

Die Mantuaner Sinfonia.

Studien zu den Sinfonien Salamone Rossis,
Giovanni Battista Buonamentes
und Marco Uccellinis

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von
Matthias Kirsch

Kiel
21. Juli 2010

Erstgutachter: Prof. Dr. Siegfried Oechsle

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernd Sponheuer

Tag der mündlichen Prüfung: 29.11.2010

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Michael Düring zum Druck genehmigt:

8.12. 2010

Vorwort

Diese Arbeit wurde im Sommer 2010 bei der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel als Dissertation eingereicht. Die vorliegende Textgestalt entspricht im wesentlichen der Abgabefassung, zwischenzeitlich neu erschienene Literatur wurde nicht eingearbeitet. Zahlreiche Fehler habe ich berichtigt und das Layout teilweise neu gestaltet, den Notenteil aber erheblich gekürzt, so dass er nun ausschließlich die Sparten der schwer zugänglichen Sätze enthält.

Für vielfältige Anregungen, Betreuung und Begleitung im Zusammenhang mit meiner *Mantuaner Sinfonia* habe ich vielen Menschen zu danken. Sie trugen auf ganz unterschiedliche Weise dazu bei, dass aus einer vagen Idee ein leidlich geschlossener Text werden konnte: Marek Romanczuk von der *Biblioteka Uniwersytecka* in Wrocław und Thomas Drescher von der *Schola Cantorum Basiliensis* machten mir schnell und umstandslos Notenmaterial zugänglich, damit ich mit meinen Untersuchungen beginnen konnte. Die Helmut-Robert-Gedächtnisstiftung unterstützte mich mit einem Betrag für Forschungsreisen und Material.

Immer wieder konnte ich vom Wissen und Können der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Christian-Albrechts-Universität Kiel profitieren: Sie haben mir stets in zahlreichen Gesprächen wertvolle Hinweise und Anregungen geben können. Siegfried Oechsle betreute die Arbeit und hat mir gezeigt, auf welcher Weise sich klassische musikwissenschaftliche Forschung mit kulturtheoretischen Erwägungen verbinden lässt. Daneben war er geduldig und nachsichtig genug, mir ein ausgesprochen eigenständiges Arbeiten zu ermöglichen, was dem Text hoffentlich nicht allzu sehr geschadet hat. Ein Seminar zu *Sinfonia* im 17. Jahrhundert schließlich fand unter seiner Leitung im Sommersemester 2007 am Kieler Institut statt und wurde für mein eigenes Vorhaben zu einer Art Wendepunkt. Für alles danke ich allen sehr herzlich!

Meine liebe Frau und unsere Kinder haben Entstehung und Revision der *Mantuaner Sinfonia* unterschiedlich bewusst miterlebt und –erlitten. Ihnen ist die Arbeit gewidmet.

Wenn diese Arbeit zur intensiveren Beschäftigung mit ihrem Gegenstand anregt, sei es wissenschaftlich oder musikpraktisch, ist zweifellos ein wesentlicher Zweck der

aufgewandten Mühe erfüllt. Falls aber darüber hinaus sich auch noch eine gewisse Begeisterung für die *Mantuaner Sinfonia* einstellen sollte, so bin ich damit mehr als zufrieden. Am meisten wünsche ich mir aber für diese Arbeit, dass sie sich in jene Überlieferung einfügen möge, die ich darzustellen versucht habe.

Für K, L und B

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Mantua und die <i>Sinfonia</i>	1
I. Allgemeines	9
1. <i>Sinfonia</i> und »Ordnungen«: Klassifikation und die Probleme der Gattungs- bestimmung	10
2. <i>Sinfonia</i> und Satz um 1600 – Eine Bestandsaufnahme	16
3. Der »neue Satz«	17
II. Rossi im Überblick	19
1. Das Rossi-Repertoire – Präsentation, Überlieferung und Ordnung	20
2. Die Rossi-Überlieferung in der Literatur	26
3. Zwei <i>Sinfonia</i> -Typen	34
III. Rossi aus der Nähe	39
1. Rossi-Sätze als »alte« <i>Sinfonia</i>	39
a) Marenzio, Rossi und die traditionelle <i>Sinfonia</i> – Anschlüsse und Differenzen	39
b) Vielstimmige Sätze in Rossis Büchern	44
2. Rossi-Sätze als »neue« <i>Sinfonia</i>	52
a) Zwei optional fünfstimmige Sätze: <i>Sinfonia</i> [prima] und [terza] a 5	53
b) Sätze in ungeradem Metrum	56
c) <i>Sinfonia</i> R I/7 – Komponieren und Kompilieren	63
d) Weitere periodisierte Kompositionen	66
3. Vereinheitlichende Strukturen (1): Der kurze Anfangsteil	69
4. Vereinheitlichende Strukturen (2): Der Wandel des mensural-traditionellen Typs	85
5. Vereinheitlichende Strukturen (3): Die Tripla-Anschlüsse	90
IV. Drei Konzepte des begrifflichen Umfelds	95
1. »Instrumentale Monodie«	95
2. »durezza«	104
3. »stil moderno«	114
V. Zwischenergebnisse (1): Das Rossi-Repertoire und der <i>Sinfonia</i> -Begriff	122
VI. Das Buonamente-Repertoire – Die <i>Mantuaner Sinfonia</i> nach Rossi	130
1. Die Rahmenbedingungen – <i>Sinfonia</i> und Kontext	132
2. Allgemeine Merkmale des Satzes	134
3. Die Sinfonien B IV/2 und B V/4 im Verhältnis zu Rossis Satz	136
4. Rezeption und Überlieferung	142
VII. Der Buonamente-Satz und Rossis Sinfonien – Anschlüsse und Differenzen .	145
1. Der kurze Anfangsteil	146
a) Überformungen	147
b) Alternative Konzepte – <i>Sinfonia</i> B IV/9 und V/11	155
2. Diminution und Satztechnik	159

3. Die Tripla	165
4. Faktoren neuer Verläufe	177
a) Vom <i>Sinfonia</i> -Typ zur Satzart	177
b) Rückgriffe	186
c) Sequenzen	191
d) Diskontinuität	198
5. Notation und Tonsystem – Neue Grundlagen?	207
VIII. Zwischenergebnisse (2): Das Buonamente-Repertoire – <i>Mantuaner Sinfonia</i> und instrumentaler Ensemblesatz	217
Seitenblick (I): Carlo Farina – <i>Mantuaner Sinfonia</i> in Dresden?	222
IX. Uccellini – Vorbemerkungen	228
1. Die Rahmenbedingungen	231
2. Allgemeine Merkmale des Satzes	235
3. Überlegungen zur Uccellini-Rezeption	239
X. Uccellini und die <i>Mantuaner Sinfonia</i> – Anschlüsse und Differenzen	240
1. Das Zweite Buch und der Buonamente-Satz	241
2. Die <i>Ozio regio</i> – <i>Sinfonia</i> und Begebenheitsmomente	244
3. Differenzen – <i>Sinfonie boscarecie</i> und <i>Sinfonici concerti</i>	248
XI. Neue Satzmerkmale	256
1. Periodisierungen im geraden Takt	256
a) Periodisierungen im Zweiten Buch und in der <i>Ozio regio</i>	257
b) Periodisierungen in den <i>Sinfonie boscarecie</i> und den <i>Sinfonici concerti</i> ..	259
2. Der sequenzierende Satz	261
a) <i>Ozio regio</i> und <i>Sinfonie boscarecie</i>	263
b) <i>Sinfonici concerti</i>	268
3. Satzeröffnung und Diskontinuität	272
a) Imitationen als »traditioneller Rest«?	273
b) Ausdifferenzierte Diskontinuität	276
4. <i>Sinfonia</i> und <i>tuono</i> – Fundierung, Notation und Klang bei Uccellini	280
Seitenblick (II): Giuseppe Colombi – <i>Mantuaner Sinfonia</i> nach Uccellini?	291
XII. Ergebnisse: Die <i>Mantuaner Sinfonia</i> als Sonderrepertoire	298
1. Innovation und Kontext im Uccellini-Repertoire	398
2. Die <i>Mantuaner Sinfonia</i> : Versuch einer konstruktiven Zusammenfassung ..	302
Literatur	306

Einleitung: Mantua und die *Sinfonia*

Mit der Stadt Mantua verbinden sich heute musikgeschichtlich vor allem der Name Claudio Monteverdis und daran anknüpfend der Eindruck einer vor allem vokalmusikalisch geprägten Sphäre des Musizierens, schließlich der Beginn einer ersten Phase eigentlichen Musiktheaters, der frühen Oper.¹ Wenn überhaupt, dann geraten erst in zweiter Linie auch jene Mantuaner Musiker ins Blickfeld, die – in einer letzten Phase intensiver Musikpflege bis zum (vorübergehenden) Stillstand des Mantuaner Hoflebens nach Erbfolgekrieg und Pest im Jahr 1631 – auch oder vor allem für instrumentale Ensemblesmusik stehen können.

Mantua gilt eher nicht als Zentrum einer instrumentalen Ensemblesmusik,² die dem vokalmusikalischen Profil des Gonzaga-Hofs in gängigen musikgeschichtlichen Darstellungen etwas entgegen zu setzen gehabt hätte. Zweifellos kommt Venedig für eine frühere oder Bologna für eine spätere Phase ungleich größere Bedeutung zu. Aber auch Mantua hat in gewisser Hinsicht Bedeutung für die instrumentale Ensemblesmusik erlangt: Carlo Farina (ca. 1604-1639) etwa, der sich auf den Titeln seiner im Druck überlieferten Musik als *Mantovano* bezeichnete, arbeitete unter anderem als Geiger unter Heinrich Schütz für den kursächsischen Hof in Dresden und wird traditionell zu den wichtigsten Musikern gezählt, die mit ihrer Kunst eine besondere Vermittlerrolle nach Norden einnahmen. Und Salamone Rossi erschien durch seine ausschließlich im Druck überlieferte Instrumentalmusik lange Zeit sogar hinreichend profiliert, um mit den Zügen eines Begründers der instrumentalen Geringstimmigkeit ausgestattet zu werden,³ Die historische Figur Rossis profitierte letztlich wohl auch von einer gewissen räumlichen Nähe zu Monteverdi, denn beide Musiker standen zur selben Zeit im Dienst der Gonzaga.⁴

¹ Zur Mantuaner Renaissance-Kultur und den Gonzaga siehe Iain Fenlon, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge u.a. 1980.

² Diesem Eindruck entspricht das Beschreibungsmodell Peter Allsops, der Mantua (zusammen mit anderen oberitalienischen Fürstenhöfen) ausdrücklich aus dem Bereich des »Central Development« ausgliedert. Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata. From its origins until Corelli*, Oxford 1992, S. 106-125.

³ Solche Einschätzungen finden sich vor allem in älterer Literatur und dürften in deutscher Sprache auf Hugo Riemann zurückgehen. Hugo Riemann, *Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche*, in: *Präludien und Studien III. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig 1901 (Reprint Hildesheim 1967), S. 129-156, hier S. 134. Eine ausführlichere Würdigung Rossis findet sich in Riemanns Handbuch, hier unter § 76 »Die instrumentale Monodie«. Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte II/2, Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig ²1922, S. 94 f. Rossi als »Erfinder« der Triosonate erscheint bei Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York 1947, S. 53. Eine Kritik an solchen Konstruktionen, formuliert aus neuerer Perspektive, findet sich bei Peter Allsop, *'Trio' Sonata*, Oxford 1992, S. 108.

⁴ Zu Salamone Rossi siehe vor allem Don Harrán, *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford 1999.

Sieht man von allgemeinen musikgeschichtlichen und biographischen Hintergründen ab, dann bleibt genug, um von einem besonderen Mantuaner Profil instrumentaler Ensemblesmusik zu sprechen.⁵ So finden sich zuerst in Rossis Werk zum einen Sonaten auf der Grundlage von ostinaten Bässen oder Liedern, zum anderen aber auch jene fast immer zweiteiligen Sinfonien, die als Repertoire Gegenstand dieser Studie sein sollen. Sinfonien sind zwar nicht ausschließlich im Mantuaner Umfeld nachweisbar, sie sind hier aber zahlenmäßig stark vertreten und überdies auch in den gedruckten Sammlungen zweier weiterer Musiker enthalten, die zu Mantua – in unterschiedlicher Weise – etwas entfernter stehen: Es handelt sich dabei um Giovanni Battista Buonamente (ca. 1600-1642) und Marco Uccellini (1610-1680). Eine Verkettung der Namen Rossi, Buonamente und Uccellini begegnet in der vorliegenden Literatur häufiger.⁶ Den mutmaßlichen Lehrer-Schüler-Beziehungen dieser drei Musiker weiter nachzugehen soll jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Es ließe sich auch fragen, ob nach der Studie Peter Allsops zu Leben und Werk Buonamentes, sowie nach den eingehenden Untersuchungen Fred Pajerskis zu Uccellini noch kurzfristig neue Erkenntnisse in dieser Hinsicht gewonnen werden können.⁷ Vielmehr soll hier der sicherlich nicht über jeden Zweifel erhabene Versuch unternommen werden, die Sinfonien aller drei Komponisten als ein geschlossenes Repertoire anzusehen. Die Bezeichnung *Mantuaner Sinfonia*, die den Titel der vorliegenden Studie bestimmt, ist hier keine vollständige Neuschöpfung: Franco Piperno hat bereits vor über drei Jahrzehnten eine entsprechende Formulierung verwendet,⁸ der die Rede von der *Mantuaner Sinfonia* deutlich verpflichtet ist. Die treffendste Kritik an der Wahl eines solchen Etiketts aber ließe sich wohl von der Tatsache her formulieren, dass Musik und historische Person Uccellinis keinerlei Beziehungen zu Mantua erkennen lassen. Hier war eine sicherlich anfechtbare Entscheidung gefordert, die letztlich das Teilrepertoire der Sinfonien Uccellinis nicht aufgrund historisch-biographi-

⁵ Siehe dazu Franco Piperno, *La Sinfonia strumentale del primo seicento* (I u. II), in: *Studi musicali* 4 (1975), S. 145-168 u. *Studi musicali* 5 (1976), S. 95-141. Eine jüngere Darstellung der Mantuaner Instrumentalmusik gibt Allsop, *Trio' Sonata*, S. 106-116.

⁶ Siehe dazu Willi Apel, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert* (= Beihefte zum AfMw, Bd. 21), Wiesbaden 1983, S. 57 u. 75. Auf breiterer Basis diskutiert Allsop eine mögliche Gruppierung, allerdings – seinem Hauptinteresse folgend, mit einem Akzent auf dem Sonatenrepertoire. Allsop untersucht das Repertoire unter regionalen Gesichtspunkten, so dass Rossi und Buonamente in seiner Darstellung stärker aufeinander bezogen erscheinen, Uccellini dagegen etwas abseits steht. Allsop, *Trio' Sonata*, S. 106 ff. Grundsätzlich bezeichnet aber auch Allsop die Verbindung von Rossi, Buonamente und Uccellini als »one of the most consistent lines of development in instrumental music of the entire seventeenth century.« Allsop, *Trio' Sonata*, S. 179.

⁷ Eine umfassende Studie zu Leben und Werk Buonamentes hat ebenfalls Peter Allsop vorgelegt. Peter Allsop, *Cavalier Giovanni Battista Buonamente. Franciscan Violinist*, London 2005. Länger zurück liegt bereits die Entstehung der grundlegenden Arbeit von Fred Pajerski zu Marco Uccellini. Fred Pajerski, *Marco Uccellini (1610-1680) and his Music*, Ph.D. diss (2 Bde.), New York University 1979 (ungedruckt, UMI 8010386, Ann Arbor 1980).

⁸ Franco Piperno, *Sinfonia strumentale* (I), S. 160. Siehe dazu auch Allsop, *Buonamente*, S. 124.

scher Erkenntnisse auf Rossis und Buonamentes Kompositionen bezieht, sondern wegen einer Reihe von klar beschreibbaren Erkenntnissen, die unmittelbar an den überlieferten Sätzen Uccellinis gewonnen werden können. Tatsächlich schließen die Sinfonien aus Uccellinis frühestem Druck, den *Sonate, Sinfonie et Correnti* (dem Zweiten Buch Uccellinis, Sartori 1639b),⁹ so überdeutlich an die Musik Buonamentes an, dass es kaum sinnvoll sein dürfte, Uccellini aus dem Mantuaner Zusammenhang herauszuhalten. Die Einbindung der *Sinfonia* in insgesamt vier Drucke Uccellinis nähert dessen Repertoire auch vom Überlieferungsvorgang her den Teilrepertoires von Rossi und Buonamente an, denn auch bei Uccellini treten Sinfonien als fester und regelmäßiger Bestandteil gedruckter Sammlungen auf. Die Aufnahme Uccellinis in den Kreis der »Mantuaner« stellt letztlich einen positiven Vorgang dar, der es erlaubt, unter dem Begriff der *Mantuaner Sinfonia* sonst eher verstreute Teile der zeitgenössischen Instrumentalmusik zusammenzufassen und aufeinander zu beziehen.

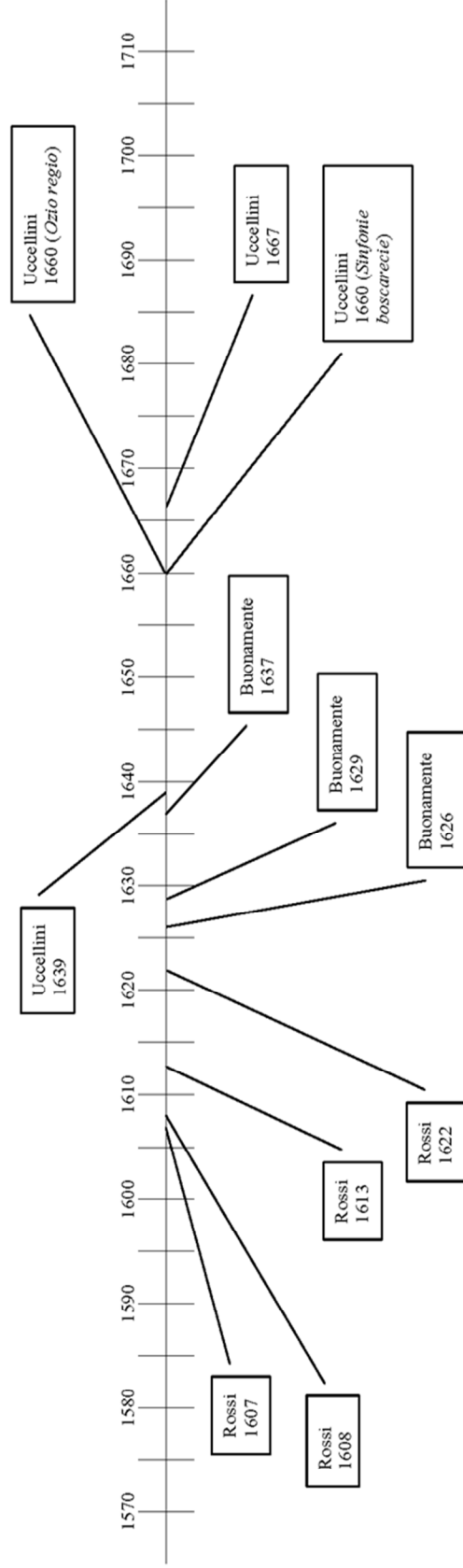
Ein vereinheitlichendes Moment in der zu konstruierenden *Mantuaner Sinfonia* stellt die Überlieferung im Druck dar. Sämtliche in der vorliegenden Studie untersuchten Kompositionen liegen in gedruckten Sammlungen vor, deren Titel und Erscheinungsjahre hier in tabellarischer Übersicht und auf einen Zeitstrahl aufgetragen wiedergegeben sind (siehe dazu die Übersichten 1.1. und 1.2.). Für die gesamte Überlieferung der *Mantuaner Sinfonia* hat der Druck also absolut primäre Bedeutung. Eine nennenswerte handschriftliche Überlieferung von Sinfonien Rossis, Buonamentes und Uccellinis ist dagegen bisher nicht bekannt geworden. Die allgemein hohe Bewertung des Notendrucks für Verbreitung und Überlieferung instrumentaler Ensemblesmusik setzt sich in der vorliegenden Arbeit aber noch darin fort, dass auch für die Phase unmittelbar vor dem Erscheinen der ersten Rossi-Bücher die Konstruktion eines traditionellen *Sinfonia*-Repertoires anhand der wenigen vorhandenen Kasualdrucke versucht wird. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich dadurch einige für die erste Phase der *Mantuaner Sinfonia* wesentliche Beobachtungen machen.

⁹ Mit Hilfe der bei Claudio Sartori vergebenen Sigeln können die in dieser Studie herangezogenen Drucke leicht identifiziert werden. Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (= Biblioteca di Bibliografia Italiana XIII), Florenz 1952. Auf Drucke, die nicht bei Sartori verzeichnet sind, wird mit den RISM-Angaben (Serie A) verwiesen.

Die Mantuaner Sinfonia

Autor	Titel, Drucker und Verleger	Sartori-Sigel
Salamone Rossi	• <i>Il primo libro delle sinfonie et gagliarde ...</i> Venedig 1607 (Ricciardo Amadino)	1607c
	• <i>Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde ...</i> Venedig 1608 (Ricciardo Amadino)	1608h
	• <i>Il terzo libro de varie sonate ...</i> Venedig 1613 (Alessandro Vincenti)	1613k
	• <i>Il quarto libro de varie sonate</i> Venedig 1622 (Alessandro Vincenti)	1622b
Giovanni Battista Buonamente	• <i>Il quarto libro de varie sonate ...</i> Venedig 1626 (Alessandro Vincenti)	1626d
	• <i>Il quinto libro e varie sonate ...</i> Venedig 1629 (Alessandro Vincenti)	1629a
	• <i>Il settimo libro di sonate ...</i> Venedig 1637 (Alessandro Vincenti)	1637d
Marco Uccellini	• <i>Sonate sinfonie et correnti ...</i> Venedig 1639 (Alessandro Vincenti)	1639b
	• <i>Ozio regio. Compositioni armoniche ...</i> Venedig 1660 (Francesco Magni)	1660d
	• <i>Sinfonie boscarecie ...</i> Venedig 1660 (Francesco Magni)	(1660 ?)
	[Nachdruck Antwerpen 1669]	[1669d]
	• <i>Sinfonici concerti, breve e facile ...</i> Venedig 1667 (Francesco Magni)	1667g

Übersicht 1.: Die *Mantuaner Sinfonia* – Übersicht zu den elf Drucken



Übersicht 2.: Die *Mantuaner Sinfonia* – Sammlungen von Rossi, Buonamente und Uccellini, elf Drucke in einer chronologischen Übersicht

Darüber hinaus ist der Begriff der *Mantuaner Sinfonia* geeignet, die untersuchten Sinfonien – es sind 159 Einzelsätze – von der »eigentlichen« *Sinfonia*, nämlich der italienischen Opernsinfonie,¹⁰ deutlich abzugrenzen. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass hinter der Bezeichnung *Sinfonia* im gängigen Sprachgebrauch nahezu immer die Vorstellung von der italienischen Opernsinfonie steht. In Frage steht hier deshalb auch, welche Möglichkeiten einer klaren Unterscheidung von *Mantuaner Sinfonia* und Opernsinfonie bestehen. Hier müssen verschiedene Rahmenbedingungen berücksichtigt werden, wenn beide Repertoires miteinander verglichen werden sollen. Dazu gehört die Feststellung, dass Sinfonien des kammermusikalischen Repertoires früher belegt sind als solche für die Oper. Chronologisch gesehen ergibt sich hier der Eindruck einer »Überlappung«, denn die ersten Drucke Rossis (1607/08) erscheinen 30 Jahre vor Eröffnung des *Teatro S. Cassiano*, des ersten Operntheaters in Venedig im Jahr 1637.¹¹ Parallel zum venezianischen Opernbetrieb währt aber auch die Überlieferung der *Mantuaner Sinfonia* von diesem Zeitpunkt an noch einmal volle 30 Jahre. Nimmt man ausschließlich die Chronologie zur Hilfe, so wäre also vor allem in der zweiten Hälfte einer Geschichte der *Mantuaner Sinfonia* mit Wechselwirkungen zwischen dieser und der Opernsinfonie zu rechnen. Nimmt man die bloßen Jahreszahlen 1607, 1637 und 1667 als »Kennmarken«, so erscheinen beide *Sinfonia*-Repertoires in einer Weise miteinander verbunden, die sich für die *Mantuaner Sinfonia* ausgesprochen »symmetrisch« ausnimmt.

Die *Mantuaner Sinfonia* wird also zu einem von der Opernsinfonie klar unterschiedenen Repertoire, wenn man ihre Eröffnungsfunktion nicht auf die Oper, sondern auf den Tanz bezieht. Während die Opernsinfonie sich aber als repräsentative Eröffnungsmusik zunächst in einem höfischen und erst kurz vor der Jahrhundertmitte auch in einem bürgerlich-öffentlichen Kontext etabliert und weiter ausdifferenziert,¹² bleibt die »kammermu-

¹⁰ Eine Unterscheidung der Repertoires nimmt Stefan Kunze im Rahmen seiner Untersuchungen zur Vorgeschichte der Sinfonie im 18. Jahrhundert vor. Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), Laaber 1993, hier S. 16-44.

¹¹ Die Musik der ersten Produktionen des *S. Cassiano*, Opern von Benedetto Ferrari, ist nicht überliefert. Als repräsentativste Schicht früher Sinfonien aus diesem Bereich müssen deshalb die einschlägigen Kompositionen von Francesco Cavalli angesehen werden. Zum Cavalli-Repertoire siehe Axel Teich Geertinger, *Die Opernsinfonien Francesco Cavallis*, in: Schütz-Jahrbuch [SJb] 2003, S. 105-143. Hier findet sich auch eine umfassende Edition der Sinfonien Cavallis. Ein Vergleich dieser Kompositionen mit dem Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* lässt den Unterschied zwischen beiden Bereichen unmittelbar hervortreten. Der Beginn eines quasi-öffentlichen Musiktheaterlebens in Venedig sei hier lediglich als besonders markanter Zeitpunkt herangezogen, von dem an auch mit einer breiteren Öffentlichkeit für die Opernsinfonie gerechnet werden kann. »Breitere Öffentlichkeit« sei hier verstanden als Gegensatz zur *riservata*-Sphäre der höfischen Oper. Dort hat es selbstverständlich auch vor 1637 wichtige Opernproduktionen gegeben, deren Wirkung hier jedoch nicht thematisiert werden kann.

¹² Kunze, *Sinfonie*, S. 28 ff. Kunze erwähnt kurz die beiden ersten Bücher mit Sinfonien von Rossi (S. 24), ohne jedoch die Frage nach möglichen Unterscheidungen zwischen Eröffnung bzw. Einleitung von Suite und Oper weiter zu diskutieren.

sikalische« *Sinfonia* mit ihren gelegentlich sonatenhaften Zügen offenbar vor allem mit der Suitenmusik verbunden.¹³

Von Rossis *Sinfonie e gagliarde* (Sartori 1607c) aus dem Jahr 1607 bis zu den *Sinfonici concerti* Uccellinis (Sartori 1667g), die 1667 im Druck herauskamen, umfasst der Erscheinungszeitraum aller für diese Studie relevanten Drucke der *Mantuaner Sinfonia* genau sechs Jahrzehnte.¹⁴ Dadurch aber bekommt die Untersuchung der *Mantuaner Sinfonia* auch im größeren zeitlichen Rahmen eine gewisse musikgeschichtliche Bedeutung, denn diese Phase wird traditionell als ereignisreich für die Ausdifferenzierung instrumentaler Ensemblesmusik angesetzt.¹⁵ Dass sich entsprechende Beobachtungen auch im Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* machen lassen, erscheint zunächst nahe liegend. Was sich dort im einzelnen aber tatsächlich nachweisen lässt, soll die vorliegende Studie zeigen.

Am überlieferten Werk Rossis, Buonamentes und Uccellinis haben Sinfonien einen zahlenmäßig erheblichen Anteil. Die *Sinfonia* qua Titel aber zur »Hauptsache« eines Drucks zu erklären, wie dies bei Rossi und Uccellini geschieht, stellt eine nicht gerade häufig belegte Praxis dar und muss im Vergleich mit gedruckten Sammlungen anderer Musiker auffallen. Sieht man vom Bereich der Vokalmusik ab, so erscheint die Bezeichnung *Sinfonia* erst nach der Jahrhundertmitte öfter als Haupttitel, bezieht sich dann aber fast immer der Sache nach auf ausgesprochene Sonaten.¹⁶ So nimmt die *Mantuaner Sinfonia* zum übrigen kammermusikalischen *Sinfonia*-Repertoire, in dem sonst die Einzelüberlieferung dominiert, einen gewissen Abstand ein.¹⁷ Sie lässt auch keinen Zusammenhang erkennen mit jenen zum Teil recht ausgedehnten Kompositionen Stradellas, Lonatis oder Colistas, die zwar als *simfonia* bezeichnet werden, der Sache nach aber der vierteiligen Sonate näher stehen und offenbar eine besondere römische Tradition verkörpern.¹⁸

Die These einer Sondertradition innerhalb des *Sinfonia*-Repertoires ist also nicht haltlos, sondern wird durch eine Reihe von Beobachtungen gestützt, die sich in verschiedenen

¹³ Welche Rolle aber die *Mantuaner Sinfonia* für den nicht-stilisierten Gebrauchstanz gehabt haben könnte, ist weitgehend unklar und wird am Ende dieser Arbeit (siehe Abschnitt XII.) kurz erörtert.

¹⁴ Siehe dazu die Übersichten 1.1. und 1.2. auf den S. 4 und 5.

¹⁵ Siehe dazu etwa die Darstellung bei William S. Newman. William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959.

¹⁶ Siehe dazu Allsop, *'Trio' Sonata*, S. 52. Einige Beispiele hierfür: G.B. Bassani, *Sinfonie* op. 5 (Sartori 1688f), P. Sanmartini, *Sinfonie* op. 2 (Sartori 1688a), G. Colombi, *La Lira armonica, Sinfonie à due Violini* op. 2 (Sartori 1673a).

¹⁷ Ein Blick in Claudio Sartoris *Bibliografia* lässt die Fülle der vor allem in vokal-instrumental gemischten Sammeldrucken überlieferten Sinfonien erahnen.

¹⁸ Eine umfassende Studie zu den Komponisten der römischen *simfonia* liegt noch nicht vor. Peter Allsop hat die römische *simfonia* jedoch in seine Arbeit zum Trio miteinbezogen. Allsop, *'Trio' Sonata*, S. 188-210.

Bereichen machen lassen: Dies sind zum einen historisch-biographische Erkenntnisse und zum anderen eher analytische Beobachtungen an den Einzelsätzen. Aufgestellt wurde diese These, um einen Beitrag zur Erforschung der – gemessen am zahlreich vorhandenen Material und der großen Fülle vorliegender Neuauflagen – noch immer relativ wenig »bekannt« instrumentalen Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts zu leisten. Auch in der vorliegenden Studie können aber nicht alle Gesichtspunkte des zu untersuchenden Repertoires gleichermaßen berücksichtigt werden, so dass hier eine gewisse Eingrenzung notwendig ist. Das Hauptinteresse gilt deshalb den kompositionstechnischen Entwicklungen und der Frage, auf welche Weise genau Sinfonien ihre jeweiligen Ausdehnungen gewinnen. Berührt wird dadurch also vor allem das Grundproblem des text- und choreographiefreien Komponierens, das Erzeugen eines wie auch immer garteten sinnvollen Ablaufs von Musik mit einer gewissen Ausdehnung. Ein Schwerpunkt der Untersuchungen wird deshalb auf der Beobachtung von Satztechnik und Verlaufsgestaltung liegen. Einige Beobachtungen zu Notationsformen und einer modal-tonalen Standortbestimmung ergänzen diesen Bereich. Zentral bleiben jedoch immer solche Versuche, die Einzelsätze der drei Teilrepertoires aufeinander zu beziehen und an den dort beobachtbaren Verfahren von Satztechnik und Verlaufsgestaltung Erkenntnisse über den Ablauf der Ausdifferenzierung zu gewinnen, die die *Mantuaner Sinfonia* durchlaufen haben könnte.

I. Allgemeines

Den Hauptteil der folgenden Untersuchungen bildet die Betrachtung der drei Teilrepertoires (der Sinfonien Rossis, Buonamentes und Uccellinis) anhand von Einzelsätzen. Diese Teilrepertoires können zunächst deswegen gut voneinander unterschieden werden, weil die Erscheinungsjahre der insgesamt elf Sammlungen keine Überschneidungen aufweisen (siehe dazu die Übersicht auf S. 4 und 5): Die Folge der Buonamente-Drucke setzt vier Jahre nach dem letzten Rossi-Buch ein, und der früheste erhaltene Uccellini-Druck folgt dem letzten von Buonamente mit etwa zwei Jahren Abstand. Als weiterer prägender Umstand der gesamten Überlieferung erweist sich, dass (mit sehr wenigen Ausnahmen in den *Sinfonie boscarecie* Uccellinis) keine echten Datierungen von Einzelsätzen möglich sind. Datierungen bleiben für die *Mantuaner Sinfonia* vollständig relativ und sind anhand der Erscheinungsjahre, in vielen Fällen auch mit Hilfe der datierten Vorreden, nur als »termini ante quos« möglich. In der vorliegenden Studie wird auch kein Versuch gemacht, etwa mit Hilfe einer Stilkritik mögliche Chronologien zu konstruieren. Grundsätzlich soll hier eher das diskontinuierliche Moment des »Bruchs« in der Darstellung betont und die Möglichkeit einer kontinuierlichen »Entwicklung« vernachlässigt werden. Herausgestellt werden also Neuerungen im weitesten Sinne, wo es die Beobachtungslage zulässt. Die Diskussion der Sinfonien unter qualitativen Gesichtspunkten geschieht zunächst systematisch ohne besondere Berücksichtigung der Druckdaten und nur im Fall des Uccellini-Teilrepertoires wird davon teilweise abgewichen.

Da die bisher vorliegende Literatur zu den Sinfonien dieser Studie nicht sehr umfangreich ist, hat eine Auseinandersetzung mit ihr jeweils im konkreten Zusammenhang der Detailbetrachtungen Platz. Eine Ausnahme davon bildet lediglich die Rossi-Literatur, da das Interesse an diesem Musiker stets größer war und seine Kompositionen häufig für weiter tragende Konstruktionen in Anspruch genommen wurden. Deshalb ist hier der Rossi-Literatur ein eigener Abschnitt gewidmet.

Um der Identifizierung von Einzelsätzen aller drei Teilrepertoires einen einheitlichen Rahmen zu geben, wird im Folgenden jede Komposition mit einer dreiteiligen Sigel bezeichnet:¹⁹ Sie besteht jeweils aus einem Großbuchstaben (»R« für Rossi, »B« für Buonamente und »U« für Uccellini), dem zunächst eine römische Ziffer folgt, die den Druck bezeichnet, aus dem der Satz stammt. Die nachgestellte arabische Ziffer schließ-

¹⁹ Davon ausgenommen sind nur die originär-vielstimmigen Sätze des Ersten Buchs, bei denen die Titel der CMM-Ausgabe verwendet werden. Don Harrán (Hg.), *Salamone Rossi. Complete Works* (= CMM 100; 5 Vol.), Neuhausen 1995, hier CMM 100:9.

lich bezieht sich auf die eigentliche *Sinfonia*-Zählung des jeweiligen Drucks, die in den Quellen durchweg als ausgeschriebenes Zahlwort im Satztitle erscheint (*Sinfonia prima, seconda, terza* usw.). Die Sigel B VII/5 bezeichnet also die *Sinfonia quinta* aus Buonamente's Siebentem Buch.

Bevor die eigentlichen Untersuchungen einsetzen, soll jedoch mehr theoretischen Fragen des *Sinfonia*-Begriffs nachgegangen werden. Da die Kompositionen der *Mantuaner Sinfonia* ganz überwiegend in einer nur schwach kontextualisierten Form auftreten, sie als Bestandteil von Drucken mit instrumentaler Ensemblesmusik also nicht von vornherein im Zusammenhang mit Oper, geistlichem Konzert oder Suite stehen, stellt sich ohnehin die Frage, für welche Zwecke diese Musik genau bestimmt war. Hier geht es also auch um das Problem der Funktionalisierung. Welche Rolle aber Funktionen für den *Sinfonia*-Begriff spielen können, ist für die vorliegende gattungsgeschichtliche Literatur nicht eindeutig.

I.1. *Sinfonia* und »Ordnungen«: Klassifikation und die Probleme der Gattungsbestimmung

Die Frage nach Ordnungen von Musik lässt sich von verschiedenen Seiten her problematisieren: Hier sei mit einer kurzen Darstellung der klassifikatorischen Probleme begonnen, die durch den Terminus *Sinfonia* aufgeworfen werden.

Im Zusammenhang mit den Sinfonien der Rossi-Überlieferung bestehen solche Probleme insofern, als dass ihre feste Zuordnung zu einem bestimmten Bereich zwar versucht wurde, aber nicht immer überzeugen konnte.²⁰ Ein Problem dürfte hier die »funktionsferne« Überlieferung der Rossi-Sinfonien darstellen, da weder die *Sinfonie e gagliarde*-Bücher, noch die beiden *Varie sonate*-Sammlungen unmissverständlich klar machen, wie die dargebotene Musik funktional einzuschätzen ist. Bevor jedoch auf dieses Kernproblem, den Komplex von Funktion und Funktionalisierungen eingegangen wird, sei mit einer Diskussion der Frage nach dem grundlegenden Ordnungsmodell der Gattung begonnen.

Will man klassifikatorisch mit dem Terminus *Sinfonia* umgehen, so kann man sich ohne große Umstände auf die traditionelle Diskussion des Gattungsbegriffs beziehen. Hier

²⁰ Was die konkrete Funktion der Rossi-Sinfonien angeht, so herrscht hier keine Einigkeit: Stefan Kunze etwa sah Rossis Sinfonien als Kompositionen, die »als Einleitungsstücke verwendbar« seien. Kunze, *Sinfonie*, S. 24. Ernst Kubitschek dagegen sah die »Sinfonia bei Rossi« eher als »frei einfügbares Ritornell zu umfangreicheren, vor allem weltlichen Vokalwerken«. Ernst Kubitschek, *Die Sonate concertate in stilo moderno ... Libro primo von Dario Castello*, in: Festschrift Othmar Wessely. Zum 60. Geburtstag, hg. von Manfred Angerer u.a., Tutzing 1982, S. 381-397 (hier S. 393).

liegt eine Fülle von Texten vor,²¹ die Versuche einer Bestimmung des Gattungsbegriffs enthalten. Darunter erweisen sich vor allem solche Texte als hilfreich, die unterschiedliche Ansätze einander gegenüberstellen und miteinander vergleichen. So sind Klassifikation und Gattungsbegriff Themen einer Untersuchung von Wolfgang Marx,²² in deren Rahmen zwei Texte Stefan Kunzes untersucht werden, die das Gattungsproblem behandeln. Der jüngere dieser Texte findet sich in Kunzes Sinfonie-Band, der für das *Handbuch der musikalischen Gattungen* entstand,²³ der ältere dagegen geht auf einen ziemlich kurz gefassten und entsprechend »dichten« Kongressbeitrag zurück.²⁴ Es ist sicher sinnvoll, beide Texte in einen Zusammenhang zu bringen, auch wenn sie einen gewissen zeitlichen Abstand zueinander einnehmen und ihre Zielrichtungen keineswegs übereinstimmen. Wo Kunze im älteren Text zunächst von Grund auf die Schwierigkeiten des Gattungsbegriffs behandelte, kam notwendigerweise auch die Frage nach einer angemessenen Auffassung von »Gattung« als Allgemeinbegriff zu Sprache. Der jüngere Text dagegen formt stärker den Gattungsbegriff als eine historisch sich wandelnde Größe nach, ohne vorher ontologische Fragen zu diskutieren.

Eine Merkwürdigkeit des älteren Kunze-Texts besteht darin, dass er zunächst die Ablehnung der Gattung als Allgemeinbegriff für die Musik nahe legt, sich später aber doch auf Ontologie und die Alternative von realistischer und nominalistischer Position einlässt, indem er die Frage nach »überhistorischen Konstanten« in der Musik aufwirft.²⁵ Dabei lässt der Text aber die denkbare Synthese aus Realismus und Nominalismus, das konzeptualistische *universalia in mente* aus.²⁶ Das Ergebnis ist, dass eine Festlegung Kunzes auf einen bestimmten Umgang mit dem ontologischen Hintergrund des Gattungsbegriffs nahezu unmöglich wird. Nach Wolfgang Marx jedoch, der gerade die konzeptualistische Position für die angemessene hält,²⁷ entzieht Kunze sich, gewissermaßen aktiv und endgültig, »einer Stellungnahme im ontologischen Bereich«. Tatsächlich aber setzt der ältere Kunze-Text das ontologische Problem erneut als relevant, nun aber auf einer Ebene, die sich von der ursprünglichen der Gattung unterscheidet. Auf diese Weise

²¹ Zum Gattungsbegriff allgemein und einer umfangreichen Bibliographie siehe Hermann Danuser, Artikel »Gattung«, in: ²MGG, Sachteil Bd. 3, Sp. 1042-1069.

²² Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 35) Hildesheim u.a. 2004.

²³ Siehe Anm. 10.

²⁴ Stefan Kunze – *Überlegungen zum Begriff »Gattung« in der Musik*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*. Referate der Kieler Tagung 1980, hg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel u.a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, hg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Bd. XXVI), S. 5-9.

²⁵ Kunze, *Gattung*, S. 8.

²⁶ Zum Konzeptualismus siehe Marx, *Klassifikation*, S. 130-132.

²⁷ Marx, *Klassifikation*, S. 131. Der Konzeptualismus gilt Marx laut Kapitelüberschrift als »angemessenes Konzept für eine heutige Gattungstheorie«.

also zieht Ontologie erneut in den Text Kunzes ein, nachdem ihr auf der begrifflichen Ausgangsebene eine Absage erteilt wurde.

Der Sache nach ließe sich aber auch Kunzes Sicht auf den Gattungsbegriff als ein implizit konzeptualistisches Verständnis auffassen, denn beide Texte betonen mehrfach die Notwendigkeit, den Modus der Gattungsbestimmung offen zu halten und flexibel zu gestalten. Auf diese Weise wäre Gattung tatsächlich als »Konzept« im Sinne des von Lydia Goehr vorgeschlagenen »open concept« zu denken.²⁸ Ein fixer Gattungsbegriff dagegen ist mit Sicherheit nicht Fluchtpunkt der Kunze-Texte.

Wenn »Gattung« mit Kunze also nicht als Allgemeinbegriff zu fassen ist,²⁹ eröffnen sich auch für die Sinfonie andere Möglichkeiten einer übergeordneten Betrachtung. Schon Kunzes älterer Text verwies auf die Notwendigkeit, von »Einzelwerken« auszugehen, »die in ihrem Aufbau eine Reihe wesentlicher Gemeinsamkeiten aufweisen« und die danach erst, von Komponisten und Interpreten als zusammenhängende Werkgruppen verstanden, tatsächlich Gattungen ausmachen können.³⁰ Um welche Gemeinsamkeiten es sich hier handeln könnte, deutet Kunze aber nur an. Eine wesentliche Entscheidung wird dabei jedoch getroffen: Funktionen von Musik werden hier eindeutig als in ihrer Wichtigkeit nachgeordnet angesetzt.³¹ Keinesfalls rangieren sie bei ihm an prominenter Stelle, wenn es um die Bestimmung einer Gattung geht. Sie werden allerdings auch nirgends explizit aus dem Kreis der Bestimmungsmerkmale ausgeschlossen, sondern lediglich anderen Merkmalen untergeordnet. Marx' Sicht auf Kunze, er beziehe »Funktionen ... in seine Überlegungen ebenso wenig ein wie anders geartete außermusikalische Bezüge«,³² ist deshalb problematisch. Ein Unterordnen oder Vernachlässigen der Funktionen ist nicht gleichbedeutend mit deren vollständigem Ausschluss aus den Kriterien zur Begriffsbestimmung. Grundsätzlich aber bleibt Kunzes Position auch deswegen problematisch, weil es aus seiner Sicht offenbar nicht zu einer klar beschreibbaren Relation von Funktion und Poesis kommt, bei der letztere als abhängige Größe erscheint. Die Poesis kann im Fall von Sinfonien aber eindeutig als ein von der Funktion der Musik bestimmter Vorgang beschrieben werden.³³

²⁸ Marx, *Klassifikation*, S. 63 ff. u. S. 408.

²⁹ Kunze, *Gattung*, S. 7.

³⁰ Kunze, *Gattung*, S. 7.

³¹ Kunze, *Gattung*, S. 7.

³² Marx, *Klassifikation*, S. 273.

³³ Siegfried Oechsle, *Autonomie, Immanenz und Bruch. Mahlers Erste Symphonie und die Geschichte der Gattung*, in: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*. Referate des Bonner Symposiums 2000 (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, hg. von Erik Fischer u.a., Bd. 5), Frankfurt am Main u.a. 2001, S. 23-47 (hier S. 31).

Es lohnt sich also, der Frage nachzugehen, welche Sicht auf die Funktionen von Musik Kunzes Texte entwickeln. Dort finden sich nämlich Hinweise darauf, dass nicht kohärent mit der Vorstellung von Funktionen umgegangen wird. Funktionen erscheinen in Kunzes Texten abgetrennt von den »zentralen Elementen« einer Gattungsbestimmung, die hier vor allem anhand solcher Größen wie »musikalischer Satz« und »Anlage« (was vermutlich auf die formale Ebene von Kompositionen zielt) durchgeführt werden soll.³⁴ Tatsächlich aber gibt es gute Gründe, wesentliche Satzelemente der Sinfonie als letztlich funktional bestimmt aufzufassen. Damit dürften Funktionen aber hierarchisch gesehen mindestens auf gleicher Höhe mit dem Komplex des »musikalischen Satzes« rangieren, wenn nicht sogar darüber.³⁵ Kunzes jüngerer Text bringt dazu mit dem Bereich der »Begebenheits-Vorstellungen« ein schlagendes Beispiel,³⁶ ohne dass dort explizit von Funktionen die Rede wäre. Den »Begebenheits-Vorstellungen« aber kommt wohl eine Schlüsselrolle bei der Klärung der Frage zu, wie Funktionen von Musik deren Gestalt und schließlich auch ihre Gattungen bestimmen können.

An anderer Stelle spricht Kunze vom »Bewegungs- und Begebenheitsimpuls des ‚Gangs‘« und meint damit die konkrete Gestalt eines Basses, der skalar auf- oder absteigt. Anders als dem *toccare*, jener »vorsinfonischen« Spielform des Trompetenensembles und ebenfalls Referenz der von Kunze so benannten »Begebenheiten«, kommt den *Basso*-Gängen auch in der *Mantuaner Sinfonia* eine grundlegende Bedeutung zu.³⁷ Dieses Satzelement sei hier deshalb kurz etwas näher betrachtet. Kunzes Text entwickelt anhand der »Begebenheits-Vorstellungen« eindeutig ein Funktions-Modell, dessen Konsequenzen auch für die funktionale Bestimmung zumindest der Gattung Sinfonie von Bedeutung ist.

»Längst bevor sich die Sinfonia zu einem Typus verfestigte, nahm sie als entscheidendes Element Begebenheits-Vorstellungen in sich auf. Sie sind das Band, welches die Sinfonia von ihren Anfängen bis einschließlich der Sinfonien der Wiener Klassiker verknüpfte.«³⁸

Ein wesentliches Moment dieser »Begebenheits-Vorstellungen« dürfte – legt man Kunzes oben genannte, sprachlich leicht abweichende Fassung zu Grunde – der *Basso*-Gang sein. Diese konkrete Gestalt des Satzes hat am »Begebenheits«-Charakter der Musik

³⁴ Kunze, *Gattung*, S. 7.

³⁵ Funktionen können in der Tat als primäre Größen beschrieben werden, von denen konkrete Satzgestalten abhängen.

³⁶ Kunze, *Sinfonie*, S. 28.

³⁷ Siegfried Oechsle gab den Hinweis auf die gewissermaßen doppelte Existenz symphonischer Musik um 1600, die sich in den Musizierbereichen von Fanfare und intradenartigen Sätzen zeigt. Oechsle, *Autonomie, Immanenz und Bruch*, S. 30.

³⁸ Kunze, *Sinfonie*, S. 28.

genauso Anteil wie das erwähnte *toccare*. Kunzes Text erhebt damit letztlich den Gang zur primären Größe, indem er ihn als »entscheidendes Element« bezeichnet. Dabei entsteht die Frage, was genau die Begebenheit des Gangs (bzw. des Gehens, Schreitens) mit dem musikalischen Phänomen »Gang« verbindet.

Kurz gefasst können musikalische Gänge als Resonanz auf die gedankliche Verarbeitung wahrgenommener Bewegung beschrieben werden. Bei einer solchen Sichtweise kommt dann auch der Begriff der Funktion ins Spiel. Das würdevolle Schreiten oder gemessene (vor allem: regelmäßige, gleich ordnende) Gehen ist ein Sonderfall, nämlich die Synchronisation der Bewegung vieler Menschen, insofern nicht-alltäglich und damit »Begebenheit«. Eins wird schnell klar: Die Rede von solchen »Vorstellungen« in der Musik ist uneigentliche Rede, denn selbstverständlich nimmt Musik hier nichts in sich auf.

Die Musik »funktioniert« also – mit aller Vorsicht des uneigentlichen Sprechens formuliert – als Material, das auf »Begebenheits-Vorstellungen« bezogen werden kann. Musik ist aber auch selbst Begebenheit, die sich – nach ihren Möglichkeiten – auf nicht-musikalische Begebenheiten beziehen kann. Wenn nun externale »Begebenheits-Vorstellungen« als Anstoß für eine bestimmte Satzweise gesehen werden, dann steht der außermusikalisch induzierte Charakter solcher Musik fest. Zwar wird die Musik auf diese Weise längst nicht vollständig von solchen externalen Momenten bestimmt, sie erweist sich aber als in wesentlichen Punkten ihres Satzes als abhängig. Das Attribut »außermusikalisch« ist deswegen auch problematisch, denn damit kann nicht nur die Funktion einer Musik im eigentlichen Sinne (nämlich ein die Einleitung leistender Vorgang) gemeint sein. Schon ihre Konzeption muss als außermusikalisch induziert gedacht werden. Deshalb ist es nicht sinnvoll, bei der Bestimmung von Gattungen den Begriff der Funktion zu vernachlässigen. Funktionen können zum Struktur bestimmenden Merkmal einer Komposition werden, und im Fall der Sinfonie ist dies geradezu Kennzeichen der ersten Phase einer Gattungsgeschichte (die auch bei Kunze ja letztlich durch den Nachweis der entsprechenden Titelvokabel begrenzt wird). Ursprünglich außermusikalisch zu denkende Vorgänge nehmen für den Kompositionsvorgang eine konzeptionell primäre Position ein. So ist, zumindest für die Sinfonie, auch der Begriff Gattung keinesfalls ohne den der Funktion zu fassen.

Beobachtet man auch die sinfonische Musik des späteren 17. Jahrhunderts auf die Präsenz von Gängen in der beschriebenen Form hin, so lässt sich sagen, dass diese Musik eine spezifische »Erinnerung« an ursprüngliche Funktionen mit sich führt, die vom jeweiligen Stadium ihrer weiteren musikalischen Ausdifferenzierung unabhängig ist. Die-

se Musik kann also funktional geprägte Satzelemente weiter nutzen und zu Elementen eines genuin musikalischen Spiels werden lassen. Sogar für die Musik der »Wiener Klassiker« haben die »Begebenheits-Vorstellungen« Bedeutung und stellen damit ein kontinuierliches Moment dar, das selbst nach fundamentalen Wandlungen musikalischer Satzprinzipien noch vorhanden sein kann.

Die Frage, weshalb in Kunzes Texten der Begriff der Funktion im Rahmen von Gattungsbestimmungen dennoch so weit untergeordnet ist,³⁹ führt auf textinterne Beobachtungen, die eine klare ästhetische Gewichtung des Repertoires erkennen lassen. Wolfgang Marx bemerkte dazu, dass Kunze »von einem emphatischen Gattungsbegriff und damit einem autonomieästhetischen Standpunkt« ausgehe.⁴⁰ Hier rangiert an oberster Stelle die Musik der Wiener Klassik, an die sich der »Verfall« der Gattungen anschließt. Das Modell von Aufstieg, Hochpunkt und Verfall wird vor allem in Kunzes späterem Text konsequent verfolgt. An diesem Modell scheint die gesamte Gattungsbestimmung Kunzes ausgerichtet.

Schwierigkeiten mit der Verwendbarkeit des autonomieästhetisch geprägten Gattungsbegriffs sprechen aber bereits aus den in Kunzes Texten mehrfach aufscheinenden sprachlichen Erweiterungen, die der Terminus Gattung erfährt. Hier ist von Gattung im »strengen Sinne« oder auch von »echten« Gattungen und gelegentlich von Genres (als vermeintlich schwächerem Begriff?) die Rede.⁴¹ Solche Wendungen zeigen deutlich an, dass der Gedanke an einen Allgemeinbegriff Gattung wohl doch nicht ganz aufgegeben ist. Die Erklärung dafür mag in den suggestiven Möglichkeiten der Sprache liegen: Ein Terminus wird schon aufgrund seiner häufig wiederkehrenden Verwendung irgendwann mit einer bestimmten »Seinsqualität« ausgestattet.

Berücksichtigt man also für die Gattungsbestimmung auch musikalische Funktionen, so kann eine Geschichte der zu beschreibenden Gattung anders strukturiert werden, als es bei einem Ausschluss funktionaler Momente der Fall wäre. Gerade die früheren Phasen einer Sinfoniegeschichte des 17. Jahrhunderts bekommen unter funktional geschärftem Blickwinkel einen neuen Stellenwert. Sie können nunmehr vom Urteil, lediglich Vorformen zu sein, befreit und unvoreingenommen beobachtet werden. Dabei geraten auf eine andere Art Verfahren in den Blick, wie hier mit den bekannten Funktionen umgegangen wird.

³⁹ Eine andere Sicht auf den Komplex Sinfonie und Funktion entwickelt Siegfried Oechsle im Zusammenhang mit Überlegungen zu Autonomie und Geschichte der Symphonie vor Mahler. Oechsle, *Autonomie, Immanenz und Bruch*, S. 30 ff.

⁴⁰ Marx, *Klassifikation*, S. 272.

⁴¹ So gelten etwa *Sinfonia* genannte Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts Kunze »kaum als Gattung im strengen Sinne«. Kunze, *Gattung*, S. 7.

I.2. *Sinfonia* und Satz um 1600 – Eine Bestandsaufnahme

Jegliche Überlieferung muss als selektiv betrachtet werden, da die an ihr gewonnenen Erkenntnisse sonst zu Fehleinschätzungen führen. Dies gilt aber in besonderem Maße für überlieferte Kompositionen mit dem Titel *Sinfonia*. Solche Sätze sind in der gedruckten Überlieferung bis ins erste Jahrzehnt nach 1600 nicht sehr zahlreich und ihr Kontext ist fast ausschließlich der des Kasualdrucks.⁴² Erst die beiden Rossi-Drucke von 1607/1608 machen hier eine Ausnahme. Betrachtet man den Zeitraum unmittelbar vor dem Erscheinen von Rossis *Sinfonie e gagliarde* (Sartori 1607c), so umfasst die Überlieferung folgende Kompositionen:

I. Die Sinfonien der <i>Pellegrina</i> (»Florentiner Intermedien«)	Christofano Malvezzi (3 Sätze) Luca Marenzio (Einzelsatz)
II. Die Sinfonien der <i>Rappresentatione di anima et di corpo</i>	Emilio de Cavalieri (2 Sätze)
III. Die Sinfonien zu <i>Questi vaghi concerti</i> (5. Madrigalbuch)	Claudio Monteverdi (2 Sätze) ⁴³
IV. Die Sinfonien des <i>Orfeo</i>	Claudio Monteverdi (7 Sätze)

Übersicht 3.: Die sinfonische Tradition um 1600 – Im Druck überlieferte Sinfonien

Abstrahiert man von diesen Sätzen ein Bild der Sinfonie um 1600, so trägt es folgende Merkmale:

1. Sinfonien sind »groß« disponierte Sätze, die vier bis sieben Stimmen umfassen können.
2. Die Ausdehnung von Sinfonien schwankt zwischen außerordentlicher Kürze und einer Länge, die von der Anzahl der Takte (in moderner Übertragung) her in die Nähe einer durchschnittlichen Canzone reicht.⁴⁴

⁴² Mit Ausnahme von Monteverdis 5. Madrigalbuch stellen die Quellen für alle hier angeführten Sinfonien durchweg Kasualdrucke dar. Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro quinto*, hg. von Maria Caraci (= Claudio Monteverdi. Opera omnia, Vol 6), Cremona 1984. Zur *Pellegrina* siehe D.P. Walker (Hg.), *Les Fetes du Mariage de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine, Florence 1589. I Musique des Intermèdes de "La Pellegrina"*, Paris 1963.

⁴³ Hier ist die *Sinfonia seconda* eine verkürzte Version der *Sinfonia prima*.

⁴⁴ Eine gewisse Ausdehnung erreicht etwa de Cavalieris *Sinfonia* mit 97 Takten. Emilio de Cavalieri, *Rappresentatione di anima, et di corpo* [Rom 1600] (= Bibliotheca Musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, Sezione IV. N. 1), Reprint Bologna 1967, S. XXVI-XXVII. Einen ausgesprochen kurzen Satz stellt dagegen mit nur sieben Mensuren Länge Monteverdis *Sinfonia* vor dem Schäferchor *Chi ne consola ahi lassi?* aus dem 2. Akt des *Orfeo* dar. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in Musica. Faksimile des Erstdrucks Venedig 1609* (= Meisterwerke der Musik im Faksimile, Bd. 1), hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 1998, S. 42.

3. Die Verläufe von Sinfonien variieren erheblich; sie können aus kaum mehr als einer oder zwei kadenzierenden Wendungen bestehen (Marenzio), oder auch über eher komplexe Anlagen mit mehreren Rückgriffen verfügen (de Cavalieri, Malvezzi).

Dies alles muss zur Kenntnis genommen werden, damit der Abstand eingeschätzt werden kann, den die Sinfonien der ersten Rossi-Bücher dazu einnehmen. Hier sei deshalb eine methodisch motivierte Grenze gezogen, die eine chronologische Unterscheidung von alter und neuer *Sinfonia* erlaubt und einige Zusammenhänge klarer hervortreten lässt. In gewisser Weise symbolisiert das Jahr 1607, das Erscheinungsjahr des Ersten Rossi-Buchs, diese Grenze. Jenseits davon finden sich Kompositionen, die im Folgenden summarisch als »Tradition« bezeichnet werden. Diesseits der Grenze aber befinden sich die Sinfonien Rossis, Buonamentes und Uccellinis: Sie bilden die *Mantuaner Sinfonia*.

Die geringe Zahl überlieferter Sätze der Tradition im Druck lässt sich vielleicht auch als Kennzeichen für eine insgesamt nicht sehr reichhaltige Produktion auffassen. Verfährt man so, dann kann an die unterstellte geringe Frequenz der Titelvokabel *Sinfonia* eine These geknüpft werden: *Sinfonia* ist um 1600 sinnvoll als relativ freier Terminus aufzufassen. Das heißt vor allem, dass er freier gehandhabt werden konnte, als Bezeichnungen wie etwa *Ricercar*, *Canzon da sonar* oder *Fantasia*. Selbst die Bezeichnung *Sonata* erscheint um 1600 bereits festgelegter als die Titelvokabel *Sinfonia*.

Eine der wichtigsten Beobachtungen, die der Bestand an *Sinfonia*-Kompositionen um 1600 zulässt, ist der ziemlich unvorbereitet auftretende neue, instrumental-geringstimmige Satz der ersten beiden Rossi-Bücher. Diese Beobachtung wird oft protokolliert, aber selten hinreichend gewürdigt. Das mag daran liegen, dass die Bezeichnung *Sinfonia* für diesen Zeitraum eher mit dem vielstimmig dominierten und oben beschriebenen traditionellen Repertoire in Verbindung gebracht wird. Zugleich aber treten Rossi-Sinfonien erst einmal in einer nur schwach kontextualisierten Überlieferung auf, für die die Sphäre des Musiktheaters keine erkennbare Rolle spielt.

I.3. Der »neue Satz«

Eine hochrangige Unterscheidung stellt hier die Differenz von Viel- und Geringstimmigkeit dar. Niemand anders aber als Rossi selbst hat dafür höchst geeignetes Anschauungsmaterial geliefert, denn in seinem Ersten Madrigalbuch gibt es mehrere Sätze, die zunächst fünfstimmig und unmittelbar anschließend für Solostimme mit *Chitarrone*-

Begleitung eingerichtet erscheinen.⁴⁵ An diesem Punkt verschriftlicht sich eine Praxis, für die es aus dem 16. Jahrhundert viele Zeugnisse gibt. Dass Vielstimmigkeit keine unantastbare Größe war, sondern je nach Eignung des Ausgangsmaterials auch in eine reduzierte Fassung überführt werden konnte, lässt sich mit einem Hinweis auf die genannten Madrigal-Paraphrasen bereits Rossi-intern belegen. Auf diese Weise bekommt der vorliegende Fall auch für die neue Dreistimmigkeit im instrumentalen Bereich eine gewisse Bedeutung. Einzig die Frage nach möglichen Legitimationen der neuen Gerüststimmigkeit mag noch offen sein. Ein theoretisches Betrachten möglicher Satzdispositionen um 1600 hilft hier aber weiter.⁴⁶ Stellt man sich Klang als einen zu füllenden Raum vor, so teilt sich ein wesentlicher Aspekt der gelegentlich als »klassisch« bezeichneten *voce-piena*-Disposition mit.⁴⁷ Jede Stelle innerhalb des Klangraumes – repräsentiert durch das Tonsystem – ist für mindestens eine der beteiligten Stimmen mit gleicher Beweglichkeit erreichbar. Die Teilräume sind durch die sie ausfüllenden Stimmen *Canto*, *Alto*, *Tenore* und *Basso* prinzipiell gleichberechtigt repräsentiert. Die Mehrfachbelegung eines Stimmplatzes, also etwa das Auftreten eines zweiten *Canto* oder eines zweiten *Tenore*, brachte für die Vorstellung der vollständigen Repräsentation noch keine Probleme. Der entgegengesetzte Fall aber wird nun oft als die Konsequenz einer breiteren Musizierpraxis beschrieben und betrifft praktisch ausschließlich die Mittelstimmen. Wird eine dieser Stimmen nicht gesungen, so sollte der freigewordene Teilraum instrumental repräsentiert werden, was verkürzt heißt, dass auch ein der akkordischen Ausführung fähiges Instrument diese Teilräume übernehmen kann. Das ist aber im Groben schon die Theorie von der neuen Ausdifferenzierung des musikalischen Satzes, bei der eine einzelne Stimme, nämlich der *Basso*, als potenzieller Klangträger auf-

⁴⁵ Es handelt sich um die Nr. 12a/b bis 17a/b des Ersten Madrigalbuches. Harrán, *Rossi Works*, CMM 100:1, S. 44-82.

⁴⁶ Sämtliche Überlegungen zu Satzdisposition und Kontrapunkt in dieser Arbeit sind maßgeblich mitbestimmt von den Darstellungen Bernhard Meiers und Thomas Daniels, die beide nicht vorrangig Musiktheorie diskutiert, sondern vielmehr konkrete Fallanalysen am Repertoire vorgenommen haben. Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, hg. von Silke Leopold u. Jutta Schmoll-Barthel, Bd. 3), Kassel u.a. 1992. Auf Daniels Untersuchungen gehen wesentliche Teile der Darstellung kontrapunktischer Beobachtungen zurück. Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2002.

⁴⁷ Die Bezeichnung *voce piena* dürfte Status und Verbreitung vor allem durch häufige Verwendung in moderner Fachliteratur erreicht haben. Bernhard Meier etwa verwandte diesen Terminus regelmäßig in seinen Arbeiten, allerdings ohne konkrete Primärliteratur zu nennen, auf die sich eine derart hochrangige Einschätzung stützen könnte. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 36-74 (hier S. 41). Im Zusammenhang mit gängigen Quellentexten der Musiktheorie fällt denn auch auf, dass die Bezeichnung *voce piena* im Sinne eines satztechnischen Standards der Satzdisposition eher selten erscheint. Als Beispiel sei Nicola Vicentinos *L'antica musica* (1555) genannt, deren Überschrift zum 19. Kapitel des 4. Buchs die dispositionelle Unterscheidung von *voce piena* und *voce mutata* vornimmt. Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (= Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XVII), Kassel u.a. 1959, S. 79.

gefasst wird. Zwei Sachverhalte mit einer langen Vorgeschichte erreichen damit den Status der Schriftlichkeit: Zum einen wird aus dem Verband prinzipiell gleichberechtigter Stimmen der *Basso* ausgegliedert und mit neuen, umfassenden Aufgaben versehen. Zum anderen modifiziert sich die Vorstellung von dem, was eine Stimme sei, ganz grundlegend. Das Prinzip Stimme tritt in eine neue Beziehung zum Klang, der nun nicht mehr nur Folge des gleichzeitigen Erklingens mehrerer melodischer Gebilde ist, sondern in unmittelbare Abhängigkeit zum jeweils aktuell tiefsten klingenden Ton gerät.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Rossis Madrigal-Paraphrasen aus dem Ersten Buch und dem Satz der *Sinfonie* von 1607 ist sofort erkennbar. Wo in den Madrigalparaphrasen lediglich eine Stimme, Rossi nennt sie *Soprano*, vom *Chitarrone* begleitet wird, sind es in den Sinfonien zwei *Canti*, die dem als Stimme notierten *Basso* gegenüberstehen. Ob nun aber der *Canto* nur einfach oder aber doppelt vorhanden ist, spielt für die Ausfüllung der »Leerstelle« von *Alto* und *Tenore* durch ein akkordisches Stimmen-Surrogat seitens des *Chitarrone* keine Rolle. Tatsächlich lässt sich auch das *Canto*-Paar der Sinfonien als Übernahme aus der fünfstimmigen Madrigalpraxis auffassen, denn Rossis Madrigale sind in der großen Mehrzahl Sätze mit doppeltem *Canto*. Während die vokalen Oberstimmen bei Rossi im fünfstimmigen Satz *Canto* und *Quinto* heißen, nennt der dreistimmige Satz der Sinfonien diese Stimmen nun folgerichtig *Canto primo* und *Canto secondo*.

Fasst man die neue Dreistimmigkeit der *Sinfonie* Rossis von 1607 genau so auf, nämlich als vorgeprägt in der kompositorischen Praxis des Madrigals, so bestätigen sich hier die Thesen zur Herkunft des instrumentalen Triosatzes bei Ernst Apfel und anderen.⁴⁸ Madrigal und neue instrumentale Dreistimmigkeit in einem großen Zusammenhang zu sehen hat also eine gewisse Tradition. Der konkrete Fall der *Sinfonie e gagliarde* Rossis weist über diese Anlehnung an das Madrigal noch andere Spuren des spezifisch »Frühen« auf, die schon durch ihre Überlieferungsform erkennbar werden und von denen der Beginn des folgenden Abschnitts ausgeht.

II. Rossi im Überblick

Bevor die am Rossi-Repertoire möglichen Teilbeobachtungen näher dargelegt und mit konkreten Einzelsätzen verknüpft werden, bietet es sich an, kurz auf das gewissermaßen

⁴⁸ Ernst Apfel, *Zur Vorgeschichte der Triosonate* in: Mf XVIII (1965), S. 33-36. Eine andere These zur Entstehung des Triosatzes vertrat Julia Liebscher, die besonders den explizit monodischen Hintergrund des neuen Satzes betonte. Julia Liebscher, *Monodie und Trio. Eine weitere Theorie zur Entstehung des Triosatzes*, in: AfMw XLIII (1986), S. 218-238.

»äußere« Erscheinungsbild der Rossi-Sammlungen einzugehen sowie einzelne Merkmale der bisher vorliegenden Literatur näher zu betrachten. Die Präsentation der Rossi-Überlieferung im Druck ist nicht einheitlich und erfordert insofern eine genauere Betrachtung, als dass etwa selbsterklärend scheinende Titelformulierungen oder auch die Anordnung von Einzelsätzen im Rahmen einer Sammlung prinzipiell über ihren »eigentlichen« Erkenntniswert hinausweisen können. Derartige Beobachtungen müssen nicht vom Notat des Einzelsatzes ausgehen und können dennoch das Gesamtbild maßgeblich mitbestimmen. Die anschließende Literaturschau ist für den Bereich der Rossi-Überlieferung insofern wichtig, als dass Salamone Rossi traditionell für umfassende musikgeschichtliche Konstruktionen in Anspruch genommen wurde und überdies der spezifisch moderne Zugang zu Rossi einige bezeichnende Merkmale trägt. Am Schluss dieses Abschnitts steht die Konstruktion einer zunächst auf grober Differenzierung beruhenden *Sinfonia*-Typologie, mit der der Versuch unternommen wird, einen ersten Überblick zu geben und Rossis Sinfonien an die *Sinfonia*-Tradition um 1600 anzuschließen.

II.1. Das Rossi-Repertoire – Präsentation, Überlieferung und Ordnung

Zur Entstehung des beschriebenen neuen Satztyps lassen sich aber auch an den Rossi-Büchern selbst einige Beobachtungen machen. Sie werden möglich anhand der Drucktitel sowie an der besonderen »Darbietungsform« einzelner Sätze.

An erster Stelle sprechen die Titel der beiden *Sinfonie e gagliarde*-Drucke zwar noch von sämtlichen in der jeweiligen Sammlung vertretenen Stimmzahlen (*A tre, quattro, & a cinque voci*). Unmittelbar danach aber macht die gegebene Spezifizierung (*Per sonar due viole*) deutlich, welche Satzgröße die Hauptsache darstellt: Hier geht es um Kompositionen im »neuen Satz«. In gewisser Weise ließe sich die Ordnung der jeweiligen Titel also auch auffassen als eine Gewichtung des folgenden Inhalts.

Ein weiterer Umstand, der auf die Struktur der gegebenen Sätze bezogen werden kann, wird durch die Angabe *chittarrone o altro istromento da corpo* deutlich.⁴⁹ Spätestens der Zusatz *o altro istromento da corpo* charakterisiert den *Chittarrone* aber als ein Instrument, das gerade wegen seiner Fähigkeit zur akkordischen Auffüllung eines gering-

⁴⁹ Den Vorgang einer expliziten Benennung des *Chittarrone* kann man mit Recht als selten zu dieser Zeit hervorheben, solange man den Blick vorrangig auf Formulierungen in Titeln und auf Instrumentalmusik richtet. Für Peter Allsop etwa ist die Nennung eines solchen Ensembles »exceedingly rare, if not unique at this period«. Peter Allsop, *'Trio' Sonata*, S. 108. Allsops Einschätzung bezieht diese Musik eher auf die Folgezeit (in der der *Chittarrone* öfter auf Titelblättern erscheint), lässt die solistisch-paraphrasierenden Sätze Rossis aus dessen Erstem Madrigalbuch an dieser Stelle aber unerwähnt.

stimmigen Satzes eingesetzt wird. Für den aufmerksamen Leser dieses Titels offenbart sich also schon hier eine wesentliche Eigenschaft der dargebotenen Sätze, nämlich die prinzipiell mitgedachte Klangfülle unter Aufgabe eines herkömmlichen Konzepts von Stimmigkeit.

Schließlich fordert der Titel paarige Instrumente in *Canto*-Lage (eben: *due viole* oder aber *doi cornetti*) und bietet damit einen Anknüpfungspunkt an die *voci pari*-Praxis.⁵⁰ Noch einmal ausdrücklich hingewiesen wird auf diese Mindestbesetzung im Inneren des Ersten Buchs, wo sich der Zusatz *Con doi soprani* [nunmehr als Sammelbezeichnung für Instrumente einer über den *Canto* hinausreichenden Lage] *et il chittarrone* findet. Dieser Hinweis erscheint jedoch nicht bei einem dreistimmig dargebotenen Satz, sondern bezeichnet die erste aus der Reihe der fünfstimmigen Kompositionen.

Durch das Auftreten der Rossi-Sinfonien 1607, der *Sinfonie e gagliarde* (Sartori 1607c), wird mit einem wesentlichen Kriterium der traditionellen *Sinfonia*, dem Charakteristikum der Vielstimmigkeit gebrochen. Hier erscheinen nun in erster Linie geringstimmig disponierte Sätze mit der Bezeichnung *Sinfonia*. Offenbar war die Titelvokabel *Sinfonia* für Rossis Drucke ausreichend frei verfügbar und keineswegs fest mit vielstimmigen Sätzen verbunden. Dass hier nun geringstimmige Sätze als *Sinfonia* dargeboten werden, lässt sich auch als Hinweis auf die unterschiedlichen Grade von Schärfung auffassen, mit denen die bekannten und theoretisch verwendbaren Titelvokabeln ausgestattet waren.

So offenkundig das moderne Interesse an Rossis Musik war und ist, so schwierig sind die zeitgenössische Verbreitung und »Wirkung« dieser Kompositionen einzuschätzen. Peter Allsop geht für die *Sinfonie e gagliarde* von einem eher geringen Publikumsinteresse aus und führt als unterstützende Belege dafür an, dass beide Sammlungen nie nachgedruckt wurden.⁵¹ Das muss zweifellos auffallen, vergleicht man in dieser Hinsicht beide Bücher mit den *Varie sonate* von 1613 (Sartori 1613k) bzw. 1622 (Sartori 1622b), die beide mehrere Auflagen erlebten. Allerdings kann das Fehlen weiterer Auflagen der *Sinfonie e gagliarde* auch anders aufgefasst werden: Der spezifische Erfolg gedruckter Musikalien beim Publikum wird, noch dazu mit mehreren Jahrhunderten Abstand, immer nur schwer einzuschätzen sein und hat überdies mehrere Faktoren zu berücksichtigen. Die Anzahl von Neuauflagen bzw. vollständigen oder teilweisen Nachdrucken ist nur ein Umstand, der hier berücksichtigt werden muss. Bei den *Sinfo-*

⁵⁰ Als *voci pari*-Praxis sei hier eine Technik bezeichnet, bei der mit mehreren Stimmen gleicher Lage über einem *Basso* komponiert wird. Genauere Diskussionen der Bezeichnungstradition, auch der Bezeichnung *voci mutate*, finden sich bei Zarlino (*Istitutioni*) und Vicentino (*L'antica musica*).

⁵¹ Allsop, , *Trio'-Sonata*, S. 108.

nie-Büchern fällt die große Nähe beider Titelformulierungen zueinander auf. Sie ist schon deswegen bemerkenswert, weil die durch den Titel zu bezeichnende Sache sich im Fall von Rossis Zweitem Buch spürbar gewandelt hat: Statt fünf *Gagliarde* (wie im Ersten Buch) sind hier nur noch zwei enthalten, und die »gewichtigeren« drei *Canzone* am Ende der Sammlung werden als neue Satzart erst nach der Stimmenzahl genannt. Dennoch nennt auch der Titel des zweiten Buchs unverändert die *Gagliarde* an zweiter Stelle. Dies lässt den Schluss zu, dass hier bewusst auf den Titel des (vielleicht besonders erfolgreichen?) Ersten Buchs Bezug genommen werden sollte. Tatsächlich enthalten beide Bücher ja mit ihren Sinfonien eine zuvor im Druck nicht belegte Satzart, die also mit gutem Grund zu diesem Zeitpunkt als »neu« aufgefasst werden konnte. Und auch die Tatsache, dass zwischen beiden Veröffentlichungen nicht ganz anderthalb Jahre liegen, lässt Rossis zweites Buch als einen Druck erscheinen, der an einen noch relativ »frischen« Erfolg anknüpfen sollte. Eine denkbare These ließe sich daran entwickeln: Dem zweiten Buch der *Sinfonie e gagliarde* kommt letztlich der Rang einer Neuauflage zu, nur mit dem nicht zu unterschätzenden Vorteil, dass es sich hier um eine echte »Fortsetzung« handelt, die durchweg neue, in diesem Rahmen noch unbekannte Musik bietet. Letztlich bleiben solche Überlegungen natürlich Spekulation (was im übrigen auch auf Aussagen zu einem geringen Publikumsinteresse zutrifft), doch sollten sie Anlass zum Nachdenken darüber geben, auf welche Weise eine derart relative Größe wie »Erfolg« – noch dazu solcher von historischen Musikdrucken – angemessen beschrieben werden kann.

Allsops Bemerkungen zum Publikumsinteresse führen aber noch auf einen anderen Punkt, der zur Geschichte der Rossi-Drucke mit Instrumentalmusik gehört. Ein wesentlicher Aspekt der Rezeption von gedruckter Musik im 17. Jahrhundert, noch vor Entstehen einer bürgerlichen Öffentlichkeit, die auch Kunstbelange in eigens dafür vorgesehenen Periodika diskutiert, stellt zweifellos die Verbreitung der untersuchten Drucke dar. Oftmals ist dies sogar der einzige Bereich, zu dem überhaupt noch Aussagen möglich sind. Verbreitung konnte auch die Aufnahme schon einmal gedruckter Kompositionen in Sammelwerke leisten, und gerade diese Form der Rezeption ist es, die in einigen Fällen eine wichtige Rolle bei der Überlieferung bis in die Gegenwart einnimmt. So verhält es sich auch mit (sehr wahrscheinlich) mehreren Sätzen aus Rossis Viertem Buch, von dem zwei Auflagen bekannt sind und das der Nürnberger Organist Johann Erasmus Kindermann für die Zusammenstellung des vierten Teils seiner *Deliciae studiosorum* (Nürnberg 1643) verwendete. Zwar brachten Rikko und Newman einen

entsprechenden Hinweis in ihrem *Catalogue* der Kompositionen Rossis,⁵² indem sie sich auf bibliographische Angaben einer Denkmälerausgabe mit Kompositionen Kindermanns beziehen,⁵³ sie gingen aber offenbar noch nicht der Frage nach, welche Rossi-Sätze hier konkret enthalten gewesen sein könnten. Der Herausgeber des genannten Denkmäler-Bands, Felix Schreiber, hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gelegenheit gehabt, eine einzeln überlieferte *Viola-prima*-Stimme von Kindermanns *Deliciae* auszuwerten und gab in dem von ihm herausgegebenen Denkmälerband eine Übersicht zum Inhalt von dessen Viertem Teil.⁵⁴ Da diese Stimme, ursprünglich im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, inzwischen verschollen ist, können Schreibers Angaben heute nicht mehr überprüft werden. Die Nummern 14 bis 23 dieses Drucks enthielten aber offenbar Sätze von Rossi, allerdings war nur der erste von ihnen – eine von Kindermann so betitelte *Symphonia* – ausdrücklich mit *Salomon rossi hebraeo* als Autorangabe versehen. Eine Antwort auf die Frage nach dem Autor der Sätze Nr. 15 bis 23 liefert indirekt die Zitierweise Felix Schreibers, der neben den (wohl recht genau wiedergegebenen) Titeln Kindermanns einige Angaben zu Modi bzw. Tonarten und Mensurzeichen sowie Proportionen machte:

13.	<i>Salomon Rossi hebraeo</i>	<i>Symphonia</i>		<i>G-dur</i>	<i>C</i>	
14.	–	<i>Symphonia</i>	–	<i>I. transp.</i>	<i>C</i>	
15.	–	<i>Symphonia</i>	–	<i>I. transp. bzw. G-moll</i>	<i>C</i>	
16.	–	<i>Symphonia</i>	–	<i>VII. bzw. G-dur</i>	<i>C; 3 ; C</i>	
17.	–	<i>Symphonia</i>	–	<i>II. transp. bzw. G-moll</i>	<i>C</i>	
18.	–	<i>Galliarda prima</i>	–	<i>G-moll</i>	<i>3</i>	
19.	–	<i>Galliarda II.</i>	–	<i>D-dur</i>	<i>3</i>	
20.	–	<i>Couranta</i>	–		<i>3</i>	
21.	–	<i>Galliarda</i>	–	<i>I. transp. bzw. G-moll</i>	<i>3</i>	
22.	–	<i>Couranta</i>	–	<i>dgl.</i>	<i>C 3</i>	
23.	–	<i>Galliarda</i>	–	<i>F-dur</i>	<i>3</i>	

Übersicht 4.:⁵⁵ Umschrift der Tabelle von Felix Schreiber zum Inhalt von Kindermanns *Deliciae studiosorum* (Ausschnitt)

⁵² Fritz Rikko u. Joel Newman, *A thematic index of the works of Salomon Rossi* (= Music Indexes and Bibliographies, No. 6, hg. von George R. Hill), Hackensack 1972, S. 134.

⁵³ Johann Erasmus Kindermann, *Ausgewählte Werke Teil II*, hg. von Felix Schreiber (= DDT 2. Folge, Bd. 32), Augsburg 1924.

⁵⁴ Kindermann, *Werke Teil II*, S. XXVII f.

⁵⁵ Die fünfte Spalte enthält überdies noch Angaben zur Vorzeichnung der Sätze bei Kindermann. Zu den Kompositionen Nr. 18 und 19 bemerkte Schreiber in der äußersten rechten Spalte seiner Tabelle: »Anfangsmotiv gleich, Moll bzw. Dur. Wiederholung von I. noch nicht vorgeschrieben, doch wohl anzunehmen.«

Anhand dieser Angaben lassen sich sechs aufeinander folgende Sätze (die Nr. 18 bis 23) als Tänze aus Rossis Viertem Buch identifizieren. Damit bestätigt sich die Vermutung Rikkos und Newmans, Kindermann könnte neben der eindeutig zugeordneten *Symphonia* noch weitere Rossi-Sätze in seine *Deliciae* aufgenommen haben. Um auch für die *Symphoniae* der Nr. 14-17 ähnlich sichere Aussagen machen zu können, reichen die kargen Angaben Schreibers aber leider nicht aus. Immerhin kann hinter Nr. 16 die *Sinfonia* R IV/3 vermutet werden, auf die Schreibers Angaben passen. Die *Symphoniae* Nr. 13 bis 15 sowie Nr. 17 dagegen müssen aus anderen Rossi-Büchern stammen, sofern Schreibers Angaben korrekt sind. Mit einer gewissen Vorsicht kann deshalb aus dieser letzten Beobachtung geschlossen werden, dass Rossi wohl nicht nur mit einer einzigen gedruckten Sammlung in Nürnberg bekannt war.

Die Aufnahme mehrerer Rossi-Sätze in Kindermanns *Deliciae* belegt eindrucksvoller noch als die bloße Überlieferung vollständiger Rossi-Drucke an mehreren Orten (Augsburg, Wrocław, Kassel und Wien) nördlich der Alpen,⁵⁶ dass hier von einem geringen Publikumsinteresse nur bedingt die Rede sein kann. Dies mag in gewissen Grenzen für Italien gegolten haben, und dazu passend weist RISM auch bis heute nur drei instrumentale Rossi-Stimmbücher in Italien nach, aber keinen vollständigen Druck. Die höhere »Bewahrtrate« für vollständige Rossi-Drucke im deutschsprachigen Raum mag strukturelle Gründe haben, aber an Kindermanns Rossi-Übernahmen wird deutlich, dass Rossis Musik hier auch von Fachleuten ausreichend wertgeschätzt wurde, um sie in einen Sammeldruck mit aufzunehmen.

Neben den Beobachtungen zu Rossis Titeln, zu den intendierten Ensembles und zu Fragen von Überlieferung und Rezeption sind auch einige Ordnungsmerkmale zu beschreiben, die Rossis Drucke kennzeichnen. Dabei geht es sowohl um die Ordnungen der einzelnen Sammlungen, als auch um die Pflege bestimmter Veröffentlichungstypen. Rossis Werk ordnet sich im zeitüblichen Rahmen zu »Büchern« verschiedenen Inhalts. Mehrere Serien an Büchern (Madrigale mit unterschiedlichen Stimmzahlen, Instrumentalmusik und Canzonetten) können hier unterschieden werden. Die Funktion einer solchen Buchzählung ist auch eine praktische: Wer sich mit dem Titel »*Il libro primo...*« an sein Publikum wendet, hält sich die Möglichkeit offen, weitere Bücher folgen zu lassen. Das »Buch« ist in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts – wie schon zuvor in der Vokalmusik – eine gängige Ordnungseinheit. Sie gestattet es dem Publikum, sich klar zu orientieren, einzelne Sätze zu lokalisieren und wieder aufzufinden. Neben diesem Aspekt ist die Buchzählung, ähnlich wie die parallel übliche Zählung von *opera* in

⁵⁶ Siehe die Angaben in RISM, Serie A/I/7 zu den Drucken R-2763 bis R-2768.

der Lage, einer Anzahl von Kompositionen den Charakter der Geschlossenheit zu verleihen.⁵⁷ Geschlossenheit wiederum steigert die Geltung der nunmehr als »Werk(e)« auftretenden Einzelkompositionen und gewinnt dadurch an Bedeutung für die Marktposition des publizierenden Musikers.

Die Reihe instrumentalmusikalischer Sammlungen im Druck weist bei Rossi allerdings einen Bruch auf: Nach den beiden Büchern, die die *Sinfonia* als Hauptsache im Titel führen, kamen zwei weitere Sammlungen mit dem auch in der Folgezeit bei anderen Musikern belegten Titel *Varie sonate* heraus. Rossi beginnt mit den *Varie sonate* aber keine neue Zählung seiner Bücher, sondern behält die mit den *sinfonie* begonnene bei. Dies ist auch deswegen bemerkenswert, weil das Dritte und Vierte Buch zwar ebenfalls in Venedig, aber nun nicht mehr von Amadino, sondern von Vincenti verlegt wurde. Die Sinfonien bleiben also Teil des »Werks«, ungeachtet des Wechsels von Publikationstyp und Verlag. Zwischen ihnen und dem neuen Typ von Sammlung instrumentalmusikalischer Sätze wird keine Grenze gezogen.⁵⁸

Soweit ist im Fall der Rossi-Bücher also kaum Ungewöhnliches zu vermerken. Dies ändert sich erst, wenn ein weiteres Ordnungsmerkmal herangezogen wird: Es ist die Wahl der Titelvokabel *Sinfonia* für die große Mehrheit der Sätze in Rossis ersten beiden Büchern. Tatsächlich sind dies wohl die allerersten Musikdrucke, in denen Sinfonien ohne den Kontext umfangreicher, eventuell auch zyklischer Kompositionen auftreten. Bisher setzte die »Normalerfahrung« mit dem Terminus *Sinfonia* einen solchen Kontext (Intermedium, Geistliches Spiel, Oper o.ä.) voraus. Dies ist hier nicht der Fall und kann auch nicht aus irgendwelchen Hinweisen (etwa Titelzusätzen) rekonstruiert werden. Rossis Sinfonien erzeugen auf diese Weise eine neue »Ordnung« neben der alten, die ja fortbesteht, denn der konventionell »geordnete« Platz von Sinfonien ist auch weiterhin eine größere, oft zyklische Komposition.

Auf die Ordnung in Rossis Instrumentalwerk angewandt lässt sich deshalb sagen: Sinfonien bilden einen Ausgangspunkt, der zunächst lediglich flankiert wurde von einigen wenigen anderen Satzarten (darunter bezeichnenderweise einer »alten« Sonate, von der noch die Rede sein soll). Dies ist die Situation der beiden Bücher von 1607 und 1608.

⁵⁷ Bei einigen Musikern (Biagio Marini, Giovanni Legrenzi) überkreuzen sich *opera*- und Buchzählung. Für Rossis Instrumentalmusik aber hat die *opera*-Zählung eindeutig geringere Bedeutung, denn sie tritt nur mit dem Dritten Buch auf, das in der dritten Auflage als *opera 12* bezeichnet wird.

⁵⁸ Es kommt hier letztlich auf das Erkenntnisinteresse an, welchen Wert man den Unterschieden zwischen den beiden *Sinfonie*- und den *Varie sonate*-Büchern beimessen möchte. Sieht man vor allem auf die Musik (und nicht auf ihre editorische Präsentation), dann liegt die Bewertung des Typenwechsels mit dem Dritten Buch als echte Grenzüberschreitung eindeutig näher. Harrán etwa wies ausdrücklich auf den »stylistic divide« hin, den das Dritte Buch für Rossis Instrumentalwerk darstellt. Harrán, *Rossi*, S. 123.

Sie richten im Verbund mit der Titelvokabel *Sinfonia* eine eigene Ordnung auf, die den vermeintlichen Einleitungs- (oder Zwischenspiel-) Satz zur Hauptsache des Veröffentlichungsvorgangs machen.

Eine eigene Ordnung zu konstruieren ist auch Vorsatz dieser Studie. Begründen lässt sich ein solches Vorhaben vor allem mit dem »Gewicht« des behandelten Satztyps. Allein die vier Rossi-Bücher enthalten zusammengenommen 56 Sinfonien.⁵⁹ Zu umfangreich also ist das Phänomen schon zu Beginn einer Geschichte der *Mantuaner Sinfonia*, um es lediglich als Füllmaterial der zahlreichen Sonatenbücher zur Kenntnis zu nehmen. Gleichzeitig erfordert es aber die Verwendung der Titelvokabel *Sinfonia*, nach Möglichkeiten zu suchen, auf welche Weise die Sinfonien Rossis (und später diejenigen Buonamentes und Uccellinis) an die schmale aber bereits vorhandene Tradition von Sinfonien angeschlossen werden können. Gerade der Versuch aber, Rossis Musik zunächst auf vorausgegangene Kompositionen zu beziehen, dürfte die Methode der vorliegenden Studie von anderen Herangehensweisen unterscheiden. Wie im folgenden Abschnitt zu zeigen ist, wurde im Fall Rossis häufiger ein anderer Weg eingeschlagen.

II.2. Die Rossi-Überlieferung in der Literatur

Rossis Instrumentaldrucke liegen erst seit 1995 vollständig ediert vor. Zu diesem Zeitpunkt aber währte die moderne Rossi-Rezeption bereits ein knappes Jahrhundert, innerhalb dessen eine eingehende Beschäftigung mit dieser Überlieferung vor allem durch die sich nur langsam schließenden editorischen Lücken behindert wurde. Schwierigkeiten bei der Erreichbarkeit von Rossis Kompositionen aber haben die Verbreitung von Urteilen über sie kaum gehemmt, eher dürfte das Gegenteil der Fall gewesen sein. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang das stetige Bemühen, seine Musik an den Anfang umfassender musikhistorischer Konstruktionen zu stellen. Die Aura des »Frühen« wurde auf diese Weise zum wesentlichen Bestandteil des modernen Rossi-Bildes. Im Folgenden sei kurz dargestellt, welche Bedingungen bei Rossis »Wiederentdeckung« die Entstehung dieses Bildes begünstigt haben.

Bei der Wiederentdeckung von Rossis Kompositionen stand zunächst die Vokalmusik im Vordergrund. Dies mag unmittelbare Folge einer Sicht auf Rossi als »Jewish musician« sein, der mit seiner Musik des *Hashirim* einen festen Platz in der Geschichte des

⁵⁹ Je nach Zählweise kann auch von 65 Kompositionen gesprochen werden, nämlich dann, wenn die viestimmigen Kontrafakturen geringstimmiger Sätze des Ersten und zweiten Buchs mitgezählt werden.

synagogalen Gesangs hat.⁶⁰ Und als Madrigalist musste Rossi schon wegen seiner Zeitgenossenschaft und lokalen Nähe zu Monteverdi sowie der Menge des überlieferten Materials früher oder später wahrgenommen werden.

Aber auch die Instrumentalmusik der Rossi-Drucke war – zunächst mit wenigen vereinzelt Kompositionen – verhältnismäßig früh in Neuausgaben greifbar, wie ein Blick in Rikkos Index und auf die dort belegten Ausgaben zeigt.⁶¹ Dies gilt aber vor allem für die Sonaten. Auf sie richtete sich das Interesse spätestens seit der wichtigen Studie Hugo Riemanns von 1897,⁶² die auch eine vollständige Übertragung der *Sonata detta La moderna* aus dem Dritten Buch brachte. Riemann machte bei dieser Gelegenheit schon auf das Erste Rossi-Buch von 1607 aufmerksam, von dessen Überlieferung er aber nur aus einem Nachweis bei Fétis wusste.⁶³

So wurden die Sonaten Rossis der Forschung früher bekannt als die Sinfonien. Beide Genres aber genau auseinander zu halten, gelang in der Literatur oft nicht. Erste Spuren für ein Interesse an den Rossi-Sinfonien sind nicht so klar auszumachen. Hier gibt es keinen prominenten, mit Riemanns Wiedergabe von *La moderna* vergleichbaren Neudruck. Laut Rikkos und Newmans Index gab Paul Nettl als erster eine *Sinfonia* in einem gedruckten Vortrag von 1923 heraus. Rikko und Newman übersahen aber, dass Egon Wellesz schon 1913 im Rahmen seiner Cavalli-Studie zwei Sinfonien (*Sinfonia R II/1* und *R II/2*) als Abschluss seines Notenanhangs brachte.⁶⁴ Dieser Abdruck stellte offenbar einen wichtigen Bezugspunkt für die weitere Verbreitung von Rossi-Sinfonien dar. Vor allem *Sinfonia R II/1* wurde in der Folgezeit mehrfach reproduziert und »weitergereicht«, so dass sich bis heute Notenbeispiele in Überblickswerken finden, die sich darauf stützen.

Anders als bei späteren Schreibern jedoch galt das Interesse von Wellesz tatsächlich der konkreten Machart von Rossis Sinfonien und weniger ihrer musikhistorischen Bedeutung. Noch sollte Rossis Musik nicht als Teil einer ganz bestimmten Darstellung von Geschichte funktionieren. Wellesz wie Heuß hatten hier andere Interessen. Tatsächlich war die Aufnahme von Rossi-Sinfonien in den Notenanhang von Wellesz' Cavalli-Studie nämlich Folge einer Meinungsverschiedenheit über den »Charakter« dieser Stü-

⁶⁰ Hier kann auf die zahlreichen Einschätzungen des *Hashirim'asher lishlomo* in den einschlägigen Artikeln der Enzyklopädien verwiesen werden. Siehe dazu Don Harrán, Abschnitt § V, 2 (ii) des Artikels »Jewish Music«, in: ²NGrove, Bd. 13, S. 24-112 (hier S. 92).

⁶¹ Siehe Anm. 52.

⁶² Riemann, *Triosonaten*, siehe Anm. 3. In früheren Schriften, die sich ausdrücklich instrumentalen Genres widmete (etwa in den Arbeiten Wasielewskis) spielt Rossi noch keine Rolle.

⁶³ Riemann, *Triosonaten*, S. 134.

⁶⁴ Egon Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hg. von Guido Adler, 1. Heft, Leipzig u. Wien 1913, S. 1-103 (hier S. 102 f.).

cke: Wellesz wandte sich dabei gegen die (bereits zehn Jahre zurückliegende) Einschätzung von Alfred Heuss,⁶⁵ Rossis Kompositionen aus dem Druck von 1607 trügen »geradezu Tanz-Charakter« und hätten deshalb nichts gemein mit den »Sinfonien« Gabriels. Den erheblichen Anteil traditionellen Kontrapunkts an Rossis Sätzen versuchte Wellesz nun mit der vollständigen Wiedergabe der beiden ersten Sinfonien aus dem Zweiten Buch von 1608 zu belegen. Dass auch Heuss' Eindruck nicht unbegründet sein könnte, schon weil man hier genau genommen ja über zwei verschiedene Drucke sprach, scheint Wellesz nicht in Betracht gezogen zu haben. Der Vorgang ist auch wegen der Frage interessant, aus welchen Quellen Heuss und Wellesz ihre Kenntnisse bezogen: Während man bei Heuss darüber nichts erfährt, gibt Wellesz die damalige Wiener Hofbibliothek als Fundort des Zweiten Rossi-Buchs an. Ausschließlich dieses aber war und ist in Wien vorhanden; Wellesz hätte also noch andere Quellen heranziehen müssen, um Aussagen über die Stücke des Ersten Buchs machen zu können. Die Tatsache, dass beide Drucke nahezu gleiche Titel aufweisen, mag Wellesz wohl in seiner Annahme bestärkt haben, es handele sich bei Rossis Sinfonien um ein homogenes Repertoire.

Den Arbeiten von Heuss und Wellesz ist grundsätzlich gemeinsam, dass ihre Einschätzungen von Rossis Sinfonien sich unmittelbar auf Beobachtungen an den Einzelsätzen stützen und wieder auf sie zurück verweisen. Beide Untersuchungen stehen dabei aber im Kontext eines Interesses an der Opernsinfonie. Allgemeine Phänomene wie Dreistimmigkeit, quasi-Continuo oder gar die Frühgeschichte der Triosonate spielen hier keine Rolle. Ihre Argumentation gründete sich auf Befunde, die nur am Notentext gewonnen werden konnten und sich keinesfalls aus bloßen Titeln konstruieren lassen. Diese frühe Phase einer modernen Rossi-Rezeption ist also durch eine zwar auf lückenhafter Quellenkenntnis fußende, aber dennoch verhältnismäßig genau untersuchende Arbeitsweise gekennzeichnet. Das änderte sich jedoch dort, wo das Wissen um Rossis Drucke von 1607/08 in umfangreichere Überblicksdarstellungen aufgenommen wurde. Vielleicht kann man soweit gehen und sagen, dass differenziertere Einblicke in Rossis Musik bei solchen Unternehmungen sogar eher hinderlich gewesen wären. Für lange Zeit blieb jedenfalls die genauere Kenntnis dieser Musik für das musikhistorische Schrifttum entbehrlich. Titel und Druckjahre der Rossi-Sammlungen verfestigten sich dagegen zu einem festen Bestand an Daten, der über Jahrzehnte hinweg in einschlägigen Werken zur Musikgeschichte mitgeteilt wurde. Die Sinfonien und Sonaten der vier Rossi-Bücher gehören zu den regelmäßig als geschichtliches Faktum herangezogen

⁶⁵ Alfred Heuß, *Die Instrumental-Stücke des »Orfeo«*, in: SIMG, 4. Jg 1902-1903, Leipzig 1903, S. 175-224.

Kompositionen, deren genauere Kenntnis aber nicht notwendig schien, sobald ihr bloßes Vorhandensein dokumentiert war. Und wenn doch einmal Notenbeispiele wiedergegeben wurden, so konnte deren Etikettierung ziemlich summarisch bleiben.⁶⁶

Sicherlich trug die Editionsfrage bei den Rossi-Sinfonien eine Mitschuld an der Tatsache, dass gerade dieser Teil von Rossis überlieferter Musik bestenfalls oberflächlich zur Kenntnis genommen wurde. Nur langsam besserte sich die Lage bei den Neuausgaben.⁶⁷ Insgesamt fünf Rossi-Sinfonien aus dem dritten Buch ließen sich seit 1937 in einer Ausgabe von Siegmund Löwenherz (Levarie) studieren. Weitere fünf Sinfonien aus dem zweiten Buch gab Erich Katz 1950 in New York heraus. Eine gewisse Verbreitung erfuhren ausgewählte Sinfonien der beiden ersten Bücher auch in den praktischen Ausgaben F.J. Giesberts von 1956 und 1960. Seit Mitte der 60er Jahre schließlich lagen mit den beiden Bänden von Rikko und Newman zunächst alle vielstimmigen, und seit 1971 mit dem dritten Band dieser Reihe auch das »Herzstück« der Rossi-Sammlungen, nämlich alle dreistimmigen Stücke in Neuausgabe vor. Die erste ausdrücklich für den wissenschaftlichen Gebrauch erstellte Neuausgabe besorgte Don Harrán für die Reihe *Corpus mensurabilis musicae*.⁶⁸ In vier 1995 erschienenen Bänden wurde dort erstmals die gesamte im Druck überlieferte Instrumentalmusik Rossis wiedergegeben. Nach langer Zeit hat die Beschäftigung mit der Musik der Rossi-Drucke damit eine solide Basis, die nun weit bessere Arbeitsbedingungen als für manche andere Musik desselben Zeitraums bietet. Trotz dieser günstigen Ausgangsbedingungen sind die Sinfonien der Rossi-Drucke aber bislang kaum eingehend behandelt worden. Meist blieb es bei der umrissenen kurzen Erwähnung Rossis, oft mit den schon angemerkten Ungenauigkeiten. Allein die kurzen Ausführungen bei Apel und der einschlägige Abschnitt im vierten Kapitel von Harráns Rossi-Studie diskutieren das Repertoire im Überblick. Eine detaillierte Analyse wäre aber wohl in der Lage, die Sinfonien als gleichberechtigten Beitrag zur instrumentalen Ensemblemusik neben die Sonaten zu stellen.

Von den bei Rossi vertretenen instrumentalen Genres – Sinfonien, Sonaten, Canzonen, Tänze – haben vor allem Sonaten und Sinfonien die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Dabei war das leitende Interesse einerseits vom Satzbild, dem »Trio« mit zwei obligaten Oberstimmen, und andererseits vom Interesse an der »frühen« Sonate bestimmt. Es überlagern sich also zwei unterschiedliche Erkenntnisinteressen: Das eine richtet sich

⁶⁶ Auch E.H. Meyer zitierte diese Musik aus zweiter Hand (nämlich nach der Giesbert-Ausgabe), wobei er z.B. die *Sinfonia* R I/15 für eine Komposition des Zweiten Buchs hielt. E. H. Meyer, *Concerted Instrumental Music*, in: *New Oxford History*, Vol. IV, hg. von Gerald Abraham, London 1968, S. 550-601.

⁶⁷ Für Nachweise zu allen hier genannten Ausgaben siehe Rikko u. Newman, *Index*, S. 135 ff.

⁶⁸ Siehe Anm. 19.

auf den satztechnischen Sachverhalt des modernen Triosatzes, das andere dagegen auf die möglichst weit reichende Rückverlagerung einer Frühgeschichte der Gattung »Triosonate«. Dies hat gelegentlich zu Unschärfen bei der Trennung von *Sonata* und *Sinfonia* geführt: Nicht immer hält die Literatur beide Genres im Zusammenhang mit den Rossi-Sammlungen klar auseinander. Gelegentlich kam es zu stillschweigenden Umetikettierungen, wie etwa in Bukofzers *Music in the Baroque Era* (1947),⁶⁹ wo die Sinfonien des Ersten Buchs einfach zu Sonaten erklärt und diese Stücke an den Beginn einer Geschichte der Triosonate gestellt werden. Einige Jahre zuvor (1941) hatte Paul Láng noch den weniger verfänglichen Weg gewählt und ohne Angabe von Titeln oder Druckjahren nur das Merkmal des »Frühen« dem Rossi-Repertoire zugesprochen.⁷⁰ Láng sah aber eindeutig die Sonate als das historisch wichtigere Faktum an, und deshalb erübrigte es sich für ihn wohl auch, auf den in Rossis Sinfonien schon einige Jahre vor der Sonate realisierten Triosatz einzugehen.

Neben Don Harrán kann Willi Apel als Rossi-Enthusiast gelten, folgt man dessen Einschätzungen, die er 1983 in seiner Studie zur italienischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts darlegte.⁷¹ Hier findet sich die erste umfangreichere Würdigung, die Rossis Sinfonien erfahren haben. War Apel in seinen ersten Arbeiten zu diesem Thema knapp zehn Jahre zuvor noch zurückhaltender gewesen, was eine Gesamtbewertung der Rossi-Sinfonien betraf,⁷² so kam er nun zu einem außerordentlich positiven Urteil, das eine tiefer gehende Beschäftigung mit Rossis Musik herausfordert.

Peter Allsop geht im Rahmen seiner Studie zur italienischen Triosonate (1992) auch kurz auf das Problem der frühen Rossi-Sinfonien ein.⁷³ Dabei gerät er weder in Versuchung, die Sinfonien Rossis »irgendwie« zu Sonaten zu erklären (dies verhindert ja schon der Gegenstand seiner Arbeit, die ausdrücklich den *Sonata* betitelten Kompositionen gewidmet ist), noch fußen seine Ausführungen auf bloß oberflächlicher Kenntnis der Musik. Vielmehr wandte Allsop sich bei dieser Gelegenheit wohl als erster kritisch und umfassend jener Einschätzung Rossis zu, die auch Ausgangspunkt für die vorliegende Studie ist. Da Allsops Studie aber der Sonate gewidmet ist, waren Sinfonien dort nicht ausführlich zu behandeln.

Spätestens seit Apels Studie konnte eine differenziertere Rossi-Bewertung Allgemeingut werden. Hier war die Grundlage für eine sinnvolle, am Notentext orientierte Einschät-

⁶⁹ Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, S. 53.

⁷⁰ Paul Henry Láng, *Music in Western Civilization*, London 1942, S. 367.

⁷¹ Willi Apel, *Violinmusik*, S. 10-15.

⁷² Willi Apel, *Studien über die frühe Violinmusik I*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXI (1974), hg. von H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1974, S. 185-213, hier S. 190 f.

⁷³ Allsop, *'Trio' Sonata*, S. 107 ff.

zung der Musik gelegt. Dennoch ist auch in jüngster Zeit der Umgang mit Rossis Musik in Überblickswerken von Unsicherheiten geprägt. Verbreitet hat sich zwar eine genauere Kenntnis der Musik, die nun klar der Sphäre des »Hörensagens« enthoben ist. Die genannten Unschärfen sind aber nach wie vor beobachtbar. Besonders wirksame Konstruktionen wie das »magisch-frühe« Jahr 1607 und dessen Nähe zum »Stilwandel um 1600« dürften dies begünstigen. So vollzieht etwa Lenz Meierott in seinem Text zur Geschichte der Instrumentalmusik um 1600 für Wörners Geschichte der Musik erneut die Gleichsetzung von *Sinfonia* und Sonate.⁷⁴ Wörner selbst war in seinem »Originaltext« von 1954,⁷⁵ der eine sorgfältigere Trennung beider Genres voneinander erkennen lässt, noch genauer gewesen und hat zumindest die unmissverständliche Erkenntnis Riemanns (Rossis Sonaten von 1613 als »frühe« Beispiele für die »Gattung«) weiter getragen.

Vertrautheit mit Rossi-Sinfonien spricht auch aus deren Einschätzung bei James Haar (2006),⁷⁶ der diese Musik ganz allgemein als ein Genre erkennt, in dem Mehrteiligkeit möglich ist. Allerdings verleitete diese Erkenntnis Haar dazu, Rossis Sinfonien ohne Einschränkungen als »independent works« zu klassifizieren. Dies ist zumindest missverständlich. Denn einerseits treten diese Stücke bei Rossi zwar in keinen größeren Zusammenhang ein, der auf irgendeine Weise als »Abhängigkeit« (etwa in Form einer Verbindung von Tanzsatz und Einleitung) charakterisiert werden könnte. Andererseits ist »Unabhängigkeit« doch wohl eine zu wenig scharfe Kategorie für notierte Musik um 1600, als dass sie irgendetwas zum Verständnis der Musik beitragen könnte.

Neuere Arbeiten in deutscher Sprache, die den Komplex Rossi zumindest berühren, sind in übersichtlicher Zahl vorhanden. Hier sind drei größere Darstellungen zu nennen, die Sinfonie, *Canzon da sonar* und Sonate zum Gegenstand haben. Stephan Kunze behandelte Rossis Sinfonien kurz im Rahmen seines Handbuchs zur (vorklassischen) Sinfonie (1993).⁷⁷ Seine Sicht auf Rossi, die weiter unten noch einmal behandelt werden soll, fällt ebenfalls summarisch aus. Kunze ging es mehr darum, anhand von Rossis Musik das alte Problem einer Differenzierung von Ritornell und Sonate neu aufzurollen. Für eine detaillierte Betrachtung der Musik war in solchem Zusammenhang kein Raum. Dass der Inhalt von Rossis ersten beiden Büchern einerseits aus »'Sinfonien' in gemessenen schreitender Bewegung, andererseits aber aus ,tänzerischen Kompositionen (,Gagli-

⁷⁴ Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hg. von Lenz Meierott, Göttingen ⁸1993, S. 263.

⁷⁵ Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1954, S. 185.

⁷⁶ James Haar, *European Music 1520-1640* (= *Studies in Medieval and Renaissance Music* 5), Woodbridge 2006, S. 549.

⁷⁷ Stefan Kunze, *Sinfonie*, S. 24 f.

arde')' bestünde«, ist eine problematische Feststellung, denn in diesen beiden von Kunze so bezeichneten »Typen« erschöpft sich Rossis Musik keineswegs. Auch wenn sich bei Rossi Kompositionen finden lassen, die auf Kunzes Charakterisierung passen, so muss doch beim Studium dieser Musik ihre weit größere Bandbreite auffallen.

Auch Frank Heidelberger erwähnt Rossis Kompositionen in seiner Arbeit zur *Canzon da sonar* (2000) eher summarisch.⁷⁸ Heidelberger bescheinigt Rossis Sinfonien eine »weitgehend einheitliche stilistische(n) Ausrichtung«, was insofern richtig ist, als dass gewisse »Macharten« kurzer Stücke in allen vier Büchern vertreten sind. Heidelbergers Einschränkung (»weitgehend«) verrät indes, dass auch ihm offensichtlich vorhandene Unterschiede zwischen den einzelnen Kompositionen aufgefallen waren. An anderer Stelle wird aber selbst Heidelberger dann doch noch Opfer des »Mythos Rossi«, nämlich dort, wo er Rossis Sinfonien in Beziehung zu Cimas *Sonate* bringt und ihm Rossis Sinfonien von 1607/08 plötzlich – wohl der besseren Vergleichbarkeit mit Cima wegen – als Sonaten gelten.⁷⁹ Hier zeigt sich, welche Reichweite die weit zurückreichende Stilisierung Rossis als einer der »Ahnväter der Sonate« immer noch hat.

Thomas Schmidt-Beste schließlich behandelt Rossi im Rahmen seines Handbuchs zur Sonate.⁸⁰ Schmidt-Beste kommt von einer terminologischen Seite her auf die formelhaft-griffige Sicht, nach der »jede Sonate des 17. Jahrhunderts ... auch als Sinfonia ..., aber nicht jede Sinfonia als Sonate« durchgehen könnte.⁸¹ Abgesehen von der Frage, was genau in diesem Zusammenhang »durchgehen« bezeichnen soll: Hier könnte der Eindruck entstehen, dass Termini wie »Sonate« oder »Sinfonia« aus Schmidt-Bestes Sicht auf irgendeine Weise doch mit festen Bedeutungen verknüpft waren. Seine »Formel« führt dabei aber in die Irre: Sieht man auf das Problem unter dem Blickwinkel der Funktionen, die eine Musik annehmen kann, so taugt wohl nur ein kleiner Teil der zahllosen Sonaten des 17. Jahrhunderts (in ungekürzter Form) auch als *Sinfonia*. Gleichzeitig lässt sich aber zum Rossi-Repertoire sagen, dass einige der hier überlieferten Sinfonien durchaus für Sonaten genommen werden können. Die Sache ist wohl in jedem Fall zu schwierig, um sie auf eine entsprechende Formel zu bringen. Die Annahme, man habe es schon kurz nach 1600 bei *Sonata* und *Sinfonia* mit festen, eindeutig beschreib-

⁷⁸ Frank Heidelberger, *Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600* (= Würzburger Musikhistorische Beiträge, hg. von Wolfgang Osthoff, Bd. 19), Tutzing 2000, S. 443.

⁷⁹ Heidelberger, *Canzon da sonar*, S. 98.

⁸⁰ Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, hg. von Silke Leopold u. Jutta Schmoll-Barthel, Bd. 5), Kassel u.a. 2006, S. 18.

⁸¹ Die in diesem Zusammenhang von Schmidt-Beste zitierten *Ecclesiastische sinfonie* Banchieris stellen allerdings weniger genuin instrumental zu verstehende Kompositionen dar, sondern enthalten textierte Sätze in der Art von Canzonen, darunter auch eine geistliche Kontrafaktur von Palestrinas *Vestiva i colli* (das bei Banchieri zu *Cantate domino* wird).

baren Größen zu tun, steht einer aufschlussreichen Untersuchung eher im Weg. Der Versuch, Bezeichnung und Sachverhalt um 1600 bereits in einen eindeutigen Zusammenhang bringen zu wollen, lässt nicht nur im Fall von Bezeichnungen wie *Sinfonia* und *Sonata* den Verdacht aufkommen, dass hier ein grundsätzliches Problem besteht. Schmidt-Bestes Vorsicht ist also unbedingt berechtigt, seine oben wiedergegebene Formel dagegen eher verkürzend.

Gleichzeitig befindet sich Schmidt-Beste hier in einem Dissens zur Ausgabe Harráns, wenn er die *Sonata* des ersten Buchs ausdrücklich zur *Sinfonia* erklärt. Die Eigenart gerade dieser Komposition würde durch eine solche Bezeichnung aber zweifellos unkenntlich gemacht. Harrán hatte versucht, unter Hinweis auf den durchgearbeiteten Charakter des Satzes die Bezeichnung *Ricercar* (wohl als klassifikatorisch besonders ‚korrektes‘ Etikett) einzuführen.⁸² Als *Sinfonia* aber ist dieser Satz Rossi ganz gewiss nicht erschienen, auch wenn (vielleicht durch ein Versehen beim Druck) das *Tenor*-Stimmbuch *Sinfonia* als Titel liest. Und ob Rossi diesen Satz als *Ricercar* hätte ansehen können, muss Spekulation bleiben. Es bleibt also vorerst nur die Möglichkeit, am überlieferten Titel *Sonata* festzuhalten und diesen allenfalls zu kommentieren (wie Harrán es tut). Ungeachtet des summarischen Titels (*Sinfonie e gagliarde*) für das gesamte Buch enthält diese Sammlung also auch eine Sonate, was immer der analytische Befund letztlich ergeben mag.

Bereits einige Jahre vor der Sonate repräsentieren die Sinfonien der Rossi-Drucke von 1607 und 1608 Geringstimmigkeit im Bereich der instrumentalen Ensemblesmusik und solange ausschließlich Überlieferungen im Druck betrachtet werden, bleibt diese Erkenntnis auch bestehen. Denn erst die *Concerti ecclesiastici* Giovanni Paolo Cimas von 1610 enthalten eine Komposition im Triosatz, die tatsächlich den Titel *Sonata* trägt. Deshalb stellt Cimas Druck den wichtigsten Bezugspunkt für eine Frühgeschichte der Triosonate dar.⁸³ Rossis Sinfonien dagegen können an den Anfang einer anderen »Geschichte«, nämlich derjenigen der *Mantuaner Sinfonia* gesetzt werden. Auf diese Weise rückt aber letztlich die konkrete Bezeichnung von Sätzen (*Sinfonia* oder *Sonata*) in eine hochrangige Position. Wird dies berücksichtigt, so fällt die methodische Entscheidung zugunsten einer quellenmäßig abgesicherten Bezeichnungskultur, die respektiert und ernst genommen werden soll. Was aber im Einzelfall genau bezeichnet wird, können nur detaillierte Untersuchungen an den fraglichen Sätzen zeigen. Das Hauptinteresse der

⁸² Harrán glaubt, die Etikettierung im Druck als *Sonata* könne nur »by default« zustande gekommen sein. Harrán, *Rossi*, S. 136.

⁸³ Auch die historische Einordnung Cimas ist nicht unstrittig. Zu Cimas Inanspruchnahme als Gründungsfigur der Triosonate siehe etwa Gunter Morche, Artikel »Giovanni Paolo Cima«, in: ²MGG, Personen- teil Bd. 4, Sp. 1118-1123 (hier Sp. 1119).

vorliegenden Studie richtet sich deshalb auf die »Machart« der Sinfonien und ihre besonderen Strategien, Ausdehnung zu erzeugen. Sie sollen als Dokumente einer sich zunehmend behauptenden *instrumentalen* Ensemblesmusik gelesen werden.

Von einem gängigen Rossi-Bild und dessen Verbreitung war oben bereits die Rede. Durch häufige Verweise auf die Rossi-Drucke in der Literatur oder Einzelsätze daraus, denen nicht immer eine genaue und umfassende Kenntnis der Musik Rossis zugrunde lag, konnte es zu Einschätzungen kommen, deren Funktion letztlich in der Begründung einer Gattung, und zwar merkwürdiger Weise der Triosonate, lag. Bis hin zu Peter Allsop bildete die Sonate denn auch den am häufigsten anzutreffenden Rahmen,⁸⁴ innerhalb dessen Rossi Sinfonien untersucht wurden. Dagegen ist eine Betrachtung der Rossi-Sinfonien im Zusammenhang mit der Tradition, die von den oben erwähnten Sätzen mehrerer Kasualdrucke gebildet wird, bisher noch nicht versucht worden. Dies soll nun geschehen, wobei der bereits etablierten Differenzierung von viel- und geringstimmigem Satz eine weitere Unterscheidung hinzuzufügen ist.

II.3. Zwei *Sinfonia*-Typen

Die hier einzuführende Typologie betrifft genau genommen nur einen Teil aller Rossi-Sätze, nämlich diejenigen in geradem Metrum. Durch deren Zuordnung zu zwei verschiedenen Typen aber kann der gesamte Komplex an die Tradition überlieferter Sinfonien angeschlossen werden.⁸⁵ Die beiden Typen, von denen hier die Rede sein soll, unterscheiden sich zunächst in ihrer Notation. Grundlage der Unterscheidung ist die Hypothese, dass Notation nicht beliebig variiert, sondern mit einem bestimmten Satzkonzept verbunden werden kann. Hier soll deshalb zwischen einem Halbe-Viertel- (dem *mensural-traditionellen*) und einem Viertel-Achtel-Typ (dem *canzonettenartigen*) unterschieden werden:

Canto primo

Canto secondo

Basso

⁸⁴ Zu Allsops Studie siehe Anm. 2.

⁸⁵ Auf das Problem des Anschlusses kommt der folgende Abschnitt (III.1. a und b) zurück.

Nbsp. 1.1.: Rossi, die Sinfonien R II/8 (vorige Seite unten) und R I/3 (oben) als Beispiele für den mensural-traditionellen und den canzonettenartigen Typ

Der canzonettenartige Typ ließe sich als die vokalere von beiden Satzarten auffassen, denn er kann aufgrund mehrerer Eigenschaften auf entsprechende Vokalmusik bezogen werden. Der mensurale Typ dagegen verhält sich weniger verbindlich; er verweist mit seiner älteren Notationskonvention nicht nur auf einen allgemeineren Hintergrund, sondern zeigt auch den Notationsstil bereits etablierter Kompositionsarten der Instrumentalmusik wie *Ricercar* oder *Canzon da sonar*.⁸⁶

Zwar handelt es sich bei dieser Unterscheidung um kein gängiges Element im Beschreibungsinventar instrumentaler Ensemblesmusik um 1600.⁸⁷ Als nahe liegend und leicht nachvollziehbar erweist sie sich aber darin, dass sie vom ersten Eindruck des Notenbilds ausgeht, der sogleich einen unmittelbar einsichtigen Ordnungsvorgang ermöglicht und überdies bereits Fragen nach der Satzkonzeption aufwirft. Die beiden hier beschriebenen Typen stellen letztlich auch Satzarten dar, durch deren Merkmale die jeweiligen Sinfonien mit weltlicher Vokalmusik leichter Genres einerseits und dem ohnehin hochstiligen Bereich der Motette andererseits verbunden sind. Dies sollte aber nicht als historisch-konsekutives Modell missverstanden werden: Der canzonettenartige Satz geht nicht aus dem mensural-traditionellen Satz hervor oder verdrängt diesen mit der Zeit. Vielmehr sind beide Satzarten in allen vier Rossi-Büchern gegenwärtig. Eher ermöglicht eine Unterscheidung nach den beiden genannten Typen noch eine Verbindung zur Stildiskussion, da der mensural-traditionelle Typ den hohen Stil für die *Sinfonia* verfügbar macht.⁸⁸ Im Folgenden werden die Einzelsätze anhand der Gangart ihres Anfangsteils jeweils einem Typ zugeordnet. Damit wird einer gewissen Anfangsakzen-

⁸⁶ Wie sich zeigen wird, sind dies keineswegs konsequente Zuordnungen, denn weder sind Canzonetten grundsätzlich in kleineren Notenwerten notiert, noch ist die assoziative Verknüpfung größerer Notenwerte mit Gravität und hohem Stil besonders passend für eine Diskussion von Sinfonien. Allerdings zeigt sich im Verlauf der Untersuchung des gesamten Rossi-Repertoires, dass sich vor allem mit den *Varie sonate* Büchern Rossis eine gewisse Konvergenz von Assoziation und Ergebnissen einstellt. Dies gilt vor allem für Kompositionen des mensural-traditionellen Typs.

⁸⁷ Weder Apel noch Allsop oder Harrán machen von entsprechenden Bezeichnungen Gebrauch.

⁸⁸ Carl Dahlhaus hat an einem Monteverdi-Madrigal der 1590er Jahre gezeigt, auf welche Weise sich die nicht feststehende Stilhöhe des Madrigals auch in der Behandlung der Satztechnik äußern kann. In diesem Sinne sei hier die Unterscheidung unterschiedlicher Stile und Satzarten auch auf den Bereich der *Sinfonia* angewandt. Carl Dahlhaus, *Ecco mormorar l'onde. Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren*, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hg. von Heinrich Poos, Main u.a. 1983, S. 139-154.

tuierung der Rossi-*Sinfonia* entsprochen, die durch den meist zu wiederholenden ersten Teil entsteht und die einen wesentlichen Sinn von *Sinfonia* als emphatischem Einleitungssatz reflektiert. Einige Sinfonien des Rossi-Repertoires wechseln an ihren Teilergrenzen die Gangart und damit auch den Typ im beschriebenen Sinne; einige Male geschieht dies sogar innerhalb zusammenhängender Abschnitte. Prinzipiell wird mit der beschriebenen Einteilung des Repertoires nach Typen ein Unterscheidungskriterium gewonnen, das alle Sätze hinsichtlich der Entscheidungen für oder gegen einen bestimmten Anfang vergleichbar macht. Verfährt man so, dann wird folgende Zuordnung möglich:

	1. Buch	2. Buch	3. Buch	4. Buch
mensural-traditioneller Typ	I/9, I/13 <i>Sinfonia</i> [prima] a 4 <i>Sinfonia</i> [seconda] a 4 <i>Sinfonia grave</i>	II/6, II/14, II/16	III/8, III/9	IV/1, IV/2, IV/5
gesamt:	5 Sätze	3 Sätze	2 Sätze	3 Sätze
Andere	15 Sätze	18 Sätze	7 Sätze	3 Sätze
Gesamt	20 Sätze	21 Sätze	9 Sätze	6 Sätze

Übersicht 5.: Inhalt der Rossi-Bücher und Sätze des mensural-traditionellen Typs⁸⁹

Die gegebene Übersicht geht vom mensural-traditionellen Typ aus, dem hier alle übrigen Sätze (und damit auch jene in ungeradem Metrum) gegenübergestellt sind. So lässt sich aus dieser Tabelle entnehmen, dass mit einer insgesamt abnehmenden Zahl überlieferter Sätze der Anteil an Kompositionen des älteren Typs mit der Zeit stärker ins Gewicht fällt, denn ihr Anteil wird relativ gesehen größer.⁹⁰ Bemerkt werden muss noch, dass der mensural-traditionelle Typ keineswegs fest mit der vielstimmigen Satzdisposition verbunden bleibt, sondern vom Ersten Buch an auch unter den geringstimmigen Sätzen vertreten ist. Er ist daher nicht bloß als traditioneller Rest zu sehen, sondern hat durch die insgesamt zehn geringstimmigen Sinfonien, die ihn zumindest im ersten Teil verwenden, eine gewisse Bedeutung auch für den neuen Satz.

Ein wichtiges Hintergrundphänomen für die gewählte Unterscheidung wurde in der Literatur nur selten und bisher keineswegs erschöpfend behandelt: Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts weist die Notation »eine Verschiebung in der Richtung der kleineren

⁸⁹ Diese Aufstellung berücksichtigt nicht die vier- und fünfstimmigen Kontrafakturen und zählt deswegen 56 Sätze.

⁹⁰ Auf welche Weise sich der mensurale Typ dabei auch qualitativ verändert, wird in Abschnitt III.4. untersucht.

Werte« auf, wie es etwa Friedrich Blume ausdrückte.⁹¹ Er beobachtete eine solche Verschiebung in den Tanzdrucken dieser Zeit und belegte sie mit einem doppelt überlieferten Satz aus Phalèses Sammlungen von 1571 und 1583 (siehe Nbsp. 1.2.)

Nbsp. 1.2.: Die *Bruynsmedelijn*-Allemanden, anonym bei Pierre Phalèse⁹²

Hier handelt es sich ganz offenbar um den gleichen Tanz in unterschiedlichen Notierungen. Die Gründe für den letztlich diminutiven Vorgang bleiben aber zunächst unklar. Imogene Horsley vertrat in ihren Arbeiten zum Phänomen der Diminution die Ansicht, dass es sich bei der veränderten Notation zunächst um einen Wandel der schriftlichen Außenseite von Kompositionen handelt.⁹³ Anders als Blume ging Horsley von Beobachtungen an Vokalmusik, vor allem am Madrigal aus und datierte den Prozess notations-technischer Modifikationen auf das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts. Auswirkungen auf das Tempo seien in diesem Zusammenhang nicht belegbar und auch nicht beabsichtigt. Horsley beschreibt den Vorgang, der zu einer neuen Konvention – den *note nere* – vor allem im Notendruck führte, ebenfalls als »Verschiebung«, denn bevorzugt erscheint nun das einfache *tempus imperfectum* als Mensurzeichen und die Viertelnote wird nun zur schlagrelevanten Einheit.⁹⁴

Die Beurteilung der Notation von Rossis Sinfonien kann sich also auf entsprechende Beobachtungen mit größerer Reichweite stützen. Das Rossi-Repertoire zeigt aber auch, dass es sich bei dieser »Verschiebung« nicht um einen kurzfristigen und umfassenden Wandel in der Notation handelt, sondern dass beide Formen noch längere Zeit nebeneinander nachweisbar sind, ohne dass eine gewollte »Historisierung« von Musik durch ein mensural-abgehobenes Notenbild erkennbar wäre. Dass beide Typen schließlich auch für bestimmte Konventionen auf der Ebene der Satzkonzeption stehen, wird vor

⁹¹ Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von Hermann Abert), Leipzig 1925, S. 25. Zu einer eingehenderen Behandlung dieses Phänomens siehe Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in AfMw XVIII (1964), S. 223-240 (hier S. 224).

⁹² Die Sätze stammen aus *Liber primus leviorum carminum*, ..., Antwerpen 1571 (RISM 1571¹⁴) und *Chorearum molliorum collectanea* ..., Antwerpen 1583 (RISM 1583²¹).

⁹³ Imogen Horsley, *The Diminutions in Composition and Theory of Composition*, in: AML, Vol. XXXV (1963), S. 124-153.

⁹⁴ Horsley, *Diminutions*, S. 125 f. Zu den Beziehungen von Tempus, Tactus und *note nere* siehe Dahlhaus, *Taktsystem*, S. 227 ff.

allem bei Horsley deutlich, die konkret auf die Möglichkeiten einer Übernahme des alten Regelwerks in die neue Notation hinwies. Schon die Präsenz etwa von *Canto*-Klauseln in kleineren Notenwerten zeigt, dass tradierte Regeln des Satzes auf die neue Schlageinheit übertragen werden. In welchem Ausmaß dies geschieht, und ob sich dabei Modifikationen des Regelwerks ergeben, ist im Einzelfall zu prüfen.

Der Wandel allgemeiner Notationsgewohnheiten lässt sich also, wie die Untersuchungen Blumes und Horsleys zeigen, von verschiedenen Seiten her beschreiben und mit Belegen aus unterschiedlichen Repertoires absichern. Wegen seines umfassenden Charakters ist er als Hintergrund für die Unterscheidung zweier *Sinfonia*-Typen bei Rossi gut geeignet. Was dadurch sichtbar wird, sei hier noch einmal kurz aufgeführt: 1. Beide Typen entsprechen unterschiedlichen Konventionen in der Notation. Sie treten durchaus auch nebeneinander auf, es herrscht keine »Verdrängungsbeziehung«, sondern beide Typen bleiben für eine gewisse Zeit gleichermaßen verfügbar. 2. Die Unterscheidung verbleibt nicht an der Oberfläche, sondern kann auf die Konzeption von Sätzen bezogen werden. 3. Zu einem geringen, aber ausgesprochen »gewichtigen« Teil kreuzt der mensurale Typ die Grenze der Vielstimmigkeit und ist auch unter den geringstimmigen Sätzen vertreten. Satzdisposition und Typ sind also nicht eindeutig einander zugeordnet.

Eine wichtige methodische Konsequenz hat die Einführung der beschriebenen Typologie, denn das Vorhandensein zweier Arten von *Sinfonia* im Rossi-Repertoire erschwert nun summarische Bemerkungen zum Rossi-Repertoire. So ist die Formulierung Iain Fenlons,⁹⁵ Rossis Sinfonien seien »essentially textless canzonettas« schon wegen der darin steckenden Vernachlässigung des mensural-traditionellen Typs nicht vollständig zutreffend,⁹⁶ denn Rossis Sinfonien können in ihrer Gesamtheit nicht auf den canzonettenartigen Typ reduziert werden. Die Beschreibung eines mensural-traditionellen Typs hat gleichermaßen Konsequenzen für einen Anschluss des Rossi-Repertoires an die Tradition, wie auch für die Beschreibung wesentlicher Ausdifferenzierungen in den durchweg geringstimmigen Sätzen der späteren Rossi-Sammlungen.

⁹⁵ Iain Fenlon, Artikel »Rossi«, in: ²NGrove, Bd. 21, S. 731-734 (hier S. 733).

⁹⁶ Einen kurzen Vergleich von *Canzonetta* und *Sinfonia* auf der Grundlage von Thomas Morleys Diskussion der *Canzonetta* in dessen *Plain and easy Introduction* bringt Harrán im Zusammenhang mit den »General aspects« von Rossis Instrumentalmusik. Harrán, *Rossi*, S. 126. Dass die *Canzonetta* auch für die *Mantuaner Sinfonia* eine erhebliche Rolle spielt, zeigen vor allem deren Satzeröffnungen. Siehe zur *Canzonetta* auch Thomas Morley, *A Plain and easy Introduction to practical Music*, hg. von R. Alec Harman, London 1952 S. 295.

III. Rossi aus der Nähe

Es bietet sich an, sowohl Satzdispositionen, als auch die beschriebenen *Sinfonia*-Typen als Bestimmungsmerkmale für eine erste Einteilung aller Kompositionen zu verwenden. Bei der Zuordnung von Einzelsätzen zu »alter« oder »neuer« *Sinfonia* ist dabei aber nur die (viel- oder geringstimmige) Satzdisposition von Belang. Wie sich zeigt, lässt sich zwischen »alter« und »neuer« *Sinfonia* bei Rossi eine schwache, aber vorhandene Verbindung beschreiben, deren Diskussion von zwei Schlüsselsätzen ausgeht: Dies sind Luca Marenzios *Sinfonia* zum zweiten *Pellegrina*-Intermedium und Rossis *Sinfonia* R I/13. Beide Sätze folgen in ihrer Notation dem mensural-traditionellen Typ, was einen Vergleich in gewisser Weise erleichtert.

III.1. Rossi-Sätze als »alte« *Sinfonia*

In diesem Abschnitt wird der Frage nachgegangen, auf welche Weise die Sinfonien der Rossi-Bücher an den Bereich der Tradition angeschlossen werden können. Dass dies überhaupt möglich ist, stellt bereits eine wichtige Erkenntnis dar. Darüber hinaus ergeben sich aber auch Verbindungen zwischen den Repertoires auf der Ebene konkreter Einzelsätze. Wie sich zeigt, ist dabei nicht so entscheidend, ob von einem viel- oder geringstimmig disponierten Rossi-Satz ausgegangen wird. Genauso gut können dafür auch Diastematik und Verlauf als Ausgangspunkt dienen. In dieser Weise sei hier nun ein Versuch unternommen, unmittelbare Anschlüsse der Rossi-*Sinfonia* an die Tradition zu konstruieren.

III.1.a) Marenzio, Rossi und die traditionelle *Sinfonia* – Anschlüsse und Differenzen

Luca Marenzios *Sinfonia* aus den Florentiner Intermedien ist eine Komposition, die sehr gedrängt eine Reihe von Merkmalen des Beginns thematisiert und als solche sichtbar macht. Der daktylische Initialrhythmus findet seine Fortsetzung als »rhythmische Sukzession« mit nach und nach kleiner werdenden Notenwerten. Gewisse Parallelen zur Vokalmusik sind hier erkennbar: Ein textierter Satz gewinnt auf diese Weise die »Deklamationsseinheit«,⁹⁷ in Marenzios *Sinfonia* ist die Sukzession zugleich ein Verweis auf

⁹⁷ Ausführungen dazu finden sich bei Wilhelm Seidel, Artikel »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: ²MGG, Bd. 8, Sp. 257-317, Abschnitt *IV.3.a. Systemveränderungen* (hier Sp. 279).

die Diminutionstechnik, die für die Satzgestalt von Instrumentalmusik eine wichtige Rolle spielt:



Nbsp. 2.1.: Luca Marenzio, *Sinfonia* zum zweiten Intermedium der *Pellegrina*, Satzeröffnung

Auffällige Merkmale dieses Satzes sind eine gewisse Knappheit in der Ausdehnung und die Beschränkung im Ambitus der führenden Stimmen. Das Kernereignis aber, das diesen Satz mit einer entsprechenden Komposition Rossis vergleichbar macht, ist die Doppelung des Anfangs. Diese eigentlich paradoxe Formulierung kann eine wichtige Beobachtung bezeichnen: Hier wird die eigentliche Satzeröffnung verdoppelt. Gegenüber diesem »Ereignis« tritt die eigentliche Fortführung mit vom Anfang unterschiedenem Material in ihrer Bedeutung zurück. Im Grunde besteht der gesamte erste Teil bei Marenzio nur aus zwei melodisch gleichen Ansätzen, die – bei gleicher Ausdehnung – mit unterschiedlichen Fortführungen schließlich auf den Hauptstufen des Modus (*C* und *F*) kadenzieren. Das Beginnen der Musik potenziert sich gewissermaßen, indem es mittels Neuansatz ein zweites Mal abläuft und so zu einem Teil der Fortführung wird. Wenn aber zwei Male in gleicher Weise begonnen wird, so tritt auch der Unterschied zwischen den recht knapp geratenen Fortführungsteilen (T. 4 bzw. 9) besonders deutlich hervor. Fortführung ist also keineswegs zäsurloses Geschehen. Dadurch, dass Marenzios *Sinfonia* mit der *C*-Kadenz eine Zäsur schafft, wird die »Mitte« gegliedert und erzeugt erst die Möglichkeit für eine Wiederaufnahme des Beginns. Der *Canto* bleibt gleich, die Mittelstimmen aber verlaufen nun anders und bewirken den *B*-Klang in T. 9. Durch den erneuten Quartanstieg des *Canto* (T. 7-9) und den um einen Schritt nach unten erweiterten *Basso* tritt eine veränderte Wirkung ein. Die Möglichkeit, nach der Zäsur noch einmal vollkommen anders zu beginnen, wurde hier nicht umgesetzt. Der Neuansatz führt stattdessen auf einen anderen Weg, nämlich zur vierten Stufe und damit zum *B*-Klang. Dieser *B*-Klang (gleichzeitig Ansatzpunkt für die neue Figuration mit Punktierungen) ist die inszenierte Erweiterung des Klangspektrums an herausragender Stelle und erscheint als klangliches »Ereignis« hinter der Wiederaufnahme des Beginns. Die Tripla dagegen knüpft an die Möglichkeit einer metrischen Übersetzung der Satzeröffnung in die »Pro-

portio« an.⁹⁸ Ihr Umgang mit dem Material der *Sinfonia* ist verkürzend und kann deshalb auch nicht als Erweiterung, sondern eher als (notierte) Konvention angesehen werden. Hier geht es (noch) nicht um »Mehrteiligkeit« in einem formalen Sinn, sondern eher um die Anwendung eines handwerklich-traditionellen Verfahrens, das letztlich in der Spielmannspraxis wurzelt.⁹⁹

Rossis *Sinfonia* R I/13 weist keine Tripla auf. Sie scheint deshalb auf den ersten Blick auch das knappere Stück zu sein:

Nbsp. 2.2.: Rossi, *Sinfonia* R I/13, Satzeröffnung

Wie aber schon der Charakter der »Proportio« bei Marenzio vermuten ließ, kommt es auf eine solche Erweiterung nicht unbedingt an. Mit Marenzios *Sinfonia* hat Rossis Satz gemeinsam, dass auch hier der *Canto* vorzugsweise den Quartraum oberhalb des c^2 ausfüllt, wobei das skalare Aufsteigen zum f^2 über den charakteristischen diatonischen Halbtonschritt $e-f$ ein modales Charakteristikum darstellen könnte.¹⁰⁰

Anders als bei Marenzio wird hier aber die Folge der drei ersten Klänge des Beginns nicht tongleich für einen echten Rückgriff übernommen: Es kommt hier vielmehr zu einer imitierenden Einsatzfolge der beiden *Canti* (T. 7/8), die den sonst eher dichten

⁹⁸ Die Bezeichnung Tripla ist problematisch. Ursprünglich abgeleitet von einem klar umrissenen Fall im mensural-proportionalen Denken, der *proportio tripla*, lässt sie sich aber auch mit erweitertem Sinn verwenden, nämlich als generalisierende Bezeichnung für ungeradtaktige Abschnitte von Kompositionen, die korrekt aufgefasst meist einer *proportio sesquialtera* entsprechen. Einem etwas nachlässigen Sprachgebrauch unterlag die Tripla aber bereits im 17. Jahrhundert, da offenbar schon damals Bedarf nach einer griffigen Bezeichnung für den Wechsel der Gangart bestand, also eine Bezeichnung für den metrisch abweichenden »Formteil« benötigt wurde. Zum Problem der Tripla siehe Dahlhaus, *Taktsystem*, S. 232.

⁹⁹ Hugo Riemann verwendete für diese Praxis die Bezeichnung »double emploi«, verzichtete aber darauf, die Herkunft dieser Bezeichnung zu erläutern. Offensichtlich wählte er selbst diesen französischen Ausdruck, um damit der Herkunft des hier bevorzugt untersuchten Repertoires zu entsprechen. Hugo Riemann, *Tänze des 16. Jahrhunderts a double emploi (Reigen und Nachtanz nach derselben Notierung zu spielen)*, in: *Die Musik* VI, 6. Jg., Bd. 21, hg. von Bernhard Schuster, Berlin u. Leipzig 1906-1907, S. 140-145. Friedrich Blume kritisierte Riemanns Ausführungen zu diesem »ganz handwerksmäßigen Verändern des einen Tanzes in den anderen durch Umbiegen des Rhythmus«. Das Phänomen des »double emploi« muss aber immer noch als umstritten gelten, da auch Blume diese Praxis nicht widerspruchsfrei behandeln und aufklären konnte. Blume, *Orchestersuite*, S. 86 u. 117.

¹⁰⁰ Das Verhältnis von *Sinfonia* und Modus ist allerdings nicht unproblematisch. Siehe dazu Abschnitt XI.4.

Satz für einen Moment aufbricht und zugleich das diatonische Anvisieren des f^2 intensiviert. In der Folge (T. 10/11) bleibt jedoch alles – sieht man von der Oktavknickung des *Basso* ab – »beim Alten«, nämlich bei den ganz zu Anfang bereits erklungenen Tönen. So kann auch hier von einer Doppelung des Anfangs gesprochen werden. Strukturelle Ähnlichkeit besteht auch in der Fortführung, denn ein paralleles Ereignis zu Marenzios *B*-Klang kann hier in der Ausweitung des Ambitus zum g^2 (T. 13, *Canto primo*) erkannt werden. Sie stellt die herausragende Abweichung der wieder aufgenommenen Fortführung dar.¹⁰¹ Hier wird die mehrfach markierte Grenze f^2 einmalig durchbrochen. Haben bei Marenzio beide Kadenzvorgänge genau den gleichen Umfang (nämlich eine Semibrevis), so vergrößert Rossis Satz die eigentliche Schlusskadenz gegenüber der Binnenkadenz auf das Doppelte (nämlich auf eine volle Mensur, T. 15/16). Auf diese Weise kommt es zu einer Schlusswirkung an der Stelle, wo Marenzios Satz den Umschlag in die neue Gangart der Tripla bringt. Doch der Vergleich bringt noch mehr Ergebnisse und vor allem lässt sich hier ein wesentlicher struktureller Unterschied beobachten. Es sind nämlich auch unterschiedliche *Basso*-Konzepte, die beiden Sätzen zugrunde liegen: Wo Marenzios *Basso* springt und damit eine Bewegungsart nutzt, die vielerlei Klangfolgen sehr zügig umwenden und auch beenden kann, verläuft Rossis *Basso* ganz überwiegend skalar und braucht deshalb mehr Raum. Ihm liegt offenbar sehr viel stärker die Vorstellung des Gangs zugrunde. Bei Rossi springt der *Basso* deshalb vor allem im Zusammenhang mit den wenigen Kadenzen, also immer dort, wo Sprünge zwingend erforderlich sind. Dieser Unterschied aber hat auch Einfluss auf die Struktur dessen, was hier Ereignis genannt wurde. Das Ereignis findet bei Marenzio nicht zufällig auf der klanglichen Ebene statt, ebenso wenig zufällig, wie Rossis Satz eine melodische Abweichung als Ereignis bringt. Beide Ereignisse sind von ihrem Charakter her also ganz offensichtlich eng mit dem jeweils umgesetzten *Basso*-Konzept verknüpft.¹⁰²

Die bei Rossi komplizierter eingeführte Doppelung passt gut zur gängigen Einschätzung des Rossi-Repertoires als »Kammermusik«, ebenso wie die vielstimmige Überlieferung der Marenzio-*Sinfonia* auf den Begebenheitsrahmen der repräsentativen Intermedien abgestimmt erscheint.¹⁰³ Eine einfache Zuordnung von satztechnischen Beobachtungen

¹⁰¹ Dieser melodische Hochpunkt im *Canto primo* kehrt gleichzeitig die Verhältnisse um, liest man ihn als Tenorklausel (nämlich im Rahmen einer Doppeloktave zum *Basso*, der dann die *Canto*-Klausel hat). So wäre das besondere diatonische Moment der lydischen Klausel noch einmal hervorgehoben.

¹⁰² Zur Bedeutung gerade des springenden Basses als allgemein anzutreffendes Konzept im frühen 17. Jahrhundert siehe Edith Gerson-Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert. Satzlehre und Genealogie der Kanzonetten*, Würzburg 1937, S. 39-45.

¹⁰³ Marenzios *Sinfonia* leitet das zweite Intermedium der *Pellegrina* ein.

und sozialem Ort der Musik ist aber kaum sinnvoll, schon weil sie bald von anderen Beobachtungen wieder durchbrochen werden kann. Hält man etwa die Bässe beider Sätze gegen die geläufigen Beschreibungen typisch sinfonischer Momente, so zeigt eher Rossis als Marenzios Satz die bekannten »Gänge« im *Basso*, in deren konzeptionellem Vorfeld man sich die von Kunze angeführten »Begebenheits-Vorstellungen« denken mag. Die Tripla dagegen, unabhängig von ihrem Reduktionsgrad mit einigem Grund sonst als Ansatz zu eigenständiger Ausdehnung lesbar, tritt hier als ein Element der »funktionaleren« Intermediensinfonie Marenzios und nicht des kammermusikalischen Rossi-Satzes auf. Eindeutige Zuordnungen aufgrund herausgegriffener Merkmale sind also kaum möglich.

Rossis *Sinfonia* R I/13 hat einen erheblichen Abstand zum eher kammermusikalischen Profil der meisten übrigen Sätze, die dem canzonettenartigen Typ angehören, häufig mit einer »Anfangsimitation« beginnen und sich weiter ausdehnen. Auch die hier beschriebene Doppelung des Anfangs ist keineswegs ein Standard der *Sinfonia*.¹⁰⁴ Eher ist sie eine besondere Variante der »Mittenkonstruktion«, die zufällig beide hier vorgestellten Sätze aufweisen. Diese Doppelung stellt aber eine kompositorische Möglichkeit dar, die zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Sinfonie e gagliarde* einen Teil der Tradition verkörpert. Auf diese Tradition kann *Sinfonia* R I/13 bezogen werden, ohne dass ihre Stimm-disposition im »neue Satz« dabei hinderlich wäre.

Sinfonia R I/13 hat wohl nicht grundlos ihren Platz im Inneren der Sammlung (oder doch mit einigem Abstand zum Eröffnungsstück) gefunden. Zu Beginn der Sammlungen stehen im Ersten und Zweiten Buch jeweils Sätze, die eindeutig den kammermusikalischen Typ repräsentieren. Sie akzentuieren das »Neue« in Satz und Anlage einer als *Sinfonia* bezeichneten Komposition. Abweichende Konzepte wie das von *Sinfonia* R I/13 sollten offenbar eher nicht als stellvertretend für die komplette Sammlung genommen werden. Andere Sätze (und bei Rossi machen sie den größeren Teil aus) stehen dagegen für einen erweiterten *Sinfonia*-Begriff, der in die Sphäre der Kammermusik hineinreicht. Dabei müssen die Sinfonien der Rossi-Sammlungen keineswegs die ersten gewesen sein, bei denen dies der Fall war. Für die Überlieferung im Druck aber stellen sie heute die frühesten greifbaren Belege eines erweiterten *Sinfonia*-Begriffs dar. Rossis Sinfonien verkörpern deshalb begrifflich einen »Substanzgewinn«, gerade weil sie als geringstimmige Sätze von der vielstimmigen, offensichtlich vorherrschenden Tradition

¹⁰⁴ Eine der seltenen Ausnahmen stellt etwa Cesare Gussagos doppelchörige Motetten-*Sinfonia* zu *Fili ego Salomon* dar. Dieser Satz weist seine Anfangssetzung nacheinander beiden Chören zu und gelangt auf diese Weise ebenfalls zu einer vergleichbaren Doppelung, die hier aber in der Ensemblestruktur wurzelt. Cesario Gussago, *Sonate a quattro, sei, et otto, con alcuni concerti a otto*, hg. von Andrew dell'Antonio (= IIM, Vol. 20), New York u. London 1994. S. 258 ff.

abweichen. Von »Substanzgewinn« könnte aber keine Rede sein, wenn die Rossi-Sammlungen ausschließlich vielstimmige Sätze böten, die in ihrer Machart mit den bekannten Sinfonien Malvezzis, Marenzios oder de Cavalieris übereinstimmen.

Wie gezeigt werden soll, eignete sich auch der neue Satz mit seiner veränderten Bewertung der Größen *Basso* und »Stimme« prinzipiell dafür, die Klangfülle der traditionellen *Sinfonia* nachzuahmen. Dass hier beide *Canti* und oft auch der *Basso* zumindest lokal noch gut als Stimmen im eigentlichen Sinne funktionieren können, ist ein auffälliges Merkmal dieser Musik. Die Stimmigkeit von *Fantasia*, *Ricercar* und auch noch der *Canzon da sonar* bildet den Hintergrund, vor dem sich Rossis Sinfonien besonders gut abzeichnen. So konsequent und umfassend aber, wie sich in *Sinfonia R I/13* Stimmigkeit über einen vollständigen Satz ausbreitet, geschieht dies im Rossi-Repertoire eher selten. Hier zeigt sich letztlich auch, dass Rossis Sinfonien kein einheitliches Repertoire darstellen, das auch summarisch behandelt werden könnte. Um den Möglichkeiten einer Verbindung von neuer Geringstimmigkeit und der Bezeichnung *Sinfonia* auf die Spur zu kommen, müssen deshalb weitere Kompositionen betrachtet werden.

III.1.b) Vielstimmige Sätze in Rossis Büchern

Die *tavole* der Rossi-Drucke geben die Disposition vielstimmiger Sätze auf unterschiedliche Weise an: 1. Ein Satz wird unter einfacher Angabe seiner Stimmenzahl (vier oder fünf Stimmen) notiert. 2. Zur Angabe der Stimmenzahl (vier oder fünf Stimmen) tritt im Titel der Hinweis auf die Möglichkeit, die Stimmenzahl zu reduzieren.

Während im Ersten Buch noch beide Möglichkeiten berücksichtigt sind, tritt im Zweiten Buch nur noch die zweite auf. Im Dritten und Vierten Buch schließlich entfällt das Problem (mit einer einzigen Ausnahme),¹⁰⁵ da nur noch geringstimmige Sätze enthalten sind. So beläuft sich die Zahl der vielstimmigen Kompositionen im Rossi-Repertoire auf insgesamt neun Sätze. Ihre Titel seien hier kurz tabellarisch aufgeführt (s. Übersicht 6 auf der nächsten Seite). Immerhin drei Sinfonien können also von vornherein als vielstimmige Kompositionen angesehen werden und entsprechen damit einem wesentlichen Kriterium der oben so genannten traditionellen *Sinfonia*. Doch bevor nun diese

¹⁰⁵ Die *Sonata a quattro violini e doi chitarroni* ist eine Komposition, in der zwei Trios sukzessiv (und für kurze Abschnitte auch gleichzeitig) zum Einsatz kommen. Wichtige Modelle für diesen Satz waren offenbar Ensemblespaltung und Chorwechsel. Harrán, *Rossi Works*, CMM 100:12, S. 85-91.

Sätze näher betrachtet werden, sei noch einmal auf das Problem der *ricercarartigen Sonata* aus dem ersten Buch eingegangen.

Sammlung	Titel (in der von Harrán gewählten Form)
Erstes Buch	<i>Sinfonia [prima] a 4</i>
	<i>Sinfonia [seconda] a 4</i>
	<i>Gagliarda [prima] a 4 detta Venturino</i>
	<i>Gagliarda [seconda] a 4 detta Marchesino</i>
	<i>Sonata a 4</i>
Zweites Buch	<i>Sinfonia [seconda] grave a 5 [et a 3 si placet]</i>
	<i>Canzon [prima] per sonar a 4</i>
	<i>Canzon [seconda] per sonar a 4</i>
	<i>Canzon [terza] per sonar a 4</i>

Übersicht 6.: Die Rossi-Sammlungen, Übersicht zu den vielstimmigen Sätzen

Diese Komposition in Rossis Erstem Buch ist vor allem deswegen zu diskutieren, weil hier die Frage nach der verwendeten Titelvokabel (*Sonata*) von zwei Seiten her thematisiert wurde.¹⁰⁶ In beiden Fällen musste der Eindruck entstehen, die Bezeichnung *Sonata* könne auch durch eine andere, womöglich passendere ersetzt werden. Das Denken hinter solchen Ausführungen ist jedoch problematisch: Der einmal gewählte Titel steht als überliefertes Faktum fest, deshalb wäre es vielleicht wichtiger danach zu fragen, wie er zustande kam und nicht, ob er eventuell ersetzt werden müsste. Die Bezeichnung *Sonata* für diesen einzigen wirklich traditionell »durchgearbeiteten« Satz in seinem editorischen Umfeld braucht aber nicht als Versehen oder gar willkürliches Etikett angesehen zu werden. Vielmehr zeigt das Auftreten des Terminus *Sonata* in einer Umgebung von Sinfonien und Tänzen, dass es Rossi sehr wohl um Unterscheidungen ging.¹⁰⁷ *Sonata* kann deswegen als passend angesehen werden, weil dieser Satz bereits mit seinen äußeren Merkmalen dem alten Sonaten-Begriff entspricht, der keinen geringstimmigen Satz kannte, sondern sich stets in vielstimmigen Sätzen in oder oberhalb der *voce piena*-Disposition äußerte. Unter diesen Begriff fallen so unterschiedliche Kompositionen wie diejenigen Cesare Gussagos oder Giovanni Gabrielis.¹⁰⁸ Von den satzstrukturellen Mit-

¹⁰⁶ Zu Schmidt-Bestes Sicht auf die *Sonata* siehe Abschnitt II.3. Harrán diskutiert den Satz ausführlicher und stuft seine Bezeichnung als »mislabelled« ein. Harrán, *Rossi*, S. 122 f. In seiner Ausgabe des Ersten Buchs vertritt Harrán die Meinung »The one sonata in Book 1 may be a misnomer for a ricercare«. Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:9, S. xviii.

¹⁰⁷ Aufschlussreich ist bereits die editorische Behandlung der *Sonata*, die in den einzelnen Stimmbüchern unter den vierstimmigen Sätzen ganz ans Ende gestellt wird.

¹⁰⁸ Hier ist an die *Sonate a quattro, sei, et otto* Cesario Gussagos (Sartori 1608j) und die Sonaten Giovanni Gabrielis (in Sartori 1597e und 1615f) zu denken.

teln her stand der alten Sonate ein gewisses Spektrum zur Verfügung, das sich allerdings in der Art seiner Behandlung und den Dimensionen von anderen Satzarten unterschied: So wäre Rossis *Sonata* für ein *Ricercar* wohl nicht ausgedehnt genug, und als *Fantasia* hätte sie vielleicht noch »strenger« ausgearbeitet werden müssen. *Canzona* ist ebenfalls keine taugliche Bezeichnung, da Rossis *Sonata* mit ihren gut abgrenzbaren *soggetti* eine gewisse »Gängigkeit« des Materials abgeht. Diese *soggetti* wiederum sind nun aber höchst ungewöhnlich durch ihre jeweils auftaktigen Einführung, die mit solcher Konsequenz wohl kaum anderswo (und schon gar nicht als Satzeröffnung) beobachtet werden kann. Ganz sicher aber wäre die Titelvokabel *Sinfonia* für diesen Satz nicht angebracht. Rossi ist in der Wahl seiner Terminologie nicht willkürlich oder nachlässig verfahren.¹⁰⁹ Von Irrtum sollte hier deshalb nicht die Rede sein.¹¹⁰ Vielmehr repräsentiert der Satz den alten Sonatenbegriff in einer sinfonischen Umgebung, die ihrerseits bereits den Schritt zum neuen Satz vollzogen hat.

Neben der *Sonata* enthält das Erste Rossi-Buch noch zwei weitere »freie« Sätze, die eindeutig vierstimmig disponiert sind. Untersucht man die Sinfonien [prima] und [seconda] *a 4* auf Ähnlichkeiten hin, so lässt sich zunächst deren ziemlich einheitliche Präsentation feststellen.¹¹¹ Zu den gemeinsamen Merkmalen von *Sinfonia* [prima] und [seconda] gehört zunächst der mensural-traditionelle Typ, der die »Gangart« der Musik durch Mensurzeichen und Notenwerte festlegt, sowie die absolute Ausdehnung von 27 bzw. 26 Takten. Ebenfalls gemeinsam ist beiden Sätzen das Fehlen eines Gangartwechsels sowie die Aufteilung in zwei annähernd gleich große Teile (13 : 14 bzw. 14 : 12 Takte).

Substanziell wird die Gemeinschaft beider Kompositionen vor allem durch die Verwendung einer geläufigen Eingangsformel,¹¹² die den Ausgangsklang mit einer Kadenz umschreibt und eine rhythmische Sukzession anschließt:

¹⁰⁹ Letztlich ist dies wohl auch die Meinung Harráns, denn er bemerkt hierzu: »Rossi was not negligent in his use of terminology«. Allerdings führt diese Feststellung auch nicht zu einer diskussionslosen Übernahme der »originalen« Rossi-Titel. Harrán, *Rossi*, S. 145.

¹¹⁰ Dies gilt auch für jene Sinfonien des Dritten und Vierten Buchs, die in moderner Übertragung mit ihrer Ausdehnung den Bereich der 50 Takte berühren. Sie sind innerhalb der jeweiligen Sammlung eindeutig dem Block der Sinfonien zugeordnet. So ist die Frage müßig, ob es sich bei diesen Kompositionen vielleicht bloß um falsch etikettierte Sonaten handeln könnte. Harrán geht allerdings, was die *Sinfonia* R IV/2 angeht, auch hier explizit von der Möglichkeit einer falschen Etikettierung aus (»Sinfonia 2, ..., is probably a sonata«). Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:12, S. vii, und CMM 100:11, S. viii.

¹¹¹ So sieht es auch Harrán, der beide Sätze einem *antico*-Konzept verpflichtet sieht, dem einige Sätze (Harráns Beispiel ist die *ecco*-basierte *Sinfonia* R I/11) mit einem erkennbaren *moderno*-Konzept entgegen stünden, das auf die *stil moderno*-Sonate vorausweise. Harrán, *Rossi*, S. 124. Das Verhältnis zwischen *stil-moderno*-Konzept und Rossi Sinfonien wird in Abschnitt IV.3. diskutiert.

¹¹² Dies trifft insbesondere auf *Sinfonia* [prima] zu, deren *Canto*-Diastematik offenbar einem konkreten Typ angehört, dem zahlreiche Sätze unterschiedlicher Repertoires folgen. Als Beispiel können hier Michael Praetorius' *Passameze à 5 (Terpsichore)*, Nr. 283, siehe Anm. 449) und Claudio Monteverdis *I bei legami* (Nr. 1 der *Scherzi musicali* von 1607, Beginn des Vokalsatzes) genannt werden. Zu den

The image shows two systems of musical notation for four voices: Canto, Alto, Tenore, and Basso. The notation is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a later part. The lyrics are in Italian.

Nbsp. 3.1.: Rossi, die Sinfonien [prima] und [seconda] a 4, Satzeröffnungen

Ein solcher Beginn legt die prinzipiell schon ausgewählte »Gangart« der folgenden Musik noch einmal genauer fest, ihr Charakter rückt nun noch stärker in die Nähe von »Begebenheit« oder – konkreter noch – Schreittanz, wie er von *Pavane* oder *Passamezzo* her bekannt ist. Zugleich tritt hier eine kompositionstechnische Eigenheit besonders klar hervor, nämlich die Konzeption der Musik in Mensuren oder (auf das moderne Partiturbild bezogen) in Doppeltakten.

An diesem Punkt werden nun die Unterschiede zwischen beiden Sätzen erkennbar. *Sinfonia* [seconda] setzt dem formelhaften Beginn einen ähnlich formelhaften Schluss entgegen, der sich fast tongleich am Ende beider Teile findet: Dort hat das Dissonanzgeschehen der obligatorischen Kadenz seinen Platz im *Alto* (gewissermaßen als konsonierende Quarte), während *Canto* und *Basso* in einfachen Semibreven fortschreiten. Dissonanzgeschehen und Schlussklang sind damit genau gleich lang und entsprechen zusammen dem Raster der Doppeltaktkonzeption, dessen Kontinuität metrisch an keiner einzigen Stelle des Satzes unterbrochen wird. Im zweiten Teil geben die Doppeltakte sogar das eigentliche Gerüst ab, in das sich der musikalische Verlauf fügt. Ihm entspricht auch die quasi-Imitation von *Canto* und *Alto* zu Beginn des zweiten Teils, mit der die sonst weitgehende Vollstimmigkeit kurz unterbrochen wird. Imitation ist jedoch kein »Thema« dieser Musik, sie wird vom Satz eher in spielerischer Weise gehandhabt, was auch an den unterschiedlich konsequenten Beziehungen zwischen *Canto* und *Basso* im ersten Teil beobachtet werden kann. Insgesamt weist die *Sinfonia* [seconda] einen konsequenteren Umgang mit dem Raster der Doppeltaktkonzeption auf, dem sich andere Ziele unterordnen. Weder der Kadenzplan, noch der bescheidene diminutive Anteil im *Canto* (T. 6 u. T. 11/12) stellen dieses Raster in Frage. Sofern man die Technik einer gewissen gleichförmigen Satzweise der Sphäre von echter Gebrauchsmusik und entsprechend geringem Stilisierungsgrad zuordnet, kann *Sinfonia* [seconda] »funktionaler« erscheinen als die vorangehende *Sinfonia* [prima]. Deren Satz folgt einer anderen Konzeption, in der rasterartige Doppeltakte längst nicht die gleiche Bedeutung wie für die

Scherzi siehe Gian Francesco Malipiero (Hg.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Bd. 10, Mailand o.J.

Sinfonia [seconda] besitzen.¹¹³ Die *Sinfonia* [prima] nämlich setzt schon für ihre Kadenz das traditionellere Muster als verbindlich, bei dem zumindest die Klausel im *Canto* über die Dauer einer Semibrevis hinausreicht.¹¹⁴ In die gleiche Richtung weist die eher sparsame Verwendung von Binnenkadenzen, die sich so nur im zweiten Teil finden und dort zum Teil noch überspielt werden (so etwa in T. 23 durch den »überhängenden« *Canto*). Genauso traditionell und stärker in den Bereich des Vokalen weist auch der ganz überwiegend in Schritten verlaufende *Canto*, dessen Hochpunkte (bezogen auf das Verlaufskonzept) sich folgerichtig anlässlich von Sprüngen finden: Im ersten Teil tritt der Sprung (T. 8) offen zutage, im zweiten Teil dagegen wird der entsprechende Kernsatz mit Achteln diminutiv gefüllt (T. 20/21). Gleichzeitig aber setzt der *Canto* mit seinen Hochpunkten im Verlauf noch die eigene obere Ambitusgrenze d^2 als relevant und erinnert damit eine echt vokale Eigenschaft des musikalischen Satzes, nämlich das Thematisieren der modalen Gegebenheiten im Verlauf.

Die beiden vierstimmigen Sinfonien des Ersten Buchs weisen also klar benennbare Unterschiede auf, die sich vor allem auf der konzeptionellen Ebene zeigen. Die angesprochenen Konzepte stellt folgende Übersicht noch einmal schlagwortartig einander gegenüber:

Satz	<i>Sinfonia</i> [prima] a 4	<i>Sinfonia</i> [seconda] a 4
dominierendes Konzept	»Ambitus«	»Raster«
Attribut	vokal	instrumental
Assoziation	Gesang	Tanz

Übersicht 7.: Die Satzkonzepte der beiden vierstimmigen Sinfonien

In dieser Gegenüberstellung spielt die Opposition von »alt« und »neu«, wie sie aus den Ausführungen etwa zur Satzdisposition bekannt ist, keine Rolle. Denn weder tritt die Vorstellung eines vom Ambitus regulierten *Canto* in der Folgezeit bedeutungsmäßig zurück, noch handelt es sich bei dem kompositionstechnischen Merkmal einer rasterartig durchgehaltenen Doppeltaktkonzeption um ein »neues« Merkmal, das gerade erst in Gebrauch gekommen wäre. Vielmehr stehen hier beide Möglichkeiten der *Sinfonia* zur Verfügung und treten sogar unter gleichen Rahmenbedingungen auf. Bei allen Unter-

¹¹³ Diese Beobachtung mag Harrán zu seiner Annahme eines *antico* bzw. *moderno*-Konzept veranlasst haben (siehe Anm. 111).

¹¹⁴ Bereiten solche *cadenze minore* (so die Terminologie Nicola Vicentinos) einen Schlussklang vor, so kann hier ein metrisches Missverhältnis zwischen der Ausdehnung von Kadenzvorgang und Schlussklang entstehen, nämlich dann, wenn letzterer nur als Semibrevis notiert ist. Genau dies ist in Rossis *Sinfonia* [prima] a 4 (mit den Takten 11-13) der Fall. Eine aufführungspraktische Konsequenz könnte es sein, in solchen Fällen den Schlussklang an die Ausdehnung der vorausgegangenen Kadenz anzupassen.

schieden überwiegt doch ein vereinheitlichendes Moment, das in der Gestaltung des Rahmens (Metrum, Ausdehnung, Gewicht der Teile und Eingangsformel) zum Ausdruck kommt. Innerhalb dieses Rahmens können beide Sätze als eigene »Gruppe« aufgefasst werden. Bei den fünfstimmig dargebotenen Sinfonien stellt sich dagegen kein vergleichbarer Effekt ein. Hier sind die Unterschiede schon an der Oberfläche bestens zu erkennen.

Einen auffälligen und in der modernen Rezeption besonders gegenwärtigen Satz stellt hier sicherlich die *Sinfonia grave* dar. An dieser Komposition lassen sich drei Beobachtungen machen, die nicht nur Details betreffen, sondern ihr Erscheinungsbild wesentlich mitbestimmen: 1. Als einzige unter sämtlichen Sinfonien Rossis trägt diese Komposition einen Titelzusatz (*grave*), der unmittelbar auf die Musik selbst beziehbar ist.¹¹⁵ 2. Die *Sinfonia grave* ist ein originär fünfstimmiger Satz, dessen Titel keine Möglichkeit der Reduktion vorsieht.¹¹⁶ 3. Anders als der allergrößte Teil der Rossi-Sinfonien besteht dieser Satz aus drei Teilen, die allerdings nicht auf gleiche Weise voneinander getrennt sind. Das *grave* dieser *Sinfonia* mag zunächst, wie es etwa auch Harrán anmerkte,¹¹⁷ ganz allgemein auf den Bewegungscharakter oder gar auf das angemessene Tempo der Ausführung bezogen werden. Gerade der Titelzusatz *grave* aber ruft, sofern er mit dem frühen 17. Jahrhundert in Verbindung steht, ein musikkulturelles Hintergrundwissen auf: Hier wird ohne Zweifel erneut der Bereich der gängigen Formel berührt,¹¹⁸ denn das absteigende Tetrachord mit seinem abschließenden Halbtonschritt, wie es zu Beginn der *Sinfonia grave* im *Canto* erscheint, stellt eine häufig nachweisbare Struktur mit hoher symbolischer Aufladung (»Lamento«) dar,¹¹⁹ die gut zum Titelzusatz *grave* passt:

¹¹⁵ Zwei der insgesamt drei übrigen Titelzusätze (zu *Sinfonia* R III/2 und R III/3) dürften auf Widmungsträger verweisen, ihre genaue Bedeutung bleibt aber unklar. Harrán, *Rossi*, S. 54 f. Der Zusatz *Con doi soprani et il chitarrone* bei der *Sinfonia* [prima] *a 5 et a 3 si placet* aus dem Ersten Buch dagegen ist ergiebiger und wird weiter unten behandelt. Harrán sieht im *grave*-Zusatz auch einen Hinweis auf das Ausführungstempo. Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:11, S. x.

¹¹⁶ Die Quelle liest als Titel *Sinfonia grave a 5* ohne weitere Zusätze. Deshalb erscheint auch der Titelzusatz *et a 3 si placet* in Harráns Ausgabe mit eckigen Klammern.

¹¹⁷ Für Harrán bringt hier *grave*-Zusatz und mensural-traditionellen Typ in einen Zusammenhang: »the writing is rhythmically restrained.« Harrán, *Rossi*, S. 168.

¹¹⁸ Im Zusammenhang mit der Frage nach den Implikationen des Titelzusatzes *grave* belässt es Harrán bei einem Hinweis auf die Möglichkeiten, das *grave* entweder auf den ernsten Charakter der Musik oder auf ein getragenes Tempo zu beziehen. Harrán, *Rossi*, S. 168.

¹¹⁹ Einen Überblick über den assoziativen Hintergrund dieser Formel gibt Peter Holman in seiner Studie zu Dowlands *Lachrimae* Pavanen. Peter Holman, *Dowland: Lachrimae (1604)*, Cambridge 1999, S. 40 ff. Das absteigende Tetrachord als Lamento-Emblem behandelt, allerdings mit einer starken Eingrenzung auf den Bereich der Oper, Ellen Rosand und weist dabei (wie Holman auch) auf die weit zurück reichende Geschichte entsprechender musikalischer Formeln hin. Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: MQ 65 (1979), S. 364-359. Die *Sinfonia grave* wird wegen ihrer Verwendung des Tetrachords aber noch nicht zum Klagegesang. Eher nutzt dieser Satz das gängige Symbol als »Einstieg«, der – dies ist die einzige für Instrumentalmusik verfügbare Möglichkeit – den Gestus der Klage als Ausgangspunkt aufnimmt. Eine »echte« Klage bedarf dagegen des Textes und

Nbsp. 3.2.: Rossi, *Sinfonia grave*, erster Teil

Auch hier kann also von einem formelgeprägtem Beginn gesprochen werden, der nun aber – anders als bei der ersten der beiden vierstimmigen Sinfonien – wohl nicht ursprünglich dem Bereich der Instrumentalmusik angehört. Allerdings ist diese Formel schon früh in instrumentaler Ensemblesmusik nachweisbar, wie eine Pavane aus Attaingnants *Six Gaillardes et six Pavanes* (1530₄) zeigt:

Nbsp 3.3.: Pavane aus Attaingnants *Six Gaillardes et six Pavanes* (1530₄), erster Teil

Wie auch immer der stark semantisierte Quartzug (im Attaignant-Beispiel T. 5, Superius) in den Rossi-Satz gelangt sein mag, der *grave*-Zusatz im Titel könnte als Rezeptionshilfe verstanden werden, die eine unangemessenen Verwendung dieser Komposition verhindern soll. Der Titelzusatz *grave* führt eine neue Unterscheidung in den Bereich möglicher Bewegungstypen ein, wie sie bei Rossi vertreten sind. Dies geschieht nun aber zuerst mit Hilfe der Bezeichnungsfunktion von Sprache und nicht vorrangig auf einer musikalisch-technischen Ebene.

Einen echten Beleg für die originäre Fünfstimmigkeit der *Sinfonia grave* zu führen, erweist sich als schwierig. Sinnvoller ist es deswegen vielleicht danach zu fragen, was bei einer Reduktion auf *Basso* und die beiden *Canti* verloren ginge. Hier sind vor allem zwei Strukturen nennen: Die Parallelführung von *Canto primo* und *Alto* zu Beginn der *Sinfonia*, der nach unten ausgeterzte Quartabstieg, die gewissermaßen »thematische« Teilhabe des *Alto* an exponierter Stelle, hat im gesamten (sonst optional) fünfstimmigen Rossi-Repertoire keine Entsprechung. Sie stellt also eine Abweichung vom Normalfall

hat ihren Platz vor allem in der Oper, wie die vielen einschlägigen Beispiele der Folgezeit (etwa im Cavalli-Repertoire) zeigen.

dar, der dem *Alto* keine entsprechende Rolle zuweist. Zum anderen weist der Satz auch zu Beginn seines dritten Teils eine imitatorische Struktur auf, an der der *Tenore* (und nicht der *Canto secondo*) teilhat. Auch dieser Vorgang wertet also den Bereich der sonst entbehrlichen Mittelstimmen zusätzlich auf. Zuletzt ließe sich noch anführen, dass auch die Verdichtung zum Ende des Satzes hin (unter anderem erreicht mit einer weiteren imitatorischen Beziehung zwischen *Canto primo* und *Alto* (T. 23) eine gewisse satztechnische Sorgfalt offenbart, die für die übrigen fünfstimmig überlieferten Sätze nicht in gleicher Weise gegeben ist.

Die dritte und letzte der oben angeführten Beobachtungen schließlich betrifft ein Moment der Formung, das erneut eine Abweichung gegenüber den praktisch durchweg ein- oder zweiteiligen Rossi-Sätzen erzeugt, denn die *Sinfonia grave* kann als explizit dreiteilige Komposition beschrieben werden. Zwar gibt die Edition Harráns die zweite der beiden Teilgrenzen nicht korrekt wieder, denn hier liest der originale Rossi-Druck einen einfachen Ordnungsstrich (*stanghetta*) und keinen Doppelstrich mit Wiederholungsanweisung.¹²⁰ Aber auch die »originale« Lesart kann, schon wegen der beiden Kadenzten (T. 8/9 u. 15/16) kaum missverstanden werden: Hier liegt ein dreiteiliger Satz vor, der auffällig an eine Pavane erinnert.¹²¹ Pavanen aber stellen auch für das symbolisch aufgeladene Tetrachord eine bevorzugte Umgebung dar, wie die genannten Fälle bei Attaingnant und – in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Rossi – vor allem die *Lachrimae*-Pavanen Dowlands zeigen. Sollte sich das Material der *Sinfonia grave* tatsächlich auf einen Tanzsatz zurückführen lassen, so hätte man es hier allerdings mit einem verhältnismäßig geringen Stilisierungsgrad zu tun, wie schon die Ausdehnungen der Teile zeigen. Positiv ausgedrückt läge dann eher ein Gebrauchstanz vor, bei dem die Anzahl der Hebungen (die sich mit der Schrittzahl in Verbindung bringen lässt) in allen Teilen jeweils »Vielfachen von zwei« entspricht, vorausgesetzt, die Länge aller Schlussklänge wird auch hier auf eine *Brevis* ausgedehnt.¹²² Die *Sinfonia grave* bietet also einige Anhaltspunkte dafür, diesen von Rossi als *Sinfonia* etikettierter Satz aufgrund seiner strukturellen Eigenschaften in die Nähe des Gebrauchstanzes zu sehen. Grundsätzlich beste-

¹²⁰ Leider geben auch die *Annotations* von Harrán keine Auskunft über die abweichende Lesart seiner Quelle bzw. über die Motive des Herausgebers für diesen Eingriff. Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:9, S. xxviii. Zur Relevanz der *stanghetta* für Wiederholungen siehe Donna G. Cardamone, *The canzone villanesca alla napolitana and related forms, 1537-1570*, Ph.D. diss. Harvard 1972 (= *Studies in Musicology*, hg. von G. Buelow,) Nr. 45, Ann Arbor 1975 (1981).

¹²¹ Gravität und Pavane in einen Zusammenhang zu bringen, hat schon um 1600 eine gewisse Tradition, wie der entsprechende Abschnitt in Thomas Morleys *Introduction* zeigt. Morley, *Introduction*, S. 296. Gravität ist für Morley das bestimmende Kriterium für eine Gattungssystematik und kann als analog zur Stilhöhe aufgefasst werden.

¹²² Eine solche Dehnung ließe sich zumindest für die Takte neun und 16 durch die vorausgehenden *cadenze minore* rechtfertigen. Siehe dazu auch Anm. 114.

hen zwischen *Sinfonia* und Pavane ohnehin funktionale Gemeinsamkeiten, denn beide Sätze können einer Folge weiterer Kompositionen vorangestellt werden. Auf den hier konkret zu denkenden Zusammenhang der Tanzsuite wurde oben bereits hingewiesen.¹²³

Mit der *Sinfonia grave* können die Beobachtungen an den vielstimmigen Sätzen unter den Rossi-Sinfonien abgeschlossen werden, denn alle weiteren Belege für Vielstimmigkeit im Instrumentalwerk Rossis verweisen in andere Musizierbereiche.

Die wichtigste Beobachtung, die in gewisser Weise alle drei Sätze vereint, gelingt mit dem Nachweis der »gängigen Formel«. Die vielstimmigen Sinfonien des Rossi-Repertoires lassen sich insgesamt gut auf solche musikkulturell verfügbaren Formeln beziehen. Sie sind offenbar ein alternatives Modell für die Satzeröffnung mit vielstimmigem Ensemble, dessen Stimmenzahl ein exordial-vollständiges Imitationsfeld schon aus Platzgründen nicht zulässt. Folgerichtig macht auch keiner der drei hier diskutierten Sätze Gebrauch von jenem Modell der Satzeröffnung, das Rossis geringstimmige Sinfonien (die »neue« *Sinfonia*) so nachhaltig prägt, nämlich der kurz gefassten Anfangsimitation.

III.2. Rossi-Sätze als »neue« *Sinfonia*

Von einer »neuen« *Sinfonia* zu sprechen, ist vor allem durch den oben entsprechend eingeführten »neuen Satz« zu rechtfertigen, der Voraussetzung und Modell für den größten Teil aller Rossi-Sinfonien darstellt. Geringstimmigkeit als wesentliches äußeres Kriterium kann aber nicht darüber hinweg täuschen, dass auch in diesem Bereich noch weitere strukturelle Unterscheidungen möglich sind. Da bei Rossi jedoch weder die Satztitel noch die *tavole* Hinweise auf weitere Differenzierungen geben, muss danach in den Sätzen selbst gesucht werden. Dieses Verfahren trägt zunächst gewisse »negative« Züge, da es einen Teil der Kompositionen als Einzelfälle von der Gesamtheit abtrennt. Erst mit den weiter unten diskutierten »vereinheitlichenden Strukturen« gewinnt das Vorgehen wieder »positiven« Charakter, indem solche Merkmale der Kompositionen diskutiert werden, die tatsächlich für einen großen Teil aller Rossi-Sinfonien als typisch gelten können.

¹²³ Siehe dazu die Einleitung, S. 5.

III.2.a) Zwei optional fünfstimmige Sätze: *Sinfonia* [prima] und [terza] a 5

Nachdem die *Sinfonia grave* als wahrscheinlich originär fünfstimmiger Satz ausgliedert wurde, reduziert sich die Gruppe der optional fünfstimmigen Sinfonien im Ersten Buch auf zwei Sätze. Diese beiden Kompositionen könnten nun als Brücke zum geringstimmigen Repertoire aufgefasst werden, denn sie verknüpfen aufgrund ihrer Spezifizierung *a5 et a3 si placet* beide Dispositionen miteinander. Dies ist, wie zu zeigen sein wird, jedoch nicht ohne weiteres möglich.

Sinfonia [prima] liest zusätzlich zum *si placet*-Vermerk noch *Con doi soprani et il chitarrone*. Damit wird zum einen das Trio noch einmal explizit gemacht, von dem bereits auf dem Titel die Rede ist. Der Zusatz *Con doi soprani* scheint den Hinweis auf die Reduktionsmöglichkeit noch einmal genauer zu fassen, gerade so, als wenn Unsicherheiten darüber vermieden werden sollten, welche Stimmen in der reduzierten Fassung zu musizieren seien und welche nicht. Dieser Vorgang bleibt unverständlich, sofern man eine Reduktion auf Oberstimmen und *Basso* als selbstverständlich ansieht. Als absicherndes Etikett wäre es aber sinnvoll zu erklären, falls damit auf eine noch nicht hinreichend eingeführte Praxis zu reagieren war. Daneben vergegenwärtigt die Bezeichnung *Soprani* noch ein weiteres Problem, denn sie führt eine Differenzierung in den Bereich der hoch geschlüsselten Stimmen ein, die sonst durchweg als *Canto* bezeichnet werden. Bei Zarlino ist *Soprano* die Bezeichnung für einen hohen *Canto*.¹²⁴ Dazu passt, dass auch in der Folgezeit instrumental auszuführende *Canti*, die nicht den standardisierten vokalen Beschränkungen unterliegen, manchmal als *Soprano* bezeichnet wurden.¹²⁵ Möglicherweise gab es aber noch einen anderen Grund für die Verwendung der Vokabel *Soprano*, die in Zusammenhängen erscheint, wo Reduktionen mit *Canto-Basso*-Polarität möglich oder verwirklicht werden. *Soprano* heißt etwa auch die Singstimme der quasi-monodischen Madrigal-Paraphrasen in Rossis Erstem Madrigalbuch. Auf diese Weise verstanden wäre ein Hinweis auf den *Soprano*-Charakter instrumentaler *Canto*-Stimmen sinnvoll, da auch im Fall der beiden hier diskutierten Sinfonien Reduktionen als Möglichkeit neben dem traditionellen *voce-piena* Zusammenhang stehen. Dass Rossis erster Druck mit Instrumentalmusik die Bezeichnung *Soprano* auch für Instrumentalstimmen relevant setzt, lässt sich deswegen als ein Bemühen um Genauigkeit bei der Fassung

¹²⁴ Zarlino, *Istitutioni* ³1573, IV Parte, Cap. 31, S. 418 f. Eine Diskussion des *Soprano*-Konzepts im Zusammenhang mit dem *voci pari* Satz findet sich bei Siegfried Schmalzriedt – *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von Georg von Dadelsen, Bd. 1), Neuhausen Stuttgart 1972, S. 54.

¹²⁵ Dies ist der Fall in den Sonaten beider Castello-Drucke (Sartori 1621n [1629e] und 1629f).

eines neuen *Canto*-Konzepts lesen, dass hier ebenfalls von der lückenhaften Satzdisposition motiviert war. Da die *Canto*-Umfänge keineswegs vokale Grenzen sprengen, bestand kein Anlass, den *Con doi soprani*-Zusatz nur auf den Ambitus zu beziehen. Denn wo an anderer Stelle echte Erweiterungen ins hohe Register stattfinden, findet sich bei Rossi kein Hinweis auf den *Soprano*. Deshalb ist es möglich und sinnvoll, das Auftreten der Bezeichnung *Soprano* letztlich in der abweichenden Satzdisposition begründet zu sehen.

Neben der Frage nach Etikettierungen, Titeltzusätzen und Satzdisposition entsteht bei den optional fünfstimmigen Sätzen des Ersten Buchs auch das Problem einer Zuordnung zu den beiden oben beschriebenen Typen von *Sinfonia*. Hatten beide vierstimmigen Sätze und die *Sinfonia grave* noch ohne Probleme dem mensural-traditionellen Typ entsprochen, so fällt die Zuordnung von *Sinfonia* [prima] a 5 und [terza] a 5 zum canzonettenartigen Typ etwas schwerer. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass beide Kompositionen satztechnisch weit stärker als die meisten anderen Sätze dieses Typs auf standardisierten *Basso*-Fortschreitungen (hier ließe sich von Modellen sprechen) fußen. So weicht *Sinfonia* [prima] a 5 praktisch nur an den Enden ihrer drei Teile im Zusammenhang mit den Kadenzten von einer gleichförmigen Fortschreitung in Halben ab. Für sich gelesen stehen diese Fortschreitungen abstrakten Strukturen (wie der Terzentonleiter im dritten Teil) oder konkreten Modellen (wie dem *Passamezzo*, vor allem durch die ersten beiden Takte zu Beginn des Satzes) nahe oder repräsentieren sie. Die Figuration der übrigen Stimmen, vor allem aber der *Canti*, entspricht dem handwerklich-traditionellen Standard der Diminutionskunst, wie sie für instrumentales Musizieren typisch ist. Ein komponiertes Moment, das stärker von Schriftlichkeit abhängt, kann in der Bezogenheit der beiden Oberstimmen aufeinander gesehen werden: Setzen beide *Canti* im ersten und zweiten Teil von *Sinfonia* [prima] a 5 noch nacheinander ein (und dies sogar mit umgekehrter Bewegungsrichtung), so verläuft die erste Hälfte des dritten Teils in den Oberstimmen als komplementärer Wechsel und repräsentiert damit die für einen Satz mit Oberstimmenpaar nahe liegende dialogisierende Technik. Das Vorherrschen von Achtelfiguration aufgrund der angebrachten diminutiven Techniken rückt den Satz letztlich auf die Seite des canzonettenartigen Typs, obwohl die regulierende Struktur des *Basso* in Halben verläuft.

Noch etwas komplizierter liegt der Fall bei der *Sinfonia* [terza] a 5. Zwar spielen standardisierte *Basso*-Fortschreitungen auch hier eine gewisse Rolle (so ist erneut die Terzentonleiter in T. 13/14 präsent), doch bestimmen sie den Gesamtverlauf nicht mehr im gleichen Maße. Die Bewegungseinheit des gesamten Satzes ist nun die Viertelnote,

wie es auch der vollständig homorhythmisch organisierte dritte Takt zeigt. Hier wird ein Unterschied deutlich, der sich ebenfalls auf die Vorstellung von Bewegungsarten beziehen lässt: Entsprechen die Fortschreitungen des *Basso* in *Sinfonia* [prima] *a* 5 noch tatsächlich dem »Schreiten«, so sind diejenigen des *Basso* von *Sinfonia* [terza] *a* 5 eher mit zügigem Gehen in Verbindung zu bringen:

Nbsp. 4.1.: Rossi, die Sinfonien [prima] und [terza] *a* 5 *et a* 3 *si placet*, Bewegungstypen

Der Sache nach aber und von einer satztechnischen Seite her gesehen weicht die Rolle des *Basso* in *Sinfonia* [terza] *a* 5 kaum von derjenigen in *Sinfonia* [prima] *a* 5 ab. Aufschlussreicher ist deshalb ein Vergleich der Mittelstücke beider Sinfonien: In *Sinfonia* [terza] *a* 5 scheint der *Basso* dort für einen kurzen Moment von seiner Bewegungsart abzuweichen, bevor er (mit der gleichen, satztechnisch problematischen Formel wie in T. 4) nach der *C*-Kadenz wieder zum Viertelbewegung zurückkehrt. Diese Abweichung, wenn sie auch unauffällig und z.T. durch Diminution hervorgebracht ist, weist der Mittelteil von *Sinfonia* [prima] *a* 5 nicht auf. Noch wichtiger dürfte allerdings sein, dass sich auch für *Sinfonia* [terza] *a* 5 eine implizite Dreiteiligkeit ergibt, fasst man die *C*-Kadenz in T. 9 als Schlussformel auf.¹²⁶ Eine Wiederholung ließe sich ohne großen Aufwand durch Einfügen von *prima*- und *seconda-volta*-Schlüssen einsetzen. Vergleicht man beide Sätze auf dieser Ebene miteinander, so verringert sich ihr struktureller Abstand noch einmal, der bisher ja vor allem durch die Unterscheidung von notationstechnischen Justierungen (Halbe- oder Viertel-*Basso*) zu beobachten war. Möchte man den Abstand noch weiter verkleinern, so bietet es sich an, die Dreiteiligkeit – wie schon bei der *Sinfonia grave* – als Hinweis auf die mögliche Herkunft aus dem Repertoire des Gebrauchstanzes aufzufassen. Echte Belege sind dafür bisher aber nicht beizubringen, denn weder existiert bislang eine parallele Überlieferung aus anderen (z.B. Tanz-) Quel-

¹²⁶ Diese Formel entspricht jener des vierten Takts, die nun zwar transponiert, doch mit der gleichen Fortschreitung in den Außenstimmen (Konsonanzparallelen) erscheint. Die Nähe zum Satzfehler ist ein auffälliges Merkmal beider Sinfonien, denn sie wenden eine vergleichsweise sorglose Variante des Kontrapunkts an, was unter anderem auf die sequenziellen Vorgänge im *Basso* zurückgeführt werden kann. Die Quinten zwischen *Basso* und *Canti* im dritten Teil von *Sinfonia* [prima] *a* 5 (T. 13-17) sind ein weiterer Beleg dafür. Harrán charakterisiert solche Eigenheiten als spezifisch instrumentale Variante des Kontrapunkts. Harrán, *Rossi*, S. 120.

len, noch lassen sich Angaben zu Verfügbarkeit oder gar Alter des Materials machen. Insgesamt jedoch bleibt der Eindruck bestehen, dass beide Sinfonien auch auf *Allemanda*-Sätze zurückgehen könnten.¹²⁷

Nimmt man alle hier mitgeteilten Beobachtungen zusammen, so vereinheitlicht sich die »Gruppe« der beiden optional fünfstimmigen Sinfonien des Ersten Buchs mit zunehmender Betrachtungsnähe: Ihr Gemeinsames liegt in den strukturellen Gegebenheiten von formelhaftem *Basso*, Dreiteiligkeit und diminutiver Ausfaltung in den *Canti*. Diese Beobachtungen vereinheitlichen aber nicht nur, sondern separieren diese Sätze auch vom Normalfall der geringstimmigen *Sinfonia* bei Rossi, der sie letztlich laut Reduktionsvermerk ebenfalls angehören sollen.

III.2.b) Sätze in ungeradem Metrum

Im Ersten Buch finden sich mit den Sinfonien R I/2, 4 und 6 drei einteilige Sätze, die durchweg ternäres Metrum aufweisen und die (mit 16, 17 und 18 Takten Ausdehnung) zu den kürzesten Kompositionen im Rossi-Repertoire gehören. Diese Sätze dürfte Kunze gemeint haben, als er von »tänzerischen Kompositionen (Gagliarde)« sprach:

»Die drei- bis fünfstimmigen Instrumentalkompositionen, die etwa Salomone Rossi unter dem Titel *Sinfonie et Gagliarde* veröffentlichte (Venedig 1607 und 1608), bestehen aus Sinfonien in gemessen schreitender Bewegung (Sinfonia-Typus), die als Einleitungstücke verwendbar wären, und aus tänzerischen Kompositionen (Gagliarde), die den Ritornell-Typus repräsentieren.«¹²⁸

Auf die Kompositionen Rossis konnte Kunze im Rahmen seiner Überblicksdarstellung nur sehr kurz eingehen, und so bleiben hier mehrere Unklarheiten bestehen: Da Kunze an dieser Stelle von Sinfonien spricht, sind mit den »tänzerischen Kompositionen« wohl kaum die tatsächlich so betitelten *Gagliarde* gemeint. Eher dürfte sich Kunzes Erwähnung von »tänzerischen Kompositionen« auf die genannten drei Sinfonien des Ersten Buchs beziehen. Ein Rest an Unsicherheit, was genau mit Kunzes Formulierung gemeint ist, bleibt aber bestehen.

Kunze konstruiert hier auf der Grundlage beobachteter Bewegungsarten des musikalischen Satzes eine *Sinfonia*-Typologie für das Erste und Zweite Rossi-Buch. Aufgrund der hier gewählten Formulierungen (hier wird eine Opposition als vorhanden gesetzt) kann beim Studium der Quelle der Eindruck entstehen, Kunze habe sich wegen des re-

¹²⁷ Die Skepsis ist hier konkret veranlasst durch den Fall von *Sinfonia* R I/7, für die eine weitere (Tanz-) Quelle nachweisbar ist. Siehe dazu den folgenden Abschnitt III.2.c).

¹²⁸ Kunze, *Sinfonie*, S. 24.

regelmäßigen Wechsels von geradem und ungeradem Metrum beim ersten halben Dutzend Sinfonien des Ersten Buchs für eine derart suggestive Darstellung entschieden. Sollte Kunze seine *Sinfonia*-Typologie, die nach Bewegungsart differenziert, tatsächlich just an diesen Kompositionen entwickelt haben, so ist sie aber mit guten Gründen in Frage zu stellen. Weder gibt es ausreichend Material, das eine solche These untermauern könnte, noch wird eine solche Typologie auch nur annähernd der Fülle an Erscheinungen unter den *Sinfonia*-Sätzen der Rossi-Sammlungen gerecht. Allerdings lenken solche Überlegungen den Blick auf die Anordnung der Stücke. Sie mag der ursprüngliche Auslöser auch für Kunzes Beobachtung gewesen sein, denn der kontinuierliche Wechsel im Anfangsmetrum wirkt nicht zufällig, sondern geplant. Er bringt ein (vorübergehendes) Ordnungsmoment in die Folge der Stücke, das die Bedeutung der Metrik in den Vordergrund rückt.¹²⁹ Wer unvoreingenommen die ersten Sätze dieser Sammlung liest, kann daher den Eindruck gewinnen, dass es sich bei Anhebegestus und Metrik um wesentliche Merkmale der *Sinfonia* handelt. Dieser Sachverhalt, den man natürlich auch ohne Kenntnis von Rossi-Sätzen schon für plausibel halten kann, wird durch den Beginn des Ersten Buchs mit seiner wechselnden Folge von Kompositionen im geraden und ungeraden Metrum gut repräsentiert. Die missverständliche Form, in der Kunzes Beobachtungen abgefasst sind, ist also nicht zufällig zustande gekommen. Um zu überprüfen, ob die Rede von einem »Typ« bei Sinfonien im ternären Metrum gerechtfertigt ist, seien hier kurz die drei in Frage stehenden Sätze nacheinander untersucht. Gemeinsam ist allen drei Sinfonien die Fundierung auf *G*,¹³⁰ die Ausdehnung und die mittige Kadenz auf *D*. Die Differenzen dieser Sätze aber verweisen auf unterschiedliche Arten der Konzeption, die sich am Satzbild nachweisen lassen. Hier bestehen gravierende Unterschiede auf der (handwerklichen) Ebene kompositorischer Vorentscheidungen. Ein gutes Beispiel für diese Unterschiede stellt die Behandlung der Kadenz als Gestaltungsmittel dar. Zwar spricht die Verwendung an immer genau der gleichen Stelle (nämlich jeweils von T. 8 auf 9) in diesen drei Sätzen zunächst einmal dafür, dass hier standardisiert vorgegangen wurde. Selbst in derart kurzen Sätzen wird die Kadenz aber noch recht unterschiedlich eingesetzt: Markiert sie in *Sinfonia* R I/2 noch den Beginn einer neuen Satzstruktur (alternierende *Canti*), so ist sie in *Sinfonia* R I/4 nur dem Raster der Doppeltakte entsprechend eingesetzt, wo jede Einheit kadenziell an die nächste ange-

¹²⁹ Genau genommen ist nicht die Metrik allein, sondern die regelmäßige Folge von Hebungen und Senkungen für den Eindruck des »Tänzerischen« verantwortlich. Zeitgebundener verhält sich zum Tanz der charakteristische Rhythmus mit Punktierungen, der in den Bereich von *Corrente* oder *Gagliarda* verweist.

¹³⁰ Auf das Problem der Fundierungen in der *Mantuaner Sinfonia* wird in Abschnitt XI.4. näher eingegangen.

geschlossen wird.¹³¹ *Sinfonia* I/2 aber war nicht in derselben Weise »einheitlich« zu konstruieren, da der Einsatzabstand ihrer Anfangsimitation lediglich einen Takt umfasst und der sich daraus ergebende metrische Versatz entsprechende Auswirkungen hat.¹³² Es bedarf einer weiteren Imitation (T. 9/10) auf der Basis des einzelnen Takts,¹³³ damit sich dieser Versatz wieder »ausgleicht«. Diese beiden Sätze verweisen auf das Problemfeld von Metrik und Kadenzort, das sich besonders bei Doppeltaktkonzeption im dreistimmigen Satz auswirkt.

In *Sinfonia* R/I6 schließlich ist die Kadenz zunächst einmal selbst modifiziert durch ihre gedrängte Vorhaltsbildung (die als konsonierende Quarte vollständig in die Penultima verlegt wurde). Dies mag eine Folge der favorisierten Viertelbewegung sein, die diesen Satz auszeichnet. Von einem Strukturwechsel, der mit der Kadenz zusammen fiel, kann hier aber am wenigsten die Rede sein. Das liegt auch daran, dass *Sinfonia* R I/6 in einer von den beiden anderen Sätzen klar unterschiedenen Machart konzipiert ist. Sie entkräftet die Rede von einem »tänzerischen Typ« deshalb wohl am besten.

Eine gewisse Schlüsselrolle nimmt bei den drei hier untersuchten Sinfonien die Frage nach der Doppeltaktkonzeption ein: Sollten diese Stücke auf der Grundlage von Doppeltakten konzipiert worden sein, so hätte die regelmäßig angebrachte *D*-Kadenz mit *Antepenultima* und *Penultima* jeweils im achten Takt einen sinnvollen Platz. Die *Sinfonia* R I/4 legt den analytischen Zugang über die Doppeltakte besonders nahe, denn ihr *soggetto* hat genau diesen Umfang. Wegen ihrer klaren imitatorischen Struktur ist bei diesem Satz die Konzeption gut nachvollziehbar. Der *Basso* ist hier also keine primäre Größe. Er könnte es aber in den nicht vom *soggetto* regulierten Abschnitten sein, die alle (T. 7 und 13-15) Kadenzvorbereitung sind. Zur eher kontrapunktisch-imitatorischen »Idee« von *Sinfonia* R I/4 passt auch die weitgehende Abwesenheit des archetypisch-tänzerischen Rhythmus mit punktierter Halbe. Diese charakteristische Bildung ist in vielen Tripla-Teilen (nicht nur bei Rossi) präsent. Sie steht geradezu für eine gewisse Nähe zum Tanz, konkret zu *Gagliarda* und *Corrente*. Bei den *Sinfonie* R I/2 und R I/6 dagegen entsteht durch den kleineren Einsatzabstand der beiden Oberstimmen (hier beginnt jeweils der *Canto secondo*) zunächst ein Problem für die Doppeltaktkonzeption. Von beiden Sätzen ist *Sinfonia* R I/2 in ihrer Struktur leichter zu erfassen. Die Kadenz bildet hier eine Grenze zwischen unterschiedlich konzipierten Abschnitten, nämlich einem relativ freien ersten Teil im Anschluss an die Anfangsimitation und einen zwei-

¹³¹ Hier wird der Doppeltakt als Einheit von einem *soggetto* ausgefüllt, der die erste Hälfte des Satzes vollständig bestimmt und jeweils mit Kadenz wieder neu einsetzen kann.

¹³² Metrische »Irritationen«, die von unterschiedlich ausgedehnten Anfangsimitationen herrühren (einfache oder Doppeltakte), sind ein Charakteristikum der Rossi-Sinfonien.

¹³³ Dort wäre korrespondierend zu T. 5 eine »weibliche« Endung im *Canto* möglich gewesen.

ten, der über einem zwingenden *Basso* mit ausgreifender skalarer Bewegung beide *Canti* alternieren lässt.

Wenn also schon die beiden gerade betrachteten Sätze zeigen, wie wenig standardisiert bei eigentlich gleichen Ausgangsbedingungen – Kadenzplan und Ausdehnung betreffend – komponiert wurde, so verstärkt sich dieser Eindruck noch bei *Sinfonia* R I/6, die kontrapunktisch das anspruchsvollste Stück darstellt und deren Konzeption wohl am schwierigsten nachzuvollziehen ist. Hier umfassen die Gebilde, mit denen konstruiert wird, jeweils einen Takt. Die Folge davon ist, dass kaum Stimmzüge mit einem ausgehnteren melodischen Profil zu Stande kommen. In die gleiche Richtung wirkt der Einsatz der Pause. Die Pause dient hier nicht einer regelmäßigen Struktur wie bei den alternierenden *Canti* in *Sinfonia* R I/2, sondern schafft irreguläre metrische Verhältnisse. Folgerichtig sind auch die Kadenzen hier am stärksten hemiolisch profiliert.

Durchgehend ist nur die konstruktive Einheit des Terzzugs in Halben präsent. Aber selbst hier gibt es sowohl aufwärts, als auch abwärts geführte Fragmente, und nur in der zweiten Hälfte (nach der *D*-Kadenz) schließen sich solche Züge einmal zu einer größeren Einheit zusammen (T. 10/11 im *Basso*). Dieser Satz ist noch am besten mit den traditionellen Verfahren einer Mischung aus Sukzessiv- und Simultankonzeption erklärbar, bei denen keine Stimme vollständig gegeben ist, und damit ließe sich *Sinfonia* R I/6 als der traditionellste dieser drei Sätze beschreiben. An ihr zeigt sich die Möglichkeit, praktisch vollständig auf modernere Verfahren einer Komposition mit fasslichen Einheiten mit geringen Ausdehnungen zu verzichten. Und dies ist eben im selben Rahmen möglich, wie ihn auch die beiden anderen Stücke ausfüllen.

Die hier mit »Rahmen« bezeichneten Bedingungen (Ausdehnung, Fundierung, Binnenkadenz) stellen offenbar eine wichtige Größe dar. Alle drei untersuchten Sätze eignen sich deshalb als Illustration jener Bemerkungen zur *Sinfonia* in Praetorius *Syntagma*, die zu allererst ganz konkrete Angaben zur Ausdehnung von *Sinfonia*-Sätzen machen.¹³⁴ Zur Satztechnik dagegen sagt der Text des *Syntagma* nichts vergleichbar Genaues. »Manier« oder »Art« sind hier die entsprechenden Größen, die Praetorius Text bemüht, um eine Musik näher zu kennzeichnen. Damit lässt sich wohl auf Modelle, nicht aber auf konkrete Verfahren verweisen.

Abschließend sei der Versuch einer sprachlichen Einordnung der hier untersuchten Sätze unternommen: Diese drei Sinfonien im ternären Metrum repräsentieren eine gewisse Bandbreite an satztechnischen Verfahren und stilistischen Modellen (Tanz, Ritornell und – dies gilt für die *Sinfonia* R I/6 – *Capriccio*). Deshalb wäre es irrig, sie einem gemein-

¹³⁴ Praetorius, *Syntagma III*, S. 129 [109].

samen grundlegenden Typ zuzuordnen. An die bei Kunze zu findenden *Ritornello*-Assoziation kann aber insofern angeschlossen werden, als dass die Sinfonien R I/2, 4 und 6 im Gesamtzusammenhang des Ersten Rossi-Buchs ein Moment der Wiederkehr repräsentieren, das ihre Einordnung als »editorisches« Ritornell zulässt.

Das Rossi-Repertoire kennt neben den gerade diskutierten einteiligen Sätzen im ungeraden Metrum noch eine weitere Form von »Tripla-Sinfonia«, die zweiteilig ist und sich durch eine besondere Behandlung des Rhythmus auszeichnet. Diese Form liegt mit den Sinfonien R II/17, R III/3 und R IV/6 vor: An diesen Sätzen und ihren Übertragungen durch Don Harrán wird deutlich, dass die mensural aufzufassenden Vorzeichnungen der Quellen nicht von vornherein Hinweise auf eine bestimmte Taktart geben, die bei einer Übertragung zweckmäßigerweise verwendet werden sollte. Harrán referiert deshalb auch für alle drei Kompositionen das (ohne weitere Zusätze erscheinende) tempus imperfectum als Quellenbefund, überträgt die Sätze dann aber in einem 3/2-Takt. Der Grund für diese Praxis liegt wohl in den eindeutig überwiegenden ungeraden Metren, die eine 3/2-Vorzeichnung sinnvoll erscheinen lassen. In der von Harrán gegebenen Form weisen die drei Rossi-Sätze nun eine gewisse Nähe zur *Gagliarda* auf, ein Satztyp, für die Rossis Quellen auch stets die 3/2-Vorzeichnung verwenden. Bei den Sinfonien aber geht durch diese Übertragungspraxis ein möglicher Traditionsbezug verloren, der auf ein ganz bestimmtes Genre der weltlichen Vokalmusik verweist, nämlich auf die Hemiolen-*Canzonetta*.¹³⁵ Als Hemiolen-*Canzonetta* können Sätze bezeichnet werden, die folgende Merkmale aufweisen:

1. Es liegt ein Rhythmus vor, der gezielt vom Wechsel zwischen ungeraden und zusammengesetzten Einheiten Gebrauch macht, und sich deshalb eigentlich (unter Maßgabe des Akzentstufentakts) am besten mit einem stetigen Wechsel von 3/4 und 6/8 Takt (oder 3/2 und 6/4 Takt) notieren lässt.
2. Einzelne Taktgruppen enden in auffälliger Weise mit repetiertem Klang,¹³⁶ der zu einer Betonung der vorletzten Silbe führt. In der Terminologie der italienischen Metrik liegt hier die typische Endung eines *Verso piano* vor.¹³⁷

Der tänzerische Bewegungstyp der Hemiolen-*Canzonetta* ist bereits Thema der Vorrede zu Caccinis *Nuove Musiche* von 1602.¹³⁸ Caccini spricht dort von den *canzonette à bal-*

¹³⁵ Die Bezeichnung Hemiolen-*Canzonetta* ist in dieser Form bisher nicht eingeführt und kann nur sinnvoll erscheinen, wenn bei einer Komposition die im Folgenden aufgeführten Kriterien vorliegen.

¹³⁶ Solche Endungen zeigt *Sinfonia* III/3 in den Takten vier, zehn, zwölf, 14 und 24.

¹³⁷ Wie sinnvoll der Einsatz metrischer Fachtermini bei der Untersuchung instrumentaler Sätze ist, kann vermutlich nur eine breiter angelegte, eigenständige Studie zeigen. Bisher ist ein solches Vorgehen nicht sehr verbreitet (siehe dazu auch Abschnitt IV.1, S. 104).

¹³⁸ Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche. A Facsimile of the Florence, 1601 Edition*, New York 1973. Während die Hemiolen-*Canzonetta* in der ersten *Musiche* von 1602 nur mit der *Aria nona* (*Belle rose pur-*

lo als einem Genre, das keine besonderen Rücksichten auf die Textidee (*conchetto*) nehmen müsse. Sie verkörpern gewissermaßen einen eigenständigen Bereich innerhalb der *arie*, die Caccini diskutiert. Die Anpassung der Musik an den Text wird im Fall der *canzonette à ballo* also gewissermaßen ersetzt durch die offenkundige tänzerische Geste. Besonders deutlich fällt der Bezug zur Hemiolen-*Canzonetta* für die *Sinfonia* R III/3 aus.

The image shows a musical score for three voices: Canto primo (soprano), Canto secondo (alto), and Basso (bass). The music is in 6/8 time and features a hemiola rhythm, characterized by a sequence of eighth notes followed by a group of sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The Canto primo part starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The Canto secondo part starts with a quarter note, followed by eighth notes. The Basso part starts with a quarter note, followed by eighth notes.

Nbsp. 4.2.: Rossi, *Sinfonia* R III/3 (*Sinfonia terza detta la Cecchina*), Satzeröffnung

Hier gibt es sowohl den konsequenten Wechselrhythmus, als auch die beschriebenen *verso-piano*-artigen Endungen in beiden Teilen.

Dass sich hier von einem Typ sprechen lässt, wurde aber auch schon ohne direkten Caccini-Bezug formuliert. So wies bereits Nigel Fortune in seinem Überblick zur *Italian Secular monody* auf die Existenz und die besondere Beschaffenheit solcher Sätze hin, die einen Teil des »leichteren« Genres unter den zwei von Caccini beschriebenen Arten von *Aria* ausmachen.¹³⁹ Sein Beispiel, die *Aria Damigella Tutta bella* aus Vincenzo Caletanis *Madrigali et Arie* (Venedig 1617),¹⁴⁰ zeigt ganz genau die beschriebene Merkmalskopplung aus Wechselrhythmus und *verso-piano*-Endungen. Dieser Satztyp ist vor allem im Bereich der *Musiche*-Drucke einigermaßen verbreitet und bildet einen festen Bestandteil des Repertoires an weltlicher Vokalmusik. Die Hemiolen-*Canzonetta* begegnet im Rahmen dieses Repertoires jedenfalls nicht selten.¹⁴¹ In unmittelbarer Nähe zu Rossi aber sind es vor allem Kompositionen Claudio Monteverdis, die auf diesen Typ

purine) vertreten ist, enthält die zweite *Musiche* von 1614 mehrere Kompositionen, die sich auf diesen Typ beziehen lassen. Giulio Caccini, *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), hg. von H. Wiley Hitchcock (= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Vol XXVIII), Madison 1978.

¹³⁹ Fortune sah zwar keinen echten Unterschied zwischen den Textarten beider Genres, bemerkte aber zur Musik: »In these songs the bass usually moved in the same rhythm as the voice. Composers aimed at writing good, memorable tunes with interesting rhythms, they often used dance rhythms or stylized rhythms like *hemiola*.« Legt man diese Ausführungen zugrunde, dann lassen sich Kompositionen wie Rossis *Sinfonia* R III/3 als ausgesprochen weit fortgeschrittene Überformung dieses Typs verstehen. Nigel Fortune, *Italian Secular Monody From 1600 to 1635. An Introductory Survey*, in: MQ, Vol. XXXIX, Nr. 2, April 1953, S. 171-195 (hier S. 185).

¹⁴⁰ Caletanis Satz findet sich vollständig in: *Italian Secular Song 1606-1636. A Seven-Volume Reprint Collection, Vol. 2 Pisa and Siena*, hg. von Gary Tomlinson, New York u. London 1986, S. 77.

¹⁴¹ Zu den zahlreichen Beispielen siehe Tomlinson, wie Anm. 140. (ebenso die weiteren Bände der Reihe).

bezogen werden können und die größtenteils zur selben Zeit wie Rossis Sinfonien den Druck erreichen.¹⁴²

Zwei Beobachtungen werden durch die beschriebene Nähe von Rossis *Sinfonia* R III/3 zur Hemiolen-*Canzonetta* möglich. Zum einen zeigt sich hier, dass neben einer ganz allgemeinen Ähnlichkeit von *Sinfonia* und *Canzonetta* im Rossi-Repertoire auch sehr konkrete Bezüge zum vokalen Repertoire zu beobachten sind. Hier bestätigt sich eine durch Iain Fenlons Rede von den »textless canzonettas« ohnehin im Raum stehende Vermutung,¹⁴³ nach der klare Beziehungen zwischen beiden Repertoires zu beobachten sind. Allerdings werden diese Beziehungen durch das gegebene Beispiel weit deutlicher und klarer, da sich hier ein konkretes Verhältnis von *Sinfonia* und einer bestimmten »Spielart« de *Canzonetta* zeigt.¹⁴⁴ Daneben wird durch die besondere Gestalt von *Sinfonia* R III/3 (aber auch durch die beiden anderen oben genannten Sätze) ziemlich deutlich, dass die instrumentale Komposition über die Merkmale des einschlägigen Vokalsätze klar hinausgeht. Hier liegt gerade kein schlichtes Tanzlied vor, sondern ein kunstvoll ausgeformter Instrumentalsatz. Unmittelbare Übernahmen sind hinter den Sätzen deshalb auch kaum zu vermuten.¹⁴⁵

Zum anderen, und dies betrifft bereits den Bereich allgemeiner musikalischer Konzepte um 1600, ermöglicht der Einschluss solcher Sätze wie der drei genannten Sinfonien in die Rossi-Drucke eine Diskussion der Frage nach möglichen Verhältnissen von Instrumentalmusik und Monodie.¹⁴⁶ Sowohl die Unterscheidung aus Caccinis Vorrede zur *Nuove Musiche* (die auf einen gesonderten Bereich der *canzonette à ballo* zielt), als auch das Calestani-Beispiel bei Fortune lassen noch einmal deutlich werden, dass Rossis Sinfonien neben instrumentalen Einleitungsmusiken noch andere Hintergründe haben: In diesem Fall ist es der weit gespannte Bereich weltlicher Vokalmusik mit seinen

¹⁴² Aus Monteverdis *Scherzi* von 1607 können hier die Nr. 6, 8, 10, 11 und 16 angeführt werden, ebenso *Deh chi tace* von Monteverdis Bruder Giulio Cesare. Siehe dazu *Monteverdi GA*, Bd. 10. Ausführungen, die unter anderem die literarischen Hintergründe von Monteverdis *Scherzi* als »neue« Canzonetten berühren, bringt Massimo Ossi. Massimo Ossi, *Claudio Monteverdi's Ordine novo, bello et gustevole: The Canzonetta as Dramatic module an Formal Archetyp*, in: JAMS Vol. XLV (1992), S. 261-304. Ferner ist hier noch auf zwei Kompositionen des *Orfeo*, *Vi ricorda* und *Ecco pur*, hinzuweisen, die sich ebenfalls in diesen Zusammenhang bringen lassen. Monteverdi, *Orfeo-Faksimile*, S. 32 u. 27. In beiden Fällen findet sich ebenfalls die typische Vorzeichnung des tempus imperfectum. Das Ritornell zu *Vi ricorda* liest daneben mehrfach, aber unsystematisch die Ziffer »3« als typografischen Zusatz im Notensystem, was offenbar auf die Gegenwart ternärer Rhythmen hinweisen soll.

¹⁴³ Siehe Abschnitt II.3., Anm. 95.

¹⁴⁴ Von einer Spielart zu sprechen hat hier den treffenden Nebensinn, dass der Tanz ohnehin weit häufiger in der Form von Instrumentalmusik greifbar wird.

¹⁴⁵ Die Möglichkeit, dass bei der Komposition von den Kernsätzen ursprünglich vokaler Sätze ausgegangen wurde, besteht natürlich grundsätzlich. Die Anteile der Musik aber, auf die es hier ankommt, sind jedoch eindeutig instrumentaler Art.

¹⁴⁶ Siehe dazu auch Abschnitt IV.1.

vielfältigen Genres, zu denen eben auch Tanzlieder mit unverwechselbarem metrisch-rhythmischen Profil gehören.

III.2.c) *Sinfonia R I/7* – Komponieren und Kompilieren

Die Frage, in welchem Umfang Rossi tatsächlich der Autor sämtlicher in Verbindung mit seinem Namen überlieferter Kompositionen ist, wurde bislang nicht diskutiert. Genau genommen bestand dazu auch kein Anlass, denn auf den ersten Blick herrschen bei den überlieferten Rossi-Drucken eindeutige Verhältnisse: Es handelt sich durchweg um Individualdrucke, die Rossi als Autornamen im Titel führen. Auch die Widmungen bekräftigen diesen Eindruck eher, denn Rossi, der in seinen Dedikationen als »Autor« sichtbar wird, spricht hier wiederholt von *mie compositioni [musicali]*.¹⁴⁷ Fasst man *compositioni* in einem modernen Sinne auf, so liegen hier eindeutig »Eigenkompositionen« des unterzeichnenden Autors vor. Anhand von *Sinfonia I/7* aber lässt sich zeigen, dass es sinnvoll sein kann, den traditionellen Autorbegriff auch im Fall der Rossi-Sinfonien zu relativieren. Schon in der inhaltlichen Zusammensetzung der instrumentalen Rossi-Sammlungen zeigt sich, dass der emphatische Autorbegriff sich bei einer Reihe von Kompositionen von selbst relativiert, denn das überlieferte Instrumentalwerk Rossis wird auch geprägt von zahlreichen Kompositionen über gängige Lieder oder Bassmodelle, von Sätzen also, die auf letztlich autorlosem Material fußen. In der Anwendung variativer Techniken liegt die künstlerische Leistung beim Abfassen solcher Kompositionen. Einen Gegenpol zu den variativen Sonaten bilden Kompositionen wie die *Sonata* des ersten und die drei *Canzonen* des zweiten Buchs. Hier handelt es sich um durchgearbeitete Sätze auf der Grundlage traditionellen Kontrapunkts. Wenn überhaupt, dann müssen just diese Sätze als Kompositionen im emphatischen Sinne verstanden werden, die einen Autor voraussetzen. Die Sinfonien (und die freien, d.h. nicht-variativen Sonaten) aber nehmen gegenüber den gerade skizzierten Teilrepertoires eine Mittelstellung ein, denn weder kann bei ihnen vom Kontrapunkt in durchweg tragender Rolle gesprochen werden, noch spielt dort »gemeinfreie« Substanz (wie etwa das Volkslied) eine prominente Rolle. Es gibt aber Anzeichen dafür, dass Rossi möglicherweise auch bei den Sinfonien auf präexistentes Material zurückgegriffen haben könnte.

Bei der *Sinfonia R I/7* handelt es sich um eine für das Rossi-Repertoire eher untypische Komposition. Sie verfügt weder über eine Anfangsimitation, noch ist sie klar zweiteilig

¹⁴⁷ Dies ist der Fall in den Dedikationen zum Ersten und zum Zweiten Buch.

strukturiert. Auch die Behandlung des Oberstimmenpaars mit ausgedehnten Parallelführungen und abschließendem Dialogisieren findet sich nirgendwo anders in dieser konsequenten Form. Schon vom ersten Eindruck her ließen sich also Zweifel entwickeln, ob dieser Satz dieselben Entstehungsbedingungen hatte wie die meisten übrigen des Ersten und Zweiten Buchs. Diese Zweifel werden insofern bestärkt, als dass es tatsächlich einen weiteren Satz gibt, der eindeutig auf demselben musikalischen Material fußt wie Rossis *Sinfonia R I/7* und der ohne Autorzuweisung veröffentlicht wurde. Es handelt sich dabei um eine *Alemana* aus Gasparo Zannettis *Scolaro* von 1645,¹⁴⁸ die als traditionell-vierstimmiger Satz (in »klassischer« Disposition mit *Canto*, *Alto*, *Tenore* und *Basso*) in drei Teilen angelegt ist (siehe Nbsp. 4.3.). So entsteht die Frage, in welchem Verhältnis Zannettis *Alemana* und Rossis *Sinfonia* zueinander stehen. Behandelt man die Druckdaten (1607 und 1645) als reine »Überlieferungsdaten« ohne Aussagekraft über den Zeitpunkt der Komposition, so bestehen hier mehrere Möglichkeiten:

Nbsp. 4.3.: Rossi, *Sinfonia R I/7* und Zannettis *Alemana* aus dem *Scolaro* (1645e)

1. Die *Alemana* ist eine Bearbeitung der Rossi-*Sinfonia*. 2. Die *Sinfonia* geht ursprünglich auf die *Alemana* zurück, die trotz allem (anders als die Veröffentlichungsdaten es nahe legen) den älteren Satz darstellt.
3. *Sinfonia* und *Alemana* wurden anhand eines dritten, bisher nicht bekannten (und entsprechend älteren) Satzes »modelliert«. Dabei ergäbe sich für das Verhältnis von *Sinfonia* und *Alemana* der Zusammenhang einer »Kettenbearbeitung«, bei der letztlich (mindestens) drei unterschiedliche Sätze zueinander in Beziehung stünden.

Um die Wahrscheinlichkeiten dieser drei möglichen Verhältnisse abschätzen zu können, ist eine genauere Untersuchung beider Sätze hilfreich.¹⁴⁹ Aber schon die Frage nach einer tauglichen Gliederung dieser Komposition kann zunächst verwirren. Die Variati-

¹⁴⁸ Gasparo Zannetti, *Il Scolaro*, Mailand 1645, fotomechanischer Nachdruck, hg. von Marcello Castellani (= *Archivum musicum. Collana di testi rari* 58), Florenz 1984. Zu dieser Sammlung existiert bislang keine Literatur. An ihrer Zusammensetzung fällt auf, dass Teile ihres Materials (u.a. die *Saltarelli* und *Passamezzi*) in der vorliegenden Form eher im 16. Jahrhundert »modern« gewesen sein dürften und deshalb in den 1640er Jahren ein wenig antiquiert wirken. Vielleicht war ein leitender Gesichtspunkt bei der Zusammenstellung dieser Sammlung die Ausführbarkeit für den »Anfänger«, denn dieser Druck erhebt den Anspruch, ein Schulwerk für Streicher zu sein.

¹⁴⁹ Siehe dazu die Simultanpartitur beider Sätze im Notenteil.

onsbreite der bei Rossi gegebenen Diminutionen sollte nicht darüber hinwegtäuschen,¹⁵⁰ dass hier letztlich nur drei verschiedene Bässe als Grundlage dienen, die auch diesen Satz dreiteilig strukturieren. So lässt Rossis Komposition also auch eine dreiteilige Interpretation zu, allerdings nur dann, wenn Lage und Struktur des *Basso* als bestimmend angesehen werden. Die nun tatsächlich dreiteilig notierte *Aleman*a aus Zanettis *Scolaro* vermag deshalb auf Grund ihrer klareren Struktur »authentischer« zu wirken. Verglichen mit Rossis *Sinfonia* stellt die *Aleman*a den gewissermaßen »reineren« Satz dar, weil er keine Anzeichen diminutiver Überformung zeigt. Weitere Unterschiede zwischen beiden Sätzen, die ihr Verhältnis zueinander erhellen könnten, seien hier kurz aufgeführt:

a.) Die beiden ähnlich gebauten Phrasen A (Rossi, T. 1-4) und B (Rossi, T. 9-12) unterscheiden sich – modern gesprochen – in ihrem tonal öffnenden (Phrase A) bzw. schließenden (Phrase B) Charakter. Eine Schlüsselrolle kommt dabei den Kadenztakten zu. Nur für die geschlossene Phrase verwendet Rossis *Sinfonia* den Stimmzug des *Canto* (T. 11), wie er in der *Aleman*a am Ende jedes Teils erscheint. Eine solche »Übernahme« ist möglich, weil an dieser Stelle auch der *Basso* bei Rossi – anders als in den Kadenztakten der Phrasen A und A' – keinen Unterschied zur *Aleman*a aufweist.

b.) Die Kadenztakte (T. 3 und 7) bringen die jeweiligen Teile mit unterschiedlichen Klangfolgen zu Ende. Der »begradigten« Lösung der Rossi-*Sinfonia* steht hier eine stufenreichere der *Aleman*a gegenüber. Während in der *Aleman*a aber der Stimmzug der *Canto*-Klausel die für Tanzsätze (und vor allem für textierte *Balletti*) typische doppelt anschlagende *Antepenultima* aufweist, ist die *Canto*-Klausel in der *Sinfonia* auf die zweite Takthälfte zusammengedrängt (T. 4 u. 7). Die gedehnte (und traditionellere) Form der Vorhaltsbildung verwendet die *Sinfonia* dagegen für die drei übrigen Kadenzen (T. 11, 17 u. 23).

c.) Den dialogisierenden Achtelgängen der *Sinfonia* steht in der *Aleman*a die zu einer »Endlosbewegung« zusammengezogene Struktur des *Canto* im dritten Teil gegenüber. Im Gegensatz zur *Sinfonia* setzt die *Aleman*a die Verschiedenheit der Bässe auch tatsächlich in drei voneinander getrennte Teile um. Wo die *Sinfonia* nur durch ihre quasi-Finalklänge eine Gliederung aufweist, verhält sich die *Aleman*a »logischer«, indem sie Doppelstriche und Wiederholungszeichen setzt. Daneben notiert die *Aleman*a lediglich eine Art Kernsatz, während die *Sinfonia* bereits die verschriftlichte Form einer diminuierenden Bearbeitung (eigenen oder fremden Materials) darstellt. So bietet die *Sinfonia*

¹⁵⁰ Harrán beschreibt den variativen Charakter der Figuration dieses Satzes, aus dem er Beispiele für die gelegentliche Nähe von *Sinfonia* und variativer Sonate bringt. Ein Hinweis auf die parallele Überlieferung in Zanettis *Scolaro* findet sich bei ihm aber nicht. Harrán, *Rossi*, S. 138.

mehr als die bloße Substanz, während für die *Alemana* der Satz nicht weiter diminuiert wurde.

Aufs Ganze betrachtet bringt die Diskussion von *Sinfonia* R I/7 also mindestens eine wichtige Erkenntnis: Aus dem gesamten Rossi-Repertoire kann nun zumindest dieser Satz berechtigterweise in einen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Tanzmusik gebracht werden. Wie genau aber die Ausgangslage für Rossis *Sinfonia* R I/7 war, lässt sich vorerst nicht rekonstruieren, und ob dieser Satz tatsächlich auf präexistentes Material zurückgreift, ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden. Das im Rossi-Repertoire einzigartige diminutive Profil dieser *Sinfonia* spricht allerdings eher für den Status einer Bearbeitung.

III.2.d) Weitere periodisierte Kompositionen

Der vorangegangene Abschnitt hat gezeigt, welche Schwierigkeiten auftreten, wenn die beiden Komplexe von Tanzsatz und *Sinfonia* in einen (Überlieferungs-) Zusammenhang gebracht werden sollen. Hier können unterschiedliche Beziehungen bestehen, von denen zwei mögliche – nämlich die weitgehende Anlehnung oder Übernahme (*Sinfonia grave*), sowie die wahrscheinliche Übernahme und Bearbeitung (*Sinfonia* R I/7) bereits diskutiert wurden. Mit den beiden »Brückenskompositionen« der optional fünfstimmigen Sinfonien des Ersten Buchs schien aber auch schon die Möglichkeit auf, die Bereiche von Tanz und *Sinfonia* vorerst ohne konkrete Handhabe (etwa in Form einer parallelen Überlieferung wie im Fall von *Sinfonia* R I/7) auf einer kompositorisch-handwerklichen Ebene einander anzunähern. Dies trifft nun auch auf fünf weitere Sätze zu:

Komposition	Anzahl der Teile	Metrum	Ausdehnung	Fundierung
<i>Sinfonia</i> R I/14	3	gerade	15	F
<i>Sinfonia</i> R II/17	2	ungerade	20	D
<i>Sinfonia</i> R III/2	2	gerade	29	G <i>b</i>
<i>Sinfonia</i> R III/3	2	ungerade	24	G <i>b</i>
<i>Sinfonia</i> R IV/6	2	ungerade	18	G <i>b</i>

Übersicht 8.: Weitere periodisierte Sätze

Aus dieser Übersicht wird sofort deutlich, dass es auf der Ebene der äußerlichen Merkmale keine eindeutigen Hinweise auf vereinheitlichende Faktoren gibt. Wo es um Bewegungsarten geht, mag höchstens noch auffallen, dass immerhin drei der Sätze ungerades Metrum haben. Die wesentliche Gemeinsamkeit, die in einer solchen Übersicht

aber kaum dargestellt werden kann, ist die regelmäßige Periodisierung, wie sie von *Balletto*, Tanzlied oder Gebrauchstanz her bekannt ist. Unter Periodisierung sei hier die geradzahlige Folge von Hebungen verstanden, dem sich weite Abschnitte oder sogar ein ganzer Teil des Satzes unterordnen. Eine solche Periodisierung ist in allen fünf Sinfonien das beherrschende Gestaltungsprinzip. Diese Sätze können deswegen allein noch nicht als Übernahmen aus anderen Repertoires gelten. Sie lassen sich aber von den übrigen Sinfonien abgrenzen, bei denen Periodisierung nicht dominiert.

Alle fünf Kompositionen seien hier kurz mit ihren Besonderheiten und der jeweils umgesetzten Art der Periodisierung betrachtet. *Sinfonia* R I/14 zeigt starke Ähnlichkeiten mit dem Bau der optional fünfstimmigen Sätze.¹⁵¹ Ihr Beginn stützt sich mit einem über die Hauptstufen springenden *Basso* in einem sehr allgemeinen Sinne auf das *Romanesca*-Profil, während der dritte Teil eine gesteigerte Variante der problematischen Parallelführung aller Stimmen darstellt (T. 9-12), mit der die umfassende Abhängigkeit vom Bassmodell offenbar wird.

Sinfonia R II/17 dagegen ist eine umfassend periodisierte Komposition in ungeradem Metrum, deren Tanzcharakter kaum zu übersehen ist und die im Rahmen der oben diskutierten Tripla-Sätze bereits auf die Hemiolen-*Canzonetta* bezogen wurde.¹⁵² Der erste Teil ist problemlos als moderner 3/2-Takt darstellbar, während dem zweiten eher ein 6/4 Takt zugrunde liegt. Beide Teile folgen der gleichen Periodisierung (4+4+2 Takte), die auch kadenzial mit festen Einheiten operiert, indem ihre viertaktigen Abschnitte immer zum letzten Takt hin schließen (Vorhaltsbildung und Penultima im dritten Takt). Auf diese Weise entstehen Endungen auf leichter Zeit.

Die beiden periodisierten Sinfonien des Dritten Buchs tragen Namenszusätze und nähern sich schon deswegen dem Bereich der häufig Namen tragenden Tanzsätze (dies gilt etwa für die *Gagliarde* dieser Sammlung) an.¹⁵³ *Sinfonia* R III/2 allerdings lässt eine solche Assoziation nicht so leicht zu, da sie im geraden Metrum verläuft und über eine Anfangsimitation verfügt.¹⁵⁴ Zwar zeigt schon der erste Teil einen ungewöhnlich klaren

¹⁵¹ Siehe dazu Abschnitt III.2.a.).

¹⁵² Auf der Suche nach einem »Vorbild« aus dem Bereich der Tänze ließe sich hier sogleich an die *Gagliarda* denken. Allerdings wird dann der Auftakt zum Problem, denn sämtliche überlieferten Rossi-Gagliarden beginnen abtaktig. Auch Harrán aber denkt anlässlich von *Sinfonia* II/17 zumindest an die mögliche Austauschbarkeit von *Sinfonia* und *Balletto* (»The *sinfonia* can also be a *balletto*«). Harrán, *Rossi*, S. 145.

¹⁵³ Nach Harrán lässt sich der Titelzusatz von *Sinfonia* III/3 eventuell auf eine der beiden Caccini-Töchter beziehen, von denen zumindest Francesca auch unter dem Beinamen *Cecchina* bekannt war. Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:11, S. ix.

¹⁵⁴ *Sinfonia* R III/2, die schon mit ihrem ersten Teil so klar auf die Möglichkeit einer umfassenden Periodisierung verweist, wird von Harrán eher in die Nähe des *Ricercar* gerückt, da ihm Anfangsimitation und Beginn des zweiten Teils als »points« gelten, was offenbar auf das bei Thomas Morley eingeführte Konzept kurzer imitativ behandelte Gebilde verweisen soll. Ob der Beginn des zweiten Teils von

Aufbau von insgesamt drei mal vier Takten, die durch Kadenz miteinander verbunden sind. Aber erst der zweite Teil offenbart seine klare Struktur von insgesamt vier mal vier Takten durch gleichmäßige Auftakte (bzw. vorangehende Pausen) und rhythmisch gleich gebaute Anfänge (Quintanstieg mit Viertelrepetitionen). Auch hier bestehen also gewisse Ähnlichkeiten zur gleichmäßig vertonten Versstruktur im *Balletto. Sinfonia* R III/3 verläuft wiederum im ungeraden Metrum und weist in ihrem ersten Teil die gleiche Periodisierung wie *Sinfonia* II/17 auf.¹⁵⁵ Auch hier kann ein Bezug zur Hemiolen-*Canzonetta* hergestellt werden. Das Charakteristikum der *verso-piano*-Endung, der doppelt anschlagende Schlusston (T. 10 u. 24), bekräftigt in gewisser Weise die Durchsetzungsfähigkeit der 3/2-Ordnung gegenüber dem 6/4-Schlag, deren Widerstreit in dieser *Sinfonia* vor allem den zweiten Teil prägt. Dieser ist noch in kurzen zweitaktigen Einheiten fassbar, lässt aber das Moment der metrischen Konkurrenz zwischen 3/2 und 6/4 zunehmend deutlicher werden. Vor allem in der Struktur dieses zweiten Teils liegt also ein wesentlicher Unterschied zu *Sinfonia* R II/17, mit der sonst bemerkenswerte Ähnlichkeiten bestehen. *Sinfonia* R IV/6 schließlich zwingt dazu, die Vorstellung vom bloß paraphrasierten Tanzsatz in der *Sinfonia* zu modifizieren, denn ihr Satz ist in den *Canti* stark diminutiv überformt. Trotzdem bleibt es aber bei den kadenziell gleich gebauten viertaktigen Einheiten, die schon aus *Sinfonia* R II/17 und R III/3 bekannt sind und aus denen auch diese Komposition besteht. Allerdings fällt der erste Teil hier kürzer aus, da es keinen angehängten Zweitakter gibt, der nun aber im zweiten Teil erscheint (T. 16/17).

Regelmäßige Periodisierung als übergreifendes Prinzip begegnet in den Sinfonien des Rossi-Repertoires also nur in wenigen Kompositionen und prägt den Gesamteindruck dieses Teilrepertoires deshalb auch nicht nachhaltig. Allerdings gehört die regelmäßige Periodisierung ganz offenbar zu den verfügbaren Gestaltungsmitteln und lässt sich daher nicht aus den Möglichkeiten der *Sinfonia* ausgliedern.¹⁵⁶ Ebenso wie andere Musi-

Sinfonia III/2 aber sinnvoll als »point« im Sinne Morleys zu beschreiben ist, kann bezweifelt werden, wie überhaupt der Vergleich dieses Satzes mit *Ricercar*-Techniken problematisch ist. Ein für das *Ricercar* typisches Bearbeiten von *soggetti*, das gewissermaßen »suchende« Ausdehnen, ist allein schon wegen der geringeren Dimensionen in der *Sinfonia* nicht möglich. Harrán, *Rossi*, S. 136. Zum Verhältnis von Morleys »light point« und einer häufigen Satzeröffnung in der *Mantuaner Sinfonia* siehe Abschnitt III.3., Anm. 181.

¹⁵⁵ Folgerichtig behandelt auch Harrán beide Sätze als Parallelfälle und rückt sie in die Nähe des *Balletto*. Harrán, *Rossi*, S. 145. Einen Hinweis auf den oben diskutierten konkreten Bezug zur Hemiolen-*Canzonetta* (Abschnitt III.2.c) gibt Harrán allerdings nicht.

¹⁵⁶ Sieht man auf andere *Sinfonia*-Repertoires, etwa die Sätze der *Affetti musicali* von Biagio Marini, so bestätigt sich dieser Eindruck auch noch für das folgende Jahrzehnt und über den gewählten, durch Rossi regional gebundenen Ausschnitt hinaus. Bei Marini erscheint eine Verbindung von *Sinfonia* und Tanzsatz sogar explizit auf der Bezeichnungsebene (siehe z.B. Marinis *Il Vendramino Balletto ouero Synfonia*). Siehe dazu Franco Piperno (Hg.), Biagio Marini, *Affetti musicali. Opera prima* (= Monumenti Musicali Italiani, Vol. XV), Mailand 1990.

zier- und Kompositionsarten greifen auch Sinfonien auf periodisierte Abschnitte zurück oder können – in seltenen Fällen – sogar ihren gesamten Verlauf einer solchen Periodisierung unterordnen.

III.3. Vereinheitlichende Strukturen (1): Der kurze Anfangsteil

Mit diesem Abschnitt wendet sich die Darstellung des Repertoires einem positiven Verfahren zu und schließt das Ausgliedern von »Sonderfällen« ab, deren Erörterung die vorangegangenen Abschnitte bestimmte. In Frage stehen hier nun also Rossi-spezifische Verlaufskonzepte. Erneut zeigt sich dabei, dass das eigentliche Problem eines der Überlieferung ist, denn Verlaufskonzepte waren bisher (mit Blick auf die Tradition) nicht als Standards beobachtbar, sondern konnten nur als gewissermaßen »einmalige« Belege diskutiert werden. Dies ändert sich nun mit dem Auftreten der Rossi-Sammlungen. In ihnen ist ein zahlreiche Sätze einigendes Merkmal zu beobachten: Knapp die Hälfte aller Rossi-Sinfonien (27 von 56 Sätzen) beginnt mit einem zu wiederholenden kurzen Teil, der sechs bis 12 Takte umfasst und immer im geraden Metrum verläuft (das Mensurzeichen weist dabei regelmäßig *tempus imperfectum* aus).¹⁵⁷ Diese Beobachtung rückt die typische Rossi-*Sinfonia* von der Tradition ab, wirkt gleichzeitig vereinheitlichend und kann als Neuerung aufgefasst werden. Neuerung ist der kurze Anfangsteil auch insofern, als das mit ihm die Wiederholung, die in traditionellen Genres des instrumentalen Ensembles (*Canzona*, *Ricercar*) oft eine Angelegenheit des Schließens war,¹⁵⁸ nun an den Anfang einer Komposition gesetzt wird. Auch diese Beobachtung weist Sinfonien als Kompositionen des Beginnens aus, als emphatische Eingangsmusiken, deren Satzeröffnung mit einem gewissen Nachdruck auszustatten ist.

Gegenüber diesem ersten Teil ist der zweite meist deutlich länger und bringt häufig einen Wechsel in der Satzstruktur mit sich. Kürze und Wiederholung des ersten Teils schaffen Prägnanz. Sie geben dem Anfang Gewicht, der nun stärker als »Setzung«

¹⁵⁷ Don Harrán übertrug die Anfangsteile der *Sinfonia* II/8, 9 und 18 als ungerade Metren im 3/2-Takt und referiert die Mensurzeichen der Quelle (*tempus imperfectum* bzw. *diminutum*) nur noch. Harrán kommentiert diese Entscheidung in seinen *Annotations* nicht weiter. Hier dürfte auch der am Durchschnitt gemessene größere Einsatzabstand der *Canti* (jeweils anderthalb Takte) bei der Anfangsimitation eine Rolle gespielt haben. Der Nachteil einer Übertragung im ungeraden Metrum ist, dass sie die Notwendigkeit einer metrischen Neuordnung suggeriert. Dem ist entgegen zu halten, dass Rossis Sinfonien niemals am Satzbeginn ein ungerades Metrum notieren (es sei denn, der komplette Satz verläuft als »Tripla«). Der Hinweis auf einen Metrumwechsel hin zum »ungeraden Takt« erscheint in Rossis Musik ganz überwiegend als ins Notensystem eingesetzte große »3«. Eine Ausnahme bilden hier lediglich die oben diskutierten Hemiolen-*Canzonette*, siehe dazu Abschnitt III.2.b).

¹⁵⁸ Beispiele hierfür sind die Willaert-Ricercare von 1559 (Sartori 1559a) und eine Reihe von Canzonnen der Maschera-Sammlung (Erstdruck wahrscheinlich 1582, Sartori 1584a).

wahrgenommen werden kann und eben keine allmähliche Entwicklung darstellt, wie sie etwa durch »echte« exordiale Strukturen repräsentiert wird und für die Mehrzahl an Genres um 1600 noch verbindlich ist, erst recht, wenn sie einem hohen Stil verpflichtet sind. Wiederholung und Setzung gehen also zusammen: Die Wiederholung vermag weniger setzungskräftige Formeln im geringstimmigen Satz (solche mit Canzonetten-Profil und entsprechender Bewegtheit) zu intensivieren. So ließe sich die Wiederholung beschreiben als eine Folge der Dominanz von Canzonetten-Figuration in den Satzanfängen, die den jeweiligen Beginn nun stärker akzentuiert.¹⁵⁹ Gleichzeitig besteht die Möglichkeit, dass dieser kurze Anfangsteil den Charakter eines bestimmten Tonfalls annimmt, indem er auf andere Musizierarten anspielt. In diese Richtung weisen die »Canzonen-Sinfonien«, von denen weiter unter die Rede sein soll.

Der kurze Anfangsteil legt einen Vergleich mit den *Canzonette* Rossis von 1589 nahe, denn auch sie zeigen entsprechende Verläufe, bei denen der erste Teil selten mehr als zehn Takten umfasst. In den Canzonetten schließt dieser Teil die ersten beiden Verse und damit oft das erste Reimpaar ein.¹⁶⁰ Einen wesentlichen Unterschied zum überwiegend imitatorischen Beginn der Sinfonien zeigen die Canzonetten aber noch mit dem ihnen eigenen vollstimmigen Anfang, der bei immerhin 13 von 19 Sätzen vorliegt. Eine Begründung für den kurzen Anfangsteil vom Text her ist bei den übrigen sechs Canzonetten nicht erkennbar. Letztlich bringt dieses Verfahren aber eher Probleme für die *Canzonetta* als für einen reinen Instrumentalsatz wie die *Sinfonia*, denn hier durchbricht die Vertonung die Textordnung, die ja ursprünglich keine Wiederholung vorsieht. Hinter dem kurzen Anfangsteil der *Canzonetta* deswegen aber eine instrumentale Übernahme zu vermuten, wäre aber übertrieben. Offenbar liegt hier eine musikalisch allgemein auswertbare Konvention vor, die sich gelegentlich auch nicht-musikalischen Faktoren unterordnet. So gibt es etwa in den *Madrigaletti* von 1628 erwartungsgemäß keinen solchen standardisierten kurzen Anfangsteil,¹⁶¹ denn hier ist nicht nur die Dichtung weit individueller geformt, was Metrik und Reimschema betrifft, sondern es entsprach wohl auch im verkleinerten Maßstab des geringstimmigen Satzes noch den Gepflogenheiten, die Dichtung des Madrigals als textliche Einheit hohen Stils abschnittsweise »durchzukomponieren« und ihre Struktur nicht durch explizite Wiederholungen zu verändern. Der kurze Anfangsteil rückt also die *Sinfonia* – ähnlich wie schon die absolute durchschnittliche Ausdehnung – eher in die Nähe der *Canzonetta*, von denen sie nun vor al-

¹⁵⁹ Wie oben dargelegt, übertrifft der canzonettenartige Typ alle anderen Gruppierungen zahlenmäßig deutlich.

¹⁶⁰ Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:6.

¹⁶¹ Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:8.

lem durch den abweichenden Modus des Beginns, nämlich die Anfangsimitation unterschieden sind. Auf das gesamte Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* bezogen ist der kurze Anfangsteil zwar die seltenere Lösung, bei Rossi aber wird sie unter den überlieferten Sinfonien zum Normalfall. Im Folgenden sei an einigen herausgegriffenen Sätzen untersucht, auf welche Weise Prägnanz und Anfangsbetonung erreicht werden und wie sich der kurze Anfangsteil zur übrigen *Sinfonia* verhält.

Im kurzen Anfangsteil von *Sinfonia R I/1* kommt eine Struktur zur Anwendung, die in gewisser Weise an die Doppelung des Anfangs erinnert,¹⁶² denn hier entsprechen die Takte zwei bis vier im *Basso* den unmittelbar anschließenden Takten fünf bis sieben. Diese Doppelung setzt sich fort im *Canto primo*, dessen Formel lagengleich und mit nur geringfügiger Abwandlung wiederholt wird (die T. 1-3 entsprechen sehr weit gehend den T. 4-6, der *Canto secondo* bringt dagegen einige Abweichungen mehr). Der *Basso* aber ist nicht in die quasi-imitatorische Struktur des Beginns einbezogen: Er fundiert im besten Sinne das Geschehen mit seinen (überwiegend absteigenden) Gängen und ist deshalb als echte Fundamentstimme anzusehen, die dem impliziten *Basso*-Konzept des Titels (der ja vom *Chitarrone* spricht) Rechnung trägt. Auf diese Weise betrachtet ist *Sinfonia R I/1* eine äußerst passende Komposition für den Beginn dieser Sammlung. Der im Quintraum ab- und aufsteigende *Basso* hat auch Anteil am eher schwachen Verlaufprofil dieses Anfangs: Der Ton *es* (T. 3 u. 6) darin zeigt, dass eine stärkere Zäsur in diesem kurzen Anfangsteil ganz offenbar nicht angestrebt war, denn die sich durch das *es* im *Basso* ergebende phrygisierende Wendung gliedert schwächer als eine (authentische) Kadenz mit Halbtonanschluss zur Oberquinte *d*, die an dieser Stelle ebenfalls möglich gewesen wäre. So bleibt der kurze Anfangsteil von *Sinfonia R I/1* als stark reduziertes Ereignis mit geringen inneren Differenzierungen für sich stehen. Seine Bewegungsart wird im zweiten Teil, der ein ungerades Metrum und Ansätze zur Periodisierung bringt, nicht wieder aufgenommen. Dieser Gegensatz bestimmt die Struktur der Komposition maßgeblich. Neben den Gangarten weichen aber auch die Verlaufskonzepte beider Teile voneinander ab: Dem eher sparsamen und begrenzenden Umgang mit Material und Tonraum im ersten Teil steht ein deutlich ausgreifender und entwickelnder Zug im zweiten Teil gegenüber.

Die gemeinsame Fassung unterschiedlicher Gangarten liegt auch der *Sinfonia R I/5* zugrunde. Allerdings lassen sich hier beide Teile stärker einander annähern, da zwischen ihnen diastematische Gemeinsamkeiten bestehen, wie ein Vergleich der Stimmzüge des

¹⁶² Siehe dazu den Abschnitt III.1.a.

Canto primo in den Takten zwei und elf zeigt.¹⁶³ Zwei wesentliche Unterschiede zur *Sinfonia* R I/1 bestehen hier: Zum einen ist die Periodisierung des zweiten Teils nun umfassend und bestimmt den gesamten zweiten Teil ohne »Rest«. Zum anderen ist der *Basso* im ersten Teil am imitatorischen Geschehen beteiligt. Obwohl der erste Teil hier kaum länger ist als in *Sinfonia* R I/1, weicht seine konstruktive Grundlage doch von jener ganz erheblich ab: Er fußt auf einem Quintraum-Gebilde, das überlappend konstruiert ist. Seine Einsatztöne ergeben deshalb hintereinander gelesen eine Quintkette (*E-A-D-G-[C-F]*). Erst die Fortführung dieses Gebildes (T. 7-10) ist freie Kadenzanbahnung und verlagert den Akzent auf das Ereignis der Parallelführung (T. 7). Das imitierte Gebilde zu Beginn entstammt dem Bereich der diminutiven Formel zu einer Klausel, die man im *subsemitonium* des *Basso* erkennen kann. Dies entspricht einem gewissen Standard im Bereich der »Erfindung« von Gebilden, die imitatorische Behandlung erfahren. Dieses Verfahren unterscheidet sich deshalb qualitativ von der eher kanonischen Bezogenheit der *Canti* in *Sinfonia* R I/1. Schließlich hat die beschriebene Quintkette des ersten Teils als konstruktive Grundlage eine Entsprechung am Ende des zweiten Teils (T. 24-30), denn auch hier liest der *Basso* eine Quintkette mit vier Stationen (*C-G-D-A*). *Sinfonia* R I/5 arbeitet die wichtigsten Verfahren des Satzes noch stärker aus als *Sinfonia* R I/1. Dabei treten zur Basisunterscheidung der klar voneinander abgegrenzten Gangarten nun konkrete Techniken, die satztechnisch relevant und von den Entscheidungen für eine bestimmte Bewegungsart prinzipiell unabhängig sind. Klauseldimination und Quintkette bilden einen Kernbestand an Verfahren, die im Satz der *Mantuaner Sinfonia* immer wieder begegnen. Der kurze Anfangsteil von *Sinfonia* R I/5 kann auch hier unter dem Blickwinkel von Wiederholung und Intensivierung betrachtet werden, denn er setzt die fast allgegenwärtige Kadenz als konstruktiv relevant. Differenzierung und Zäsur als ureigenste Aufgaben der Kadenz sind hier aber von eben diesem Gestaltungsmittel abgekoppelt. Bestimmt wird der Satz nunmehr von Spielfiguren, die kadenzielle Vorgänge nur noch als Ermöglichungsstruktur benötigen. So wird der kurze Anfangsteil von *Sinfonia* R I/5 vor allem von diminutiver Figuration getragen. *Sinfonia* R I/10, 12 und 15 zeigen,¹⁶⁴ dass formelhaft-diminutive Gebilde als Grundlage für die Anfangsimitation eine häufige Lösung darstellen. Hier lässt sich von einem gewissen Standard sprechen. Der *Basso* wird dabei regelmäßig zurückhaltender behandelt, ohne vollständig in einer Fundamentfunktion aufzugehen. Seltener sind dagegen Wendungen

¹⁶³ Zur Seltenheit eines solchen Verfahrens im Rossi-Repertoire siehe Abschnitt III.5.

¹⁶⁴ Die Besonderheit von *Sinfonia* I/12 und I/15, die beide in ihrem zweiten Teil noch einen gerade mensurierten Abschnitt an das ungerade Metrum anschließen, wird im Abschnitt III.5. zusammen mit dem Problem der Tripla-Anschlüsse behandelt.

mit Eröffnungscharakter, wie sie im Kernsatz der *Canti* von *Sinfonia* R I/15 beobachtet werden können:

The image shows a musical score for the beginning of Sinfonia R I/15. It consists of three staves: Canto primo (top), Canto secondo (middle), and Basso (bottom). The music is in common time (C) and begins with a short, rhythmic opening motif. The Canto primo part starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then an eighth note A4, and a quarter note B4. The Canto secondo part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5. The Basso part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2, then a quarter note C3.

Nbsp. 5.1.: Rossi, *Sinfonia* R I/15, diminutiver Eröffnungszug und zughöriger Kernsatz

Auch diese Wendung aber zieht keine über den kurzen Anfangsteil hinausreichende Strecke nach sich, sondern verbleibt im angegebenen Rahmen. Für die Ausarbeitung im kurzen Anfangsteil spielt es offenbar keine Rolle, ob das Material ein kadenziell geschlossenes Gebilde darstellt (*Sinfonia* R I/1), auf allgegenwärtige Klauselschritte zurückgeht (*Sinfonia* R I/5 u.a.) oder einen eher traditionellen Kernsatz mit Eröffnungscharakter (*Sinfonia* R I/15) zur Grundlage hat. Der kurze Anfangsteil lässt sich also auch deswegen als Rahmenphänomen beschreiben, weil seine Füllungen unterschiedliche Grundlagen haben können, die keineswegs zu gleicher Behandlung zwingen.

Zu den bereits genannten Sinfonien mit kurzem Anfangsteil im Ersten Buch tritt noch eine Komposition, die geeignet ist, den kurzen Anfangsteil als Folge einer echten konzeptionellen Vorentscheidung erscheinen zu lassen. Dies ist die *Sinfonia* R I/9, die nach der oben aufgestellten Typologie schon durch ihre Notation Probleme bereitet: Einerseits ist dieser Satz mit gut der Hälfte seiner Takte dem mensural-traditionellen Typ zu zurechnen. Andererseits aber verläuft die größere Strecke ihres zweiten Teils im canzonettenartigen Tonfall, der überdies dem *Basso* klare Rollen zuweist, indem er zunächst als tragende und anschließend als komplementäre Stimme zu den parallel geführten *Canti* verläuft. Das eigentliche Problem ist aber weniger die differenzierte Rollenverteilung, die sich ganz ähnlich auch in anderen Kompositionen der Rossi-Bücher findet. Auffallen muss dagegen, dass sich hier der kurze Anfangsteil mit einer Musik »füllt«, die sich gegenüber den eher »handfesten« Formulierungen des canzonettenartigen Typs fast spekulativ ausnimmt: Die unmittelbare Folge von chromatischem und diatonischem Halbtonschritt,¹⁶⁵ ebenso wie deren gleichzeitiges Erklängen in gegenläufiger Bewegung gibt dieser prinzipiell noch auf die Anfangsimitation beziehbaren Satzeröffnung einen besonderen Charakter:

¹⁶⁵ Es bleibt die Frage nach der »Modernität« einer solchen Klangfolge zu behandeln, die Chromatik und »unsangliche« Sprünge mit einschließt. Harrán etwa sieht in *Sinfonia* I/9 ein Beispiel für das *durezza*-Konzept. Harrán, Rossi, S. 139. Siehe dazu auch Abschnitt IV.2.

Nbsp. 5.2.: Rossi, *Sinfonia R I/9*, Satzeröffnung

Keine andere *Sinfonia* des Rossi-Repertoires ist derartig klar von engräumigen Bewegungen der Einzelstimmen und deren Zusammenwirken her komponiert. Tatsächlich liegt dem Satzbeginn offenbar ein Konzept zugrunde, dessen Nähe zum motettischen Satz sich in einem gewissen Gegensatz zum gelegentlich angeführten Vorbild von weltlicher Vokalmusik und *Canzonetta* befindet.¹⁶⁶ Das Material scheint sich hier aus dem Vorsatz zu ergeben, den Ganztonschritt als denkbar einfachste Bewegungsart einer Stimme »unterbieten« zu wollen. Die Konzeption im metrischen Sinne erscheint dabei konventionell: Ein Hinweis auf die Verbindlichkeit des Doppeltaktes ist die kurze Sequenz der Takte vier bis sieben im *Basso*. Der dritte Takt ist demnach wieder ein Schalttakt.¹⁶⁷ Er schafft den Übergang zum *C*-Klang im *Basso* von Takt vier und damit zum Ausgangspunkt für dessen Sequenz. Doppeltakte werden erst im zweiten Teil ohne Ausnahme Grundlage der Konzeption, denn Schalttakte sind dort wegen der fehlenden Anfangsimitation nicht erforderlich. Sieht man den chromatischen Halbtonschritt als verbindliches »Initium«, so besteht der kurze Anfangsteil hier aus insgesamt drei Ansätzen, die jeweils von der Bewegung *c-cis* eingeleitet und nacheinander von *Canto secondo*, *Basso* und *Canto primo* angeführt werden. Auf diese Weise sind alle Stimmen gleich geordnet, so dass der *Basso* nicht auf die Fundamentfunktion beschränkt bleibt. Alle drei Ansätze finden ihr Ende in Kadenzten, gehen also nicht ineinander über. Die Kadenzten liegen auf *C*, *D* und *F*, wobei die *C*-Kadenz der *D*-Kadenz vorausgeht. Weitere Gebilde treten nicht auf. Einem kurzen Anfangsteil mit derart lakonischen »Programm« hätte nun ein zweiter Teil mit ähnlichem Anspruch folgen können. Diese Möglichkeit wurde aber nicht umgesetzt: Stattdessen holt der zweite Teil das nach, was im ersten

¹⁶⁶ Siehe dazu die Bemerkungen Fenlons (wie Anm. 95) und auch Harrán, *Rossi*, S. 126.

¹⁶⁷ Schwierig ist der verminderte Quartsprung des *Canto secondo* in Takt drei. Ihm liegt ein Lesarten-Problem zu Grunde, das hier kurz umrissen werden soll: Die insgesamt drei Male auftretende Wendung *c-cis d c* ist in der Quelle ein einziges Mal auch als *c-cis-d-cis* wiedergegeben, nämlich gleich zu Beginn des Stücks. Don Harrán ging hier von einem Versehen, das folgendermaßen unterlaufen sein könnte: Das »falsche« Kreuz vor dem *c* des *Canto secondo* (T. 2) gehört »eigentlich« zur Viertelnote *b* derselben Stimme im folgenden Takt. Die Konsequenz dieser Lesart ist, dass der *Chitarrone*-Spieler im Unklaren gelassen wird über den erforderlichen Klang in Takt drei, und die Bewegung der beiden Oberstimmen muss gewissermaßen »erraten« werden, wobei aber der Quintfall *g-c* (als typische Fundierung einer Klausel) hilfreich sein könnte. Dieses Detail – das aus dem *Basso* ablesbare Klauselgeschehen – ist auch der wesentliche Unterschied zu einer entsprechenden Stelle in *Sinfonia* II/16 (dort T. 2), in der ein Kreuz vor dem *g* im *Basso* den erforderlichen Klang anzeigt.

ausgespart blieb, nämlich eine Polarisierung der Stimmen mittels Figuration und Gang sowie die Parallelführung der *Canti*. Dabei wird die »Gangart« des ersten Teils zunächst in den zweiten Teil hinübergezogen, was zu einer Art »Verschleifung« der Tonfälle (geprägt vom mensuralen und canzonettenartigen Typ) führt. Gleichzeitig tritt aber schon hier (in T. 17) Material für das wesentliche figurative Modell des Schlusses auf. Eine Steigerung gegenüber dem von Schritt und Stimmzug her gedachten ersten Teil war also offenbar nicht beabsichtigt. Auch diese »Verschleifung« der Tonfälle täuscht aber nicht darüber hinweg, dass der zweite Teil insgesamt diatonischer verfährt, während der kurze Anfangsteil dagegen Chromatik in einem konstruiert-begrenzten Rahmen exponiert. Dies wäre prinzipiell auch in einem polarisierten Satz mit klarer Rollenverteilung möglich. Indem aber *Sinfonia* R I/9 in ihrem kurzen Anfangsteil alle drei Stimmen gleich ordnet, zeigt sie, dass es im Kern immer noch zweistimmige Gebilde sein können, die einen größer dimensionierten Satz prägen. Damit ist ein gewisses Interesse an traditionellen Verfahren dokumentiert, die sich für die *Sinfonia* als Satztyp unterschiedlich nutzbar machen lassen. Die *Sinfonia* R I/9 kann deshalb an den Beginn einer Reihe von Sätzen gestellt werden, die entweder vollständig oder in wesentlichen Teilen dem mensural-traditionellen Typ angehören und die damit dem zunächst zahlenmäßig dominierenden canzonettenartigen Typ eine »gewichtigere« Spielart der *Sinfonia* entgegensetzen, in der auch technisch-musikalische Probleme bearbeitet werden.¹⁶⁸

Sicherlich ist es aber problematisch, diesen Satz in der Nähe von *durezza*-Kompositionen zu sehen.¹⁶⁹ Einzelne Merkmale, die eine solche Assoziation zulassen, mögen durch den strukturell wichtigen chromatischen Schritt vorhanden sein. Gemessen an den konstruktiven Details aber stellen sie ein Oberflächenphänomen dar. Wichtig ist die Erkenntnis, dass kontrapunktische Auffälligkeiten (hier verkörpert durch die eröffnende Gleichzeitigkeit von chromatischem und diatonischem Halbtonschritt) nutzbar gemacht werden, um Ausdehnung zu erzeugen. »Konstruktive Tonfolgen« beschränken sich dabei keineswegs auf den *Basso*,¹⁷⁰ sondern können genauso in den übrigen Stimmen begegnen oder eine »komplexe« Struktur ausbilden.

Die Präsenz von insgesamt sechs Kompositionen mit kurzem Anfangsteil im ersten Rossi-Buch ist noch kein Beweis dafür, dass es sich bei diesem Verlaufs-konzept tatsächlich um die Folge einer kompositorischen Vorentscheidung handelt, die auf ein Mo-

¹⁶⁸ Dieser modifizierte mensurale Typ wird im Abschnitt III.4 behandelt.

¹⁶⁹ Harrán, *Rossi*, S. 139.

¹⁷⁰ Die Beobachtung »konstruktiver Tonfolgen« als wesentliches Kennzeichen im Zusammenhang mit dem Generalbass-Satz geht zurück auf Helmut Haack. Helmut Haack, *Die Anfänge des Generalbass-Satzes. Die »Cento concerti Ecclesiastici« (1602) von Lodovico Viadana* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thrasybulos Georgiades, Bd. 22), Tutzing 1974, S. 79 ff.

dell zurückzuführen ist. Sätze mit kurzem Anfangsteil bilden im Ersten Buch allerdings die größte Gruppe mit vergleichsweise einheitlichen Bedingungen, neben der alle übrigen Kompositionen nur wenige Gemeinsamkeiten untereinander aufweisen. Hier muss aber bemerkt werden, dass der kurze Anfangsteil im Zweiten Buch noch stärker dominiert, denn dort zeigen nun 15 von insgesamt 21 Sätzen einen solchen Aufbau. Denkt man weiter im Modell von »Rahmen und Füllung«, so stellt sich die Frage, ob bei den Sinfonien des Zweiten Buchs, die einen kurzen Anfangsteil aufweisen, wenigstens ein Trend zur schematischeren Füllung dieses Konzepts vorhanden ist. Immerhin liest der Titel des Zweiten Buchs den Hinweis *Novamente composte, & date in luce*, akzentuiert also gegenüber der entsprechenden Formulierung des Ersten Buchs den Vorgang der Komposition.¹⁷¹ Es ist aber weder klar, was dieser Hinweis besagt, noch ob er überhaupt einen beabsichtigten Unterschied zum Titel des älteren Buchs darstellt. Die Möglichkeit, dass solche *composte*-Vermerke vor allem eine Konvention darstellen,¹⁷² besteht also weiterhin. Trotz solcher Skepsis kann hier vermutet werden, dass das Zweite Buch weit stärker von »komponiertem« oder absichtsvoll bearbeitetem Material geprägt ist als das Erste Buch. Einige Umstände sprechen dafür: 1. Die Bandbreite der angebotenen Sätze ist gegenüber dem Ersten Buch verringert; vor allem treten keine originär vielstimmigen Sinfonien mehr auf. 2. Das Defizit an vielstimmiger Musik wird in gewisser Weise durch die drei Canzonen am Schluss der Sammlung planvoll ausgeglichen. 3. Der absolute Umfang an Sinfonien in dieser Sammlung ist zwar nur um einen Satz angewachsen (es sind hier 21 Sinfonien gegenüber 20 im Ersten Buch). Der Modus der Zählung aber lehnt sich stärker an verlegerische Gewohnheiten an, wie sie etwa aus dem Bereich der Madrigalbücher bekannt sind, die häufig in einer Größenordnung von etwa 20 Sätzen auf den Markt kamen.¹⁷³ Das Erste Buch kam nur unter Berücksichtigung der drei vielstimmigen und der beiden optional fünfstimmigen Sätze auf die Anzahl von 20 Kompositionen. Das Zweite Buch dagegen zählt nun 21 geringstimmige Sätze durch und lässt seine nicht gezählten, dafür aber mit *Sinfonia*-Titel versehenen *si-placet* Varianten als Anhang erscheinen.

¹⁷¹ Zum Problem der »compositioni« siehe Abschnitt III.2.c).

¹⁷² Ein besonders prominentes Beispiel für einen Druck, dessen Inhalt trotz der Titelformulierung *novamenti composti, & dati luce* auch Kompositionen enthält, die zum Zeitpunkt des Drucks nachweislich schon längere Zeit handschriftlich kursierten, ist Monteverdis 5. Madrigalbuch, dessen erste Ausgabe 1605 bei Ricciardo Amadino in Venedig herauskam. Siehe dazu auch Ulrich Siegele, *Wie ist Monteverdis »seconda pratica« satztechnisch zu verstehen?*, in: MK, Heft 83/84, Jg. 1984, Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie, München 1994, S. 31-102 (hier S. 33 f.).

¹⁷³ Einen entsprechenden Umfang haben einige besonders prominente Sammlungen mit Instrumentalmusik, etwa die Canzonen Florenzio Mascheras (wie Anm. 158) oder die *Canzoni et Sonate* Giovanni Gabriellis (Sartori 1615f), die beide genau 21 Sätze umfassen.

So zeigen insgesamt 15 Sätze des Zweiten Buchs den kurzen Anfangsteil.¹⁷⁴ Nur diejenigen von ihnen, die den Eindruck des ersten Buchs um wesentliche Punkte ergänzen, seien hier kurz vorgestellt. Mit *Sinfonia* R II/6 erscheint der kurze Anfangsteil nun im Zusammenhang mit dem mensural-traditionellen Typ.¹⁷⁵ Der Gesamtverlauf differenziert sich dabei in die schon bekannte umfassende Zuweisung beider Teile zu je einer einzigen Bewegungsart, so dass der zweite Teil hier vollständig in ungeradem Metrum verläuft und darüber hinaus restlos periodisiert ist. Herrscht hier also ein bekanntes Verfahren, so bringt der erste Teil dagegen Neues: Dort stellt der *Basso* den konstruierten Anteil dar, denn er verläuft bis zur abschließenden Klauselzone (T. 7-9) durchweg als aufwärtsgerichteter Gang, nur in den Takten zwei und drei durch einen Oktavsprung unterbrochen. Dennoch kann der *Basso* deswegen nicht als ausschließlich tragende Stimme klassifiziert werden. Er ist Teil eines von der »Erfindung« her genuin kontrapunktischen Konzepts, das auf der Idee gegenläufiger Gänge fußt. Die beiden *Canti* werden also als Verband zu einem »Kontrapunkt« für den *Basso*, sie reagieren auf ihn mit Verzögerungen, die die repetierten Viertel (letztlich diminutiv behandelte Minimen in T. 3 in *Canto secondo*, T. 4 in *Canto primo*) mit sich bringen. Ein derart offenkundig kontrapunktischer Entwurf lag noch keinem der bisher diskutierten kurzen Anfangsteile zugrunde. Er zeigt erneut, dass sich Verlaufskonzepte (bzw. deren »Füllungen«) nicht nach alt oder neu unterscheiden lassen. Auf einer kompositionstechnischen Ebene stehen vielerlei Verfahren zur Verfügung.

Sinfonia R II/8 lässt alle drei Stimmen trotz der Kürze des Anfangsteils imitatorisch einsetzen. Die durch gehende Präsenz des *Basso* von Beginn an verschleiert jedoch die Einsatzfolge (*Canto secondo*, *Canto primo*, *Basso*) etwas.¹⁷⁶ Eine derart aktive Beteiligung der tiefsten Stimme nimmt erst der zweite Teil zurück, denn dort wird der Satz von einem Phrasenmodell bestimmt, das – im Rossi-Repertoire einmalig – seine Abschnitte durch Generalpausen voneinander trennt.

Dem mensural-traditionellen Typ gehören in *Sinfonia* R II/14 – anders als bei der gerade untersuchten *Sinfonia* R II/6 – nun beide Teile vollständig an. Anders als dort sind alle drei Stimmen nun aber mit gleicher Beweglichkeit gesetzt, und eine konstruktive Tonfolge im *Basso*, der sich mit dem Gangmodell von *Sinfonia* R II/6 vergleichen ließe, fehlt sogar vollständig. Nicht nur von seiner Notation her lässt sich dieser Satz als besonders traditionelle Komposition diskutieren. Vier weitere Merkmale weisen in die

¹⁷⁴ Es handelt sich um *Sinfonia* R II/1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20 und 21.

¹⁷⁵ Dies geschieht noch einmal mit *Sinfonia* R II/14 und 16, deren Satz weiter unten behandelt wird.

¹⁷⁶ In dieser Hinsicht folgen die kurzen Anfangsteile von *Sinfonia* II/13, 16, 19, und 20 dem gleichen Modell.

gleiche Richtung: 1. Der kontinuierliche Verlauf als lineare Komposition mit sorgfältig gesetzten »Hochpunkten« (im ersten Teil T. 7, im zweiten Teil T. 22-26) und dem planvollen Wechsel steigender und fallender Episoden. 2. Die offene Stimmpaarbildung zwischen *Canti* und *Basso* im zweiten Teil (T. 16 ff.). 3. Der Plagalschluss als Zäsur an der Teilegrenze.¹⁷⁷ 4. Die Verlegung ausgedehnter Gangepisoden ins »Innere« des Satzes (nämlich in den Verlauf des zweiten Teils).

Angefügt werden kann hier noch ein gewisser, in den Bereich des *grave* weisende Gesamteindruck des Satzes (der allerdings keinen entsprechenden Titelzusatz trägt).

Die wesentliche Auffälligkeit, die dieser Satz produziert, ist der zweimalige plagale »Halt« in Takt neun, der durch die Wiederholung des kurzen Anfangsteils zustande kommt. Die Abwesenheit einer authentischen Kadenz an dieser Stelle scheint die Abweichung von der im ersten Teil sonst eher üblichen Bewegung des canzonettenartigen Typs und seiner griffigen Formeln in gewisser Weise auszugleichen. Durch die Wiederaufnahme von *Sinfonia* R II/14 als *si-placet*-Variante im fünfstimmig notierten Block des Zweiten Buchs kommt es zu einer letzten Auffälligkeit: Mit optionalem *Alto* und *Tenore* ausgestattet wird dieser Satz zur »Hochchor-Komposition«, die über ihrem *Basso* ausschließlich hohe Stimmen in *Canto*-Lage aufweist. Die besondere Klanglichkeit dieses Satzes zeigt, dass die Geste der Gravität auch in anderen Satzdispositionen als dem kontinuierlichen *voce piena* möglich ist.¹⁷⁸

Dem Beginn von *Sinfonia* R II/16 schließlich liegt ein chromatischer Terzzug zugrunde, der sich über zweieinhalb Takte erstreckt und in der Einsatzfolge *Canto secondo* – *Canto primo* – *Basso* eingeführt wird und der den Satz des kurzen Anfangsteils maßgeblich bestimmt.¹⁷⁹ Der zweite Teil zieht nun aber die mensural-traditionelle Geste auf ganz ähnliche Art in den zweiten Teil hinüber, wie dies schon in *Sinfonia* R I/9 der Fall war. Und auch hier wechselt der Satz anschließend zum canzonettenartigen Typ, ohne aber dabei das Gangmodell im *Basso* (mit den obligatorischen Oktavknickungen) aufzuge-

¹⁷⁷ Im Rossi-Repertoire gibt es den Plagalschluss in dieser Position nur noch ein weiteres Mal, nämlich in *Sinfonia* II/3, dort ebenfalls zum Ende des ersten Teils.

¹⁷⁸ Weitere Beispiele dafür aus der (mutmaßlichen) *grave*-Sphäre sind selten; hier ist etwa der *a voci pari* disponierte *Paduan dolorosa* aus der »quarta pars« von Samuel Scheidts *Ludi musici* von 1627 (RISM, Serie A/I/7, S 1355) zu nennen.

¹⁷⁹ Das Kreuz vor dem kleinen *g* im *Basso* (T. 2) veranlasste Willi Apel zu der Bemerkung, hierin zeige sich, »daß Rossi mit den revolutionären Ideen des Frühbarock vertraut war«. Tatsächlich springt hier aber nicht der *Basso* um eine verminderte Terz nach oben, sondern das Kreuz soll lediglich den *Chitarrone*-Spieler auf das (dem vorgezeichneten *cantus mollis* zuwiderlaufende) *h* im *Canto secondo* hinweisen. Apel, *Violinmusik*, S. 11. Die Praxis, ein letztlich der Bezifferung zugehöriges Versetzungszeichen drucktechnisch wie ein Akzidenz im Notensystem zu platzieren, hat Carl Dahlhaus am Beispiel von Kompositionen Domenico Bellis beschrieben. Carl Dahlhaus, *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, in: *Mf XV* (1962), S. 315-340, hier S. 337.

ben. Von der Geste her stellt sich so der Eindruck einer gewissen »Beschleunigung« (T. 18 ff.) ein.

Noch eine weitere Beobachtung ist an dieser *Sinfonia* möglich, die allgemeine Hinweise auf eine Sonderrolle des kurzen Anfangsteils geben kann: Chromatik wird nicht zur Grundlage der gesamten Komposition, sondern bleibt als eröffnendes Moment mit besonderem Reiz lokal begrenzt. Die Abwesenheit von Chromatik im zweiten Teil macht eben dieses Element im ersten Teil zu einem Tonfall von hohem Eigenwert. Eine *Sinfonia* mit derart charakteristischem »Motto« dürfte sich deshalb nur sehr eingeschränkt als einleitender Satz verwenden lassen.

Auch Rossis Zweites Buch bringt also keine schematische Füllung des Konzepts vom kurzen Anfangsteil. Allerdings erscheinen einige Möglichkeiten der Anlage dieses Kopfteils als »bevorzugt«: Das trifft vor allem auf jene Anlage zu, bei der alle drei Stimmen in das imitatorische Geschehen mit einbezogen werden. Ganz überwiegend gehören diese Sätze dem canzonettenartigen Typ an, aber die chromatisierende *Sinfonia* R II/16 zeigt, dass eine solche Anlage nicht fest an diesen Typ gebunden ist. Gleichzeitig beleuchtet das Konzept des kurzen Anfangsteils auch das Problem der konkurrierenden Satzeröffnungen von Anfangsimitation und Vollstimmigkeit. Letztere tritt im Zweiten Buch nur in zwei Fällen auf, nämlich in *Sinfonia* R II/21, die überdies auch als Vokalsatz überliefert ist, und bei *Sinfonia* R II/17.¹⁸⁰ Als das häufigste Modell der Satzeröffnung im kurzen Anfangsteil kann also die Anfangsimitation gelten. Dabei wäre lediglich zu unterscheiden, ob nur die beiden *Canti*, oder aber zusätzlich auch der *Basso* imitieren.

Vom Phänomen der Anfangsimitation ausgehend, kann hier die Brücke zu den kurzen Anfangsteilen des Dritten und Vierten Buchs geschlagen werden. Die Anfangsimitation der *Canzonetta*, bei Thomas Morley als »some point lightly touched« bezeichnet,¹⁸¹ ist zweifellos vergleichbar mit jener in den Sinfonien Rossis, für die sie ebenfalls ein charakteristisches Merkmal darstellt. Sie prägt diesen Satz zunehmend vom Ersten zum Zweiten Buch, so dass schließlich 33 von 41 Kompositionen in beiden Sammlungen einen imitatorischen Beginn aufweisen. Morleys Charakterisierung passt wegen der dort hervorgehobenen »Leichtigkeit« grundsätzlich auch auf die meisten imitatorischen

¹⁸⁰ Harrán, *Rossi*, S. 42. *Sinfonia* II/21 könnte ihre Position am Ende des geringstimmig notierten Blocks auch aufgrund einer abweichenden Herkunft erhalten haben. Die Frage nach der Chronologie beider Sätze ist unentschieden. Dennoch sieht Harrán den Fall als nicht weiter klärungsbedürftig an: In den *Annotations* zur CMM-Ausgabe des Zweiten Buchs gilt ihm die Quelle von *Partirò da te* als die jüngere und (deshalb?) vom Zweiten Buch der Sinfonien abhängige. Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:10, S. xviii. *Sinfonia* II/17 dagegen verläuft durchgehend im ungeraden Metrum und trägt die Züge eines Tanzsatzes (siehe dazu Abschnitt III.2.d).

¹⁸¹ Morley, *Introduction*, S. 295.

Satzeröffnungen der Rossi-Sinfonien. Übersetzt man aber »point« mit Anfangsimitation,¹⁸² so müssen unter dieser Bezeichnung mehrere Vorgänge verstanden werden, von denen insgesamt drei Fälle zu abstrahieren sind: a.) Alle Stimmen sind einbezogen. b.) Nur die *Canti* imitieren. c.) Die Einsätze sind kanonisch aufeinander bezogen.

Der anspruchsvollste Fall (a.) tritt in den *Varie sonate*-Büchern nicht mehr auf, und dies dürfte bereits die wichtigste Beobachtung sein. Imitatorisch geführt werden in der Anfangsimitation nunmehr ausschließlich die *Canti* (b.), während der *Basso* sich immer auf die Fundamentfunktion beschränkt. Die Anfangsimitation zeigt sich dort nun auch in qualitativer Hinsicht »gestrafft«. Die »Leichtigkeit« des Anfangs in der *Canzonetta* wurde vor allem mit der bloß angedeuteten planmäßigen Imitation identifiziert. Aufgrund der geringen Ausdehnungen dieser Sätze war sie als umfassendes Prinzip nicht einsetzbar, konnte aber wegen ihrer »versammelnden« Qualität als Symbol des Geselligen aufgefasst werden. Für die *Sinfonia* stellt diese Behandlung der Anfangsimitation bereits eine Übernahme dar, die nun aber frei ist für eigene Modifikationen. Eine solche Modifikation besteht wohl auch in der Festigung der Trio-Disposition, die den *Basso* ausgliedert, und es ist möglich, darin eine Schärfung des Außenstimmenprinzips zu erkennen. Gleichzeitig tritt in diesem Rahmen nun die Möglichkeit kanonisch aufeinander bezogener *Canti* über einem fundierenden *Basso* (c.) gehäuft auf (nämlich in *Sinfonia* R III/1, R III/4 und R IV/4). Da alle drei Sätze die *Canti in unisono* exponieren, erscheint die Gleichordnung beider Oberstimmen hier besonders ausgeprägt. Ein Konzept, das von der Satzdisposition her den *Canto secondo* gelegentlich noch wie einen *Alto* behandelte, hat hier also ganz offensichtlich an Bedeutung verloren. So bringt die Anfangsimitation der Sinfonien des Dritten und Vierten Buchs noch mehr Handhabe, von einem tatsächlichen Umschwung in der Behandlung der *Canti* insgesamt zu sprechen. Für den Verlauf des kurzen Anfangsteils aber ist dieser Umschwung praktisch folgenlos.

Die kurzen Anfangsteile in den Sinfonien des Dritten und Vierten Buchs sind nicht mehr so zahlreich wie in den beiden vorangegangenen *Sinfonie*-Büchern. Bemerkenswert ist zunächst aber, dass der kurze Anfangsteil in den Kompositionen der *Varie sonate*-Sammlungen noch immer eine Rolle spielt. Im Dritten Buch dominiert er sogar den *Sinfonia*-Block (mit fünf von insgesamt neun Sätzen) auf ähnliche Weise wie schon im Zweiten Buch. Im Vierten Buch dagegen zeigt nur noch die *Sinfonia* R IV/3 den kurzen Anfangsteil. Nicht alle der insgesamt sechs Sätze mit kurzem Anfangsteil im Dritten

¹⁸² Alfred Mann wies auf die Beziehung von Morleys *light point* zu Nicola Vicentinos *punto* hin. Hinter Vicentinos *punto* wiederum wäre Mann zufolge kaum weniger zu erkennen als »the modern concept of the theme«. Alfred Mann, *The Study of Fugue*, London 1958, S. 15. Die Bezeichnung *light point* soll auch in der vorliegenden Studie weiter verwendet werden, da sie den gemeinten Vorgang kurz und treffend charakterisiert.

und Vierten Buch zeigen grundsätzlich Neues. Hier sei deshalb nur auf die Struktur jener Sätze hingewiesen, die noch einmal Abweichungen von den bisher beschriebenen Modellen bringen.

Sinfonia R III/1 eröffnet den *Sinfonia*-Block des Dritten Buchs und kann sogleich als »Marke« angesehen werden, die Neues auch für den *Sinfonia*-Bereich bringt.¹⁸³

Nbsp. 6.1.: Rossi, *Sinfonia* R III/1, Satzeröffnung

Vergleicht man ihren Satz mit dem vertrauten Eindruck des canzonettenartigen Typs der vorangegangenen Bücher, dann fällt sogleich die Gegenwart von »gestisch« eingesetzten kleinen Notenwerten (Sechzehnteln als *tirate* aufwärts, T. 1/2 bzw. abwärts T. 13-15,¹⁸⁴ sowie die Punktierungen in Parallelführung T. 10/11) auf, die – ohne zur Spielfigur zu werden – wichtige Punkte im Satzverlauf besetzen. Gleichzeitig herrscht eine »moderne« Differenzierung der Stimmlagen, die den *Basso* praktisch durchgehend als Klangträger behandelt. Über dessen konstruktiven Tonfolgen (*Passamezzo*-Sekunde zu Beginn, abwärts laufender Gang zum Anfang des zweiten Teils) liegen affektive Tonfolgen in den *Canti* wie der alte Chiasmus *d-a-b-(a)-fis* in *Canto secondo* (T. 2/3) oder ein chromatischer Schritt (ebenfalls *Canto secondo*, T. 30). Auch kadenzielle Wendungen wie die plagale Sekunde *b-a* (in den Takten 2, 3 und 5) zeigen, dass Klangfolgen gewissermaßen »gestisch« eingesetzt werden. In der Bewertung eines solchen Satzbildes sind unterschiedliche Akzente möglich. Hier sei das Gewicht weniger auf das (vermeintlich) »Neue« gelegt, sondern auf die Tatsache, dass der stärker zur »gestischen« Seite hin profilierte Satz sich immer noch in einem Rahmen abspielt, der auch in den vorangegangenen Sammlungen Rossis ein wichtiges Konzept darstellt. Kaum zu übersehen ist jedenfalls, auf welche geradezu absichtsvolle Weise *Sinfonia* R III/1 als Eröffnungsstück des *Sinfonia*-Blocks exponiert wird.

Weniger spektakulär nimmt sich die Behandlung des »gestischen« Tonfalls in *Sinfonia* R III/4 aus:

¹⁸³ Der gleiche Vorgang ist bereits an der den Druck eröffnenden *Sonata detta la moderna* zu beobachten, die als »epochales Werk« bezeichnet werden kann und die nicht nur für Rossis Drittes Buch, sondern auch für die gesamte Überlieferung von Triosonaten eine erhebliche Rolle spielt.

¹⁸⁴ Harrán spricht hier von einem »influence of monody« und versucht, dies mit weiteren Beispielen (vor allem solchen mit schnellen Punktierungen) zu veranschaulichen. Harrán, *Rossi*, S. 138 f.

Nbsp. 6.2.: Rossi, *Sinfonia* R III/4, Satzeröffnung

Strukturell bestehen hier viele Gemeinsamkeiten mit der zuvor untersuchten *Sinfonia*: Erneut wird der *Basso* ausgegliedert, der hier noch offensichtlicher »ruhiggestellt« (T. 3-8) und mit der bekannten *Passamezzo*-Marke versehen ist. Darüber zeigen die *Canti*, wie ein diminutives Aufbrechen des traditionsbeladenen Chiasmus (es sind wiederum die gleichen Töne *d-a-b-fis* im *Canto primo*, T. 1/2) als neue Figuration dicht neben die alte Figuration (in Achteln, T. 3 ff.) treten kann. Formal differenziert dieser Satz seinen Verlauf stärker als das Eröffnungstück, denn er schaltet einen kurzen Abschnitt im ungeraden Metrum als Beginn des zweiten Teils ein und nimmt nach Rückkehr in den geraden Takt das gestische Figurieren (unter komplementärem Einsatz der bekannten Punktierungen, T. 22 ff.) wieder auf. Auf den kurzen Anfangsteil bezogen herrschen jedoch in beiden Sinfonien annähernd gleiche Bedingungen.

Sinfonia R III/5 schließlich kann gemeinsam mit *Sinfonia* R IV/3 betrachtet werden,¹⁸⁵ weil beide Sätze in ähnlicher Weise mit dem kurzen Anfangsteil verfahren und ihr »innovativer« Anteil eine konzeptuelle Erweiterung darstellt, die sich schon mit dem chromatisierenden Beginn von *Sinfonia* R II/16 andeutete. Mit diesen drei Sätzen wird die These möglich, dass Sinfonien im Rahmen ihres kurzen Anfangsteils emblemartig »Tonfälle« oder Stereotypen in den Vordergrund rücken können, die letztlich auf andere Arten von Komposition verweisen. Könnte man so im Fall des chromatisierenden Beginns von *Sinfonia* R II/16 *Capriccio* oder *Ricercar* als »Referenzgattung« ausmachen,¹⁸⁶ so wäre dies bei *Sinfonia* R III/5 und R IV/3 die *Canzon da sonar*. Für deren Satzeröffnungen typische Konstellationen von Rhythmus (daktylischer Beginn) und Diastematik (fallende Bewegungen von der Quinte aus, oft mit Dreiklangsakzentuierung) erscheinen in beiden Sätzen und verweisen damit auf die Möglichkeit eines unei-

¹⁸⁵ Die übrigen Sätze des Dritten Buchs, die zwar einen kurzen Anfangsteil aufweisen, gegenüber den bereits angeführten Sätzen jedoch nichts Neues bringen, sind *Sinfonia* III/6 und III/7. Während *Sinfonia* III/6 noch einmal im Zusammenhang mit der Frage nach den Tripla-Anschlüssen behandelt wird, sei an dieser Stelle zu den Sechzehntel-*tirate* von *Sinfonia* III/7 bemerkt, dass ihr Einsatz nicht (wie vermutet werden könnte) gestisch ist, sondern sich problemlos auf einen Kernsatz zurückführen lässt, der rhythmisch-diastematisch ziemlich genau dem eröffnenden Gebilde von *Sinfonia* I/15 entspricht.

¹⁸⁶ Auch *Sinfonia* II/16 dient Harrán als Beispiel für einen *durezza*-Hintergrund, ohne in diesem speziellen Fall auf die Tradition chromatischer (oder chromatisierender) *soggetti* hinzuweisen. Harrán, Rossi, S. 139 f.

gentlichen »als-ob-Komponierens«.¹⁸⁷ Rossis Sinfonien gewinnen hier eindeutig eine kompositorische Möglichkeit hinzu, auf typische Merkmale anderer Gattungen zu verweisen. Die Verlaufsstelle, mit der dies bevorzugt geschieht, ist die ohnehin mit Schlüsselfunktion ausgestattete Satzeröffnung. Damit dies geschehen kann, sind allerdings Anpassungen notwendig, denn ein ursprünglich an Kontinuität in der Satzentfaltung geknüpftes Komponieren wie bei der *Canzona* muss für den kurzen Anfangsteil der *Sinfonia* modifiziert und mit Hilfe der Wiederholung auf Prägnanz umgebogen werden. Die Zuordnung zur *Canzona* als »Modell« wird auch deswegen möglich, weil beide Sätze die Differenz zwischen ihrer eigenen Disposition (geringstimmig) und dem traditionellen Canzonen-Format (vier- oder mehr Stimmen) mit einer diskontinuierlichen Stimmführung behandeln und mehrere »unsangliche« Sprünge in den *Canti* als Folge bloß markierter Einsätze oder charakteristischer Stimmzüge bringen. Dabei weisen sie dem *Basso* ausschließlich Stützfunktion zu und beziehen ihn nicht in das imitatorische Geschehen ein, was doch angesichts der vielstimmigen »Referenzgattung« nahe gelegen hätte.¹⁸⁸ So fußt in *Sinfonia* R III/5 der *Basso* erneut auf einem *Passamezzo*-Derivat, während er in *Sinfonia* R IV/3 kaum mehr als kadenzierende Formeln bringt. Vergleicht man die kurzen Anfangsteile beider Sinfonien mit Blick auf die Struktur und Material ihrer Eröffnung, so zeigt sich, dass *Sinfonia* R IV/3 die Verkürzungen noch weiter treibt, denn hier bilden nur noch zwei (statt drei) Takte das Initium, bei dem es auch nicht mehr zu einer Abrundung (mit schließender Kadenz zumindest im *Canto primo*) kommt, sondern nur noch zu einer Reihung von Eintrittten des markanten figurativen Kopfes.

Beide Sätze haben nun aber gemeinsam, dass sie es nicht bei einer Canzonen-Anspielung im ersten Teil belassen, sondern den angeschlagenen Tonfall auch im zweiten Teil mit unterschiedlichen Mitteln fortsetzen. So steigert der zweite Teil von *Sinfonia* R III/5 mit zwei neuen Ansätzen (T. 12 und 19) den figurativen Aufwand noch einmal, während *Sinfonia* R IV/3 in ihren zweiten Teil einen Metrumwechsel einschließt. Der Verlauf des *Canto primo* hing hier aber offenbar viel stärker vom *Basso* (und dessen Gängen) ab, als im Vergleichssatz des Dritten Buchs. Das Gangkonzept des *Basso* erzeugt auffällige Diskontinuität in den Takten 16-18, gipfelnd im Sprung über eine große Septime, die den *Basso* erneut als fundierende Größe ausweist, für die ein kontinuierli-

¹⁸⁷ Die Anfänge beider Rossi-Sinfonien auf die *Canzon da sonar* zu beziehen wird gerade dadurch möglich, dass entsprechende Satzeröffnungen in diesem Repertoire nach 1600 bereits als stereotyp angesehen werden können.

¹⁸⁸ Auch daran lässt sich erkennen, dass hier eben gerade keine echte *Canzona* komponiert, sondern lediglich deren Tonfall nachgeahmt werden sollte.

cher, »sangbarer« Verlauf nachrangig war.¹⁸⁹ Hier erweist sich also die Anspielung auf die *Canzona* als figuratives Element, das sich am Verlauf des *Basso* auszurichten hat und keine eigenständige Struktur ausbildet.

Welche Bedeutung kann dem kurzen Anfangsteil im Repertoire der Rossi-Sinfonien zugemessen werden? Vergleicht man hier auf einer rein quantitativen Ebenen, so wird schnell deutlich, dass der kurze Anfangsteil im Vergleich mit möglichen Übernahmen aus dem Bereich der Vielstimmigkeit das stärker prägende Verlaufskonzept darstellt. Aber auch gegenüber allen anderen Konzepten (Einteiligkeit, »Ritornello«-Sinfonien im Sinne Kunzes, periodisierte Sätze) vermag der kurze Anfangsteil mit seiner Akzentuierung des Beginns als besonders typisch für das Repertoire der Rossi-Sinfonien in ihrer Gesamtheit zu erscheinen.

Nicht so eindeutig fällt die Beurteilung dieses Verlaufskonzepts aus, versucht man, dessen mutmaßliche Relevanz zum jeweiligen Zeitpunkt der Drucklegung einzuschätzen. In der hier gewählten Darstellungsweise gerät der kurze Anfangsteil in einen Zusammenhang mit editorischen Auswahlvorgängen: Demnach ist das Erste Buch deutlich heterogener konzipiert als das Zweite Buch, in dem der Anteil neu komponierter Sätze wahrscheinlich höher ist. Der Unterschied zwischen beiden Büchern, auf den in der Rossi-Literatur nicht immer ausreichend hingewiesen wurde, ist an der sich verengenden Bandbreite von Satzarten und -dispositionen erkennbar. Die Auswahlvorgänge für das Dritte und Vierte Buch schließlich sind dagegen kaum anhand von Belegen zu ergründen. Zum einen liegt hier ein vollkommen anderer Typ von Sammlung vor (denn die *Varie sonate* verschieben den Akzent weg von der *Sinfonia* hin zur Sonate) und zum anderen hat sich die absolute Anzahl von Sinfonien stark reduziert (nämlich auf neun bzw. nur noch sechs Sätze). Da aber der kurze Anfangsteil im Dritten Buch noch ähnlich stark repräsentiert ist wie im Zweiten Buch, im Vierten Buch dagegen nur noch als Einzelfall auftritt, kann ein gewisser Bedeutungsverlust für dieses Verlaufskonzept unterstellt werden.

Wenn es also einen Wandel im Verständnis Rossis (und seiner Verleger) von einer repräsentativen *Sinfonia* gegeben hat, so dürfte dieser eher nach 1613 (dem Erscheinungsjahr des Dritten Buchs) stattgefunden haben. Die nahe liegende Vorstellung, dass sich hier auch ein Wandel des Geschmacks dokumentiert, lässt sich umso besser rechtfertigen, je überzeugender es gelingt, das Auftreten »neuer« gestalterischer Elemente in signifikantem Umfang nachzuweisen. Der Versuch eines solchen Nachweises soll im folgenden Abschnitt unternommen werden.

¹⁸⁹ Durch den Wechsel der Oktave wird hier ein zu großer Abstand zwischen den Stimmen vermieden.

III.4. Vereinheitlichende Strukturen (2): Der Wandel des mensural-traditionellen Typs

Innerhalb der Gruppe von Sinfonien des mensural-traditionellen Typs kann noch einmal differenziert werden, denn die insgesamt fünf Sätze aus den beiden *Varie sonate*-Büchern,¹⁹⁰ die diesen Typ verkörpern, unterscheiden sich erheblich von jenen aus den *Sinfonie e gagliarde*. Auffällig sind bereits ihre deutlich erweiterten Dimensionen (bis zu 52 Takten in *Sinfonia* R III/9). Aber nicht nur die veränderten Dimensionen der Sätze, sondern auch gewisse Merkmale der Satztechnik, die den Unterschied zu den entsprechenden Kompositionen der *Sinfonie e gagliarde* ausmachen und die als modifizierter Kontrapunkt beschrieben werden können, legen eine erneute Differenzierung nahe. Setzt man einen Wandel in der Satztechnik voraus, dann müssen zwei Arten von Kontrapunkt unterschieden werden. Beide Ausprägungen seien hier zunächst als Modelle eines allgemeinen und eines speziellen Kontrapunkts vorgestellt:

1. Der allgemeine Kontrapunkt reflektiert zunächst satztechnische Grundlagen ohne Unterscheidung nach Stil oder Musizierbereich bzw. nach vokaler oder instrumentaler Musik. Kennzeichen ist ein ganz überwiegend schrittiger Verlauf der Stimmzüge, in dem Sprünge umso seltener sind, je komplizierter sie sich zu den Basisintervallen Oktave, Quinte und Quarte verhalten. Dies gilt auch und ganz besonders für den *Basso*, dessen fundierende Gänge – oft in konstruktiver Rolle – ziemlich ausgedehnt sein können, vorausgesetzt, man erkennt die Möglichkeit der Oktavknickungen an. Die Kadenzten im allgemeinen Kontrapunkt verlaufen ausgesprochen regulär, schließen praktisch immer Vorhalte mit ein und können daher als stereotyp bezeichnet werden.

2. Der spezielle Kontrapunkt lässt die einzelnen Stimmzüge weit häufiger springen, ohne dass es dabei sogleich zu einer Häufung von ungewöhnlichen Intervallen kommen muss. Ausgedehnte Gänge gibt es im *Basso* gelegentlich noch als verdeckte Struktur, sie stellen aber meist keine konstruktive Grundlage mehr dar. Kadenzten treten dagegen nun in unterschiedlichsten Formen auf und ihr ursprünglich stereotypes Erscheinen wird noch dadurch reflektiert, dass gewisse Wendungen der Klauselanbahnung nunmehr mit Verweischarakter eingesetzt werden können: Kadenzten sind dabei zwar noch als Anspielung, nicht aber mehr als Abschnitt bildende Vorgänge gegenwärtig. Gelegentlich kommt es zu falschen Fortschreitungen, vor allem beim Auflösen von Synkopensdissonanzen (Auflösungen nach oben oder durch Sprung).

Zwei Merkmale bestimmen also die Unterscheidung beider Kontrapunkte: Zum einen erzeugen sie unterschiedliche diastematische Verläufe (Bevorzugung von Schritt bzw.

¹⁹⁰ Es handelt sich um *Sinfonia* III/8 und 9, sowie um *Sinfonia* R IV/1, 2 und 5.

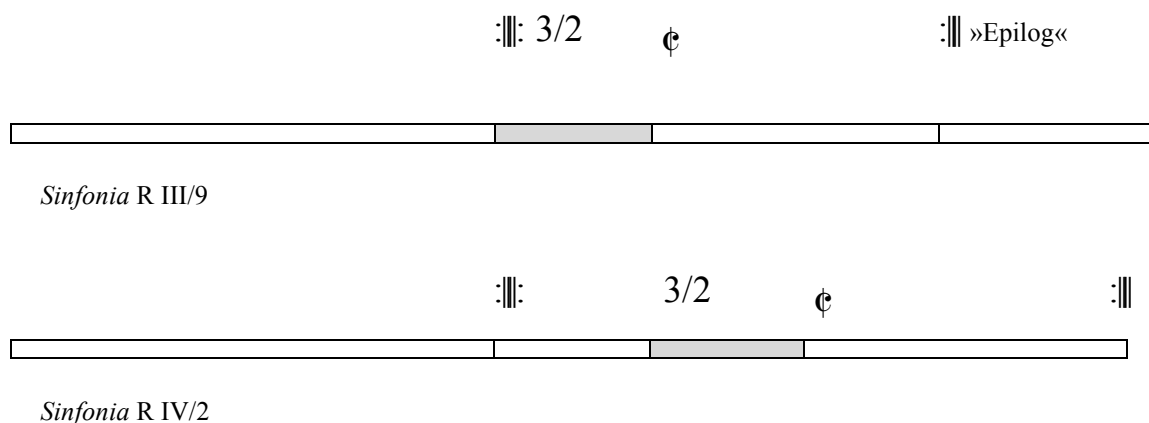
Sprung) und zum anderen wird hier verschieden mit dem Phänomen der Kadenz umgegangen. Unwillkürlich erinnert diese Unterscheidung an jene von traditionellem und avanciertem Satz in *prima* und *seconda pratica*, vor allem, wenn man noch den Bereich der fehlerhaften Fortschreitungen mit einbezieht. Zwar kann in den Sätzen Rossis nicht von einer ungewöhnlichen Häufung solcher Details gesprochen werden, die echte Vergleiche mit *seconda pratica*-Kompositionen zuließen. Für eine Zuordnung gerade der einschlägigen Sinfonien Rossis zum beschriebenen speziellen Kontrapunkt dagegen lassen sich ausreichend Merkmale finden. *Sinfonia* R IV/1 etwa behandelt den Notationsrahmen ihres Typs wohl am freiesten:

Nbsp. 7.1.: Rossi, *Sinfonia* R IV/1, T. 1-15, spezieller Kontrapunkt im mensural-traditionellen Satz

Dieser Satz übernimmt die charakteristischen Punktierungen (noch dazu mit Parallelführung der *Canti*, T. 13) und lässt auch die nicht-paarige (einzelne) Achtelnote (T. 12) zu. Neben diesen eindeutigen Beobachtungen steht aber auch der Eindruck vom unkonventionellen Einsatz des Kontrapunkts, der gleich zu Beginn des ersten Teils entstehen kann: Unter dem gedehnten Klang der *Canti* (punktierte *Semibrevis*) bringt allein der *Basso* Bewegung und (modusrelevante) Schritte ins Geschehen ein zu einem Zeitpunkt, an dem üblicherweise die Oberstimmen Bewegtheit und imitative Bezogenheit verkörpern. Hier wird offenbar die »Geste« gesucht, wenn der Satz die *B*-Kadenz der Takte zwei und drei ohne standardisiertes Vorhaltgeschehen und mit sozusagen abgedeckter *Canto*-Klausel einführt, um den erreichten Zielklang fast retardierend (T. 3, erst auf dem letzten Viertel des Taktes führt der *Basso* weiter ins *c*) als Halt zu inszenieren. Dies alles geschieht nicht im weiteren Verlauf des Satzes, sondern unmittelbar zu Beginn. Weitere Beispiele für einen uneigentlichen Gebrauch von Kadenz oder Klausel lassen sich anführen: So wird die *B*-Kadenz von Takt elf im *Canto primo* mit einem Stimmzug vorbereitet, der eher als *Canto*-Klausel mit Zielrichtung *G* erscheint. Auffallend ist auch die weitgehende Abwesenheit ausgedehnter Gänge. Zwar liefert der erste Teil ein Beispiel (T. 11-19), aber die Struktur ist überwiegend an der Einheit der *Semibrevis* orientiert

und wirkt sich klanglich nur bedingt aus, da zwischen die einzelnen Stufen des Gangs regelmäßig Sprünge eingefügt sind. Ein Satz wie in *Sinfonia* R IV/1 erinnert an Madrigaltechniken, für die es im vorausgegangenen *Sinfonia*-Repertoire Rossis sonst keine Beispiele gibt. Die Art und Weise, in der hier mit dem Kontrapunkt verfahren wird, stellt bereits ein Spiel mit konventionalisierten Formeln dar. Echte instrumentale Figuration ist dabei weitgehend ausgeblendet, und es kann der Eindruck entstehen, hier werde erneut mit einer – nun aber um Vokalität bemühten – »als-ob-Haltung« komponiert.

Neben dem speziellen Kontrapunkt, der anhand von *Sinfonia* R IV/1 als hochrangige Beobachtung auf satztechnischer Ebene beschreibbar ist, zeigen die einander ziemlich ähnlichen Baupläne der Sinfonien R III/9 und R IV/2, dass auch im Bereich stärker differenzierter Verläufe der mensural-traditionelle Typ einen Platz finden kann, von dem aus sie als gewichtige Eröffnung (mit einem gewissen *grave*-Charakter) funktionieren. Das wird möglich, weil es sich hier um verhältnismäßig ausgedehnte Sätze handelt (tatsächlich um die längsten im Rossi-Repertoire), die also bereits eine erhebliche zu gestaltende »Strecke« umfassen. Konnte der mensural-traditionelle Typ bisher vollständige Kompositionen dominieren (*Sinfonia* R I/13 und R II/14), so erscheint er nunmehr eingeordnet in den differenzierten Verlauf mehrerer Abschnitte. Ein Ansatz dazu war bereits in *Sinfonia* R II/ 16 zu erkennen, die den mensural-traditionellen Typ für ihren chromatischen *soggetto* verwendet. In dieser Position, nämlich als Setzung zu Beginn der Komposition, liegt der mensural-traditionelle Typ auch in der *Sinfonia* R III/9 und R IV/2 vor, die noch über weitere Gemeinsamkeiten verfügen:



Übersicht 9.: Verläufe der Sinfonien R III/9 u. R IV/2 (grau unterlegt = Tripla)

Der mensural-traditionelle Typ erscheint in beiden Kompositionen nun als gewichtiger Teil (mit jeweils 22 Takten) zu Beginn. Ähnlichkeiten bestehen daneben auch in den Tripla-Anschlüssen, die deutliches »Canzonprofil« haben und beide tempus diminutum vorschreiben. Die satztechnischen Merkmale des speziellen Kontrapunkts sind

auch im jeweils ersten Teil zu beobachten, wenn auch nicht in der gleichen Dichte wie bei *Sinfonia* R IV/1. Eindeutig instrumentale Merkmale treten hier ebenfalls kaum in Erscheinung. Der *Basso* beider Sätze weist ähnlich wie im speziellen Kontrapunkt von *Sinfonia* R IV/1 praktisch keine den Satz bestimmenden Gänge auf und besonders die beiden *Canti* erinnern in ihrem Verlauf eher an ein planvolles Erkunden des Tonraums, bei dem beide Sätzen die Halbtonspannung zwischen den Tönen *d* und *es* exponieren. Gemeinsam ist beiden Sinfonien auch ein Teil des Kadenzplans, bei dem auf die *C*-Stufe eine *G*- und schließlich eine *B*-Kadenz folgen (*Sinfonia* R IV/2 fügt noch eine *D*-Kadenz hinzu). Ein Unterschied zwischen beiden Sinfonien besteht darin, dass in *Sinfonia* R III/9 die beiden ersten Abschnitte (T. 1-5 und T. 6-10) in einem Transpositionsverhältnis zueinander stehen, während *Sinfonia* R IV/2 dagegen »durchkomponiert« erscheint und ihr erster Teil auch kein anderes vergleichbar planvolles Merkmal enthält. Schließlich verfügt *Sinfonia* R III/9 noch über einen »Epilog«, der die *tirata*-Geste an den Schluss stellt. Grundsätzlich aber zeigt der Vergleich die Möglichkeit ausgeprägter Ähnlichkeiten zwischen Sinfonien im modifizierten Typ des mensural-traditionellen Satzes.¹⁹¹

Noch klarer tritt eine solche Beziehung mit den beiden letzten Sätzen dieser Gruppe, den Sinfonien R III/8 und R IV/5 zutage. Von der konzeptionellen Seite her umfassend durch den Kontrapunkt bestimmt, stellen sie im Rossi-Repertoire Unikate dar, deren Komposition überhaupt nur denkbar ist, weil die *Sinfonia* bei Rossi über den mensural-traditionellen Typ verfügt. Eine besonders wichtige Feststellung ist zu machen: Es handelt sich um die einzigen *e*-fundierten Sinfonien Rossis und damit gleichzeitig um die einzigen *e*-fundierten Sätze im überlieferten Werk Rossis überhaupt. Beide Sinfonien sind zweiteilig und verlaufen durchgehend in der mensural-traditionellen Gangart, wobei Synkopardissonanz und Vorhalt hier ein wesentliches Gestaltungselement bilden. Die Verwendung des hexachordalen *b-durum* in der Rolle einer quasi-Akzidenz (es erhöht ganz offenbar *f* zu *fis*, *c* zu *cis* und *a* zu *ais*) tritt in beiden Sätzen auf und unterstreicht gewissermaßen das letztlich »vokale« Denken hinter der Konzeption.¹⁹²

Die beiden hier diskutierten Satzpaare und ihre Beziehungen zueinander sind einzigartig im *Sinfonia*-Repertoire Rossis. Ein solches Verhältnis zwischen Einzelsätzen lässt sich sinnvoll als Paraphrase bezeichnen, weil die Ähnlichkeit beider Verläufe eine Beschreibung des jüngeren Satzes als Reaktion auf den älteren zulässt. Während aber die Ge-

¹⁹¹ Durch die in beiden Sätzen ebenfalls vorhandenen Tripla-Anschlüsse (siehe Abschnitt III.5.) wird eine solche Beziehung noch verstärkt.

¹⁹² Die tonsystematische Seite dieses zunächst an der Notation zu beobachtenden Details wird weiter unten noch einmal im Zusammenhang mit Buonamentes *e*-Kompositionen diskutiert. Siehe dazu Abschnitt VII.5.

meinsamkeiten besonders offensichtlich sind, kann die Qualität der Abweichungen vor allem an den Tripla-Anschlüssen der Sinfonien R III/9 und R IV/2 sowie an den Kadenzplänen der beiden *e*-Stücke nachvollzogen werden. Der Tripla-Anschluss von *Sinfonia* R IV/2 vollzieht den Wechsel zum canzonettenartigen Typ durchgreifender, als dies vom entsprechenden Abschnitt in *Sinfonia* R III/9 gesagt werden kann. *Sinfonia* R IV/5 dagegen vereinheitlicht den Kadenzplan, denn dort schließt nun auch der erste Teil mit einer Verbindung von *H*- und *e*-Klang.¹⁹³ In beiden Satzpaaren scheint sich daher eine gewisse »Modernisierung« zu vollziehen. Diese Beobachtung ist in ihrer Deutlichkeit ungewöhnlich für das gesamte Repertoire und kann vielleicht auf den größeren zeitlichen Abstand zurückgeführt werden, der zwischen der Veröffentlichung von Drittem und Viertem Buch liegt.

Drei Punkte sprechen dafür, innerhalb des mensural-traditionellen Typs noch einmal zu unterscheiden: 1. Hatten Sätze dieses Typs in den *Sinfonie e gagliarde* noch eher geringe Dimensionen, so können sie nun auch komplexe Verläufe mit erweiterten Ausdehnungen zeigen. 2. Die erweiterten Ausdehnungen treten gemeinsam auf mit einer qualitativ veränderten Satztechnik, dem oben so bezeichneten speziellen Kontrapunkt. 3. Die Paraphrase als Modell einer mehrfachen Bearbeitung ähnlicher (oder gleicher) Satzideen (Sinfonien R III/9 und R IV/2 bzw. die *e*-Sätze R III/8 und R IV/5) tritt nur im Zusammenhang mit dem mensural-traditionellen Typ auf.

Es ließe sich anführen, dass der canzonettenartige Typ ebenfalls gewisse Abänderungen erfährt, weil die ornamentale Dynamik einzelner Sätze dieses Typs – *Sinfonia* R III/6 und R IV/4 – in den *Varie sonate*-Büchern schärfer ausgeprägt erscheint. Allerdings wahren diese Kompositionen dabei immer klar den Rahmen, der von den Sätzen der vorangegangenen Bücher vorgegeben ist. Substanzielle Unterscheidungen sind innerhalb des canzonettartigen Typs nicht zu beobachten. Vielmehr gibt es im Dritten und Vierten Buch nach wie vor auch Sätze, die ganz genau dem Zuschnitt von Kompositionen des canzonettenartigen Typs aus den *Sinfonie e gagliarde* entsprechen. Eine durchgreifende Neubewertung betrifft dagegen den gesamten Komplex des mensural-traditionellen Typs, der vormals restriktiv gegenüber dem stärker figurierten Satz erschien und nun eindeutig an Differenzierungsmöglichkeiten gewinnt.

Der mensural-traditionelle Typ in der konzeptionell veränderten Form, wie sie die hier diskutierten fünf Sätze des Dritten und Vierten Buchs aufweisen, kann als Beleg für das Interesse genommen werden, das einer älteren und »vokaleren« Konzeption von In-

¹⁹³ Die Notation beider Sätze lässt offen, ob kleine oder große Terz im Schlussklang verwendet werden sollen.

strumentalmusik entgegengebracht wurde. Es sind aber weniger die fast experimentell anmutenden *e*-Kompositionen, als die ausgedehnten Sinfonien R III/9 und R IV/2, die die Möglichkeit stärker differenzierter und ausgedehnter Sätze repräsentieren und die sich als »zukunftsträchtig« beschreiben lassen. Ihre gesteigerten Ausdehnungen über die 50-Takte-Schwelle hinaus zeigen auch, dass die Ausdifferenzierung von Satzverläufen eine gewissermaßen zwangsläufige quantitative Komponente hat: Das »Reagieren« von Kompositionen auf andere, bereits vorliegende Sätze muss zu einer Zunahme an Taktumfang führen. Von der qualitativen Seite her zeigt sich dagegen eher, dass Kompositionen wie die Sinfonien III/9 und IV/2 zu einer Funktionalisierung einzelner Satzteile neigen, bei der dem ursprünglich als »Typ« beschriebenen mensural-traditionellen Satz nun auch die Aufgabe zukommen kann, die komplexer gewordenen Verläufe einzuleiten. Hier lässt sich also zumindest im Ansatz eine neue funktionale Differenzierung von Satzverläufen beobachten: Dabei wird eine bestimmte Form von Einleitungsmusik, nämlich der intradenartigen Satz mit *grave*-Anklängen als Satzeröffnung verwendet, die sich damit in einen Gegensatz zur verbreiteten Anfangsimitation zahlreicher Sätze für instrumentales Ensemble bringt.

III.5. Vereinheitlichende Strukturen (3): Die Tripla-Anschlüsse

Während der kurze Anfangsteil als vereinheitlichende Struktur die Möglichkeit bietet, den Beginn von Sinfonien im Rossi-Repertoire differenziert zu beschreiben, stellte die Diskussion des modifizierten mensural-traditionellen Typs eine Beobachtung in den Mittelpunkt, die bereits auf die Beschreibung einer »Entwicklung« (oder eines »Sprungs«) im Konzept der Rossi-*Sinfonia* ermöglichen könnte. Mit den Tripla-Anschlüssen soll nun ähnlich wie beim kurzen Anfangsteil noch einmal von Verläufen die Rede sein. Dabei ist eine Gruppe von Sätzen aus allen vier Sammlungen zu diskutieren, die weitere Aussagen über die Situation des Schließens zulässt.

Unter Tripla-Anschluss wird hier diejenige Phase eines Satzes verstanden, die unmittelbar auf einen Abschnitt in ungeradem Metrum folgt und die das gerade Metrum neu einführt. Eine Grenze stellt hier also der Metrumwechsel (die Erneuerung des Mensurzeichens) dar.¹⁹⁴ Insgesamt neun Sätze zeigen einen solchen Tripla-Anschluss und brin-

¹⁹⁴ Das Mensurzeichen setzt in den Rossi-Sinfonien an dieser Stelle fast immer *tempus imperfectum diminutum* fest, und kann deshalb genau genommen nicht als genaue Wiederherstellung der Ausgangssituation aufgefasst werden, denn die in geradem Metrum beginnenden Sätze Rossis lesen zu Anfang immer das einfache *tempus imperfectum*.

gen dort sequenzielle Vorgänge. Dies kann mit einer auf Quintketten fußenden Klangfolge, aber auch in anderer Weise geschehen.

Tripla-Anschlüsse sind bei instrumentalen Ensemblesätzen um 1600 als Standard beobachtbar, vor allem in Ricercaren, Sonaten und Canzonen. Eine Ausnahme macht hier einmal mehr die *Sinfonia*, denn in ihrer gedruckten Überlieferung, wie sie oben als Tradition beschrieben wurde, sind keine Tripla-Anschlüsse vorhanden. Dort spielt der Metrumwechsel nicht annähernd die Rolle, die ihm im Rossi-Repertoire zukommt. Entweder verlaufen vollständige Sinfonien in ungeradem Metrum (Malvezzi, de Cavalieri und Monteverdis *Questi-vaghi*-Sinfonien), oder die angehängte Tripla geht von einer metrischen Umformung des geradtaktigen Anfangs aus (Marenzio) und zeigt damit Ähnlichkeiten zur »Proportio« im handwerklichen Sinne. Auch Monteverdis Instrumentalsätze mit Tripla-Anschlüssen (*Tempo la cetra*) gehören einer späteren Phase an, und die Sinfonien des *Orfeo* kennen in ihren Verläufen überhaupt keine Wechsel der Gangart. So gerät das Rossi-Repertoire erneut in eine Sonderstellung: Erst hier begegnet der Tripla-Anschluss als nennenswert häufige Situation im Satzverlauf von Sinfonien. Dabei ist zu bemerken, dass die Rossi-Sinfonien das Phänomen »Tripla« mit einer gewissen Tendenz behandeln, nämlich häufig als Abschnitt mit Neigung zur Periodisierung von »neuem« Material. Kein einziger Fall einer schlichten metrischen Umformung ist bei Rossi nachweisbar, und auch Ansätze, wenigstens den Beginn einer Tripla aus der Diastematik eines bereits erklingenden geradtaktigen Teils zu entwickeln, sind ausgesprochen selten (und nur in *Sinfonia* R I/5 und R II/4 zu beobachten). Schon die Gestalt der Tripla in den Sinfonien Rossis weist also darauf hin, dass es hier nicht darum geht, alte handwerklich-improvisatorische Verfahren zu überformen. Rossis Tripla-Teile haben von Beginn an einen ausgeprägt eigenständigen Zug.

Dennoch kommen auch einige Rossi-Sinfonien auf die ursprüngliche Schlusskraft der Dreizeitigkeit zurück und rücken damit in die Nähe der alten Tanz/Nachtanz-Verläufe (Proportio). Die Tatsache also, dass eine *Sinfonia* im Rossi-Konzept prinzipiell auch mit der Tripla zu Ende gehen kann, weist darauf hin, dass es nicht die Tripla selbst ist, die einen eventuell angehängten Schluss in geradem Metrum erzwingt. Hinter den sequenziellen Vorgängen der neun überlieferten Tripla-Anschlüsse einen standardisierten Kompositionsvorgang zu vermuten, sollte deswegen nachvollziehbar sein.

Auf Quintketten fußende Klangfolgen stellen das häufigste Strukturmerkmal des Tripla-Anschlusses dar. Im Quintverhältnis stehende Klänge sind als Grundlage für einen musikalischen Abschnitt aber nichts Ungewöhnliches oder gar Neues, denn sie können an unterschiedlichsten Stellen in fast jeder Musik um 1600 beobachtet werden. Auch in den

bereits erwähnten Sinfonien Rossis spielen sie eine wichtige Rolle (so etwa im kurzen Anfangsteil von *Sinfonia R I/5*). Wenn also Quintfolgen überhaupt als bemerkenswert aufgefasst werden sollen, so muss deren Auftreten für den gesamten Satz von Bedeutung sein. Ein solches hochrangiges Merkmal ist hier die Schlussrolle, die dem auf die Tripla folgenden geradtaktigen Abschnitt zukommt. Sequenz und Quintkette können also als Mittel beschrieben werden, mit denen der Schlusscharakter der nun profiliert mehrteiligen *Sinfonia* deutlich hervorgehoben wird. Unter diesem Gesichtspunkt werden die neun Sinfonien mit Tripla-Anschluss miteinander vergleichbar und heben sich überdies klar von einigen Sonaten ab, die ebenfalls mit einer Tripla zu Ende gehen. Dort begegnen nämlich Sequenz- und Quintketten nicht mit gleicher Regelmäßigkeit: So weisen zwar die *Sonata La Casalasca* aus dem Dritten und die *Sonata quarta* aus dem Vierten Buch jeweils noch einen zweiten Abschnitt im ungeraden Metrum auf, der in letzterem Fall sogar den eigentlichen Schluss bildet. Sonaten enden bei Rossi also keineswegs immer mit einem Abschnitt im erneuerten geraden Metrum und belassen es auch nicht immer bei nur einem (zentralen) Tripla-Teil.

Die drei Möglichkeiten des Tripla-Anschlusses lassen sich weiter unterscheiden. Die stärkste Gruppe (mit insgesamt sechs Sätzen: *Sinfonia R I/15*, *R II/2*, *R III/4*, *R III/6*, *R III/9* und *R IV/2*) zeigt in ihren Tripla-Anschlüssen eine klare Stationenbildung in den Klangfolgen, über denen sich regelmäßig *Canto*-Stimmzüge finden, die figurativen Charakter tragen und auf Klauseldiminutionen zurückgeführt werden können:

The image shows a musical score for three voices: Canto primo, Canto secondo, and Basso. The music is in 3/8 time. The Canto primo part starts with a half note, followed by quarter notes, and then a sequence of eighth notes. The Canto secondo part starts with a half note, followed by quarter notes, and then a sequence of eighth notes. The Basso part starts with a half note, followed by quarter notes, and then a sequence of eighth notes. The score illustrates the formation of stations in the sound sequence.

Nbsp. 8.1.: Rossi, *Sinfonia R I/15*, T. 15-21, Beispiel für Stationenbildung in der Klangfolge

Die zweite Gruppe bilden die eher linear-kontrapunktisch orientierte Kernsätze, in denen oft Bassgänge eine konstruktive Rolle spielen (*Sinfonia R I/12*, *R II/15*). Eine dritte und letzte Möglichkeit wird schließlich von einem Einzelsatz repräsentiert (*Sinfonia R II/21*), der auch als *Canzonetta* überliefert ist und deswegen nur bedingt als Instrumentalsatz im eigentlichen Sinne gelten kann.¹⁹⁵ Bei ihm überkreuzen sich auf engem Raum das Prinzip der fallenden Quintkette und die Orientierung am Gang. Stellvertretend für die erste Gruppe kann *Sinfonia R II/2* stehen, bei der die klangstrukturierende Quintkette tatsächlich unmittelbar an den Mensurwechsel (T. 18) anschließt. Zwar ist

¹⁹⁵ Siehe dazu Anm. 180.

das Moment der quasi-dominantischen Verknüpfung hier in untypischer Weise geschärft (die beteiligten Außenstimmen bringen jeweils Halbtonanschlüsse), aber gleichzeitig tritt die metrisch an der Semibrevis orientierte Regelmäßigkeit besonders gut hervor. Die letzte Stufe der Quintkette (der *B*-Klang, T. 21) initiiert gleichzeitig den »freien« Schluss, der über einem punktierten, abwärtsführenden Terzgang des *Basso* konstruiert ist und die typische (hier vom Rhythmus her zu verstehende) Zusammenfassung der *Canti* aufweist. Sie reicht bis in den Bereich der Schlussklausel (mit Überbindung in den T. 25 hinein). Beide Merkmale, Quintkette und Parallelführung, sind besonders häufig und daher kennzeichnend für die Schlüsse der stärker differenzierten Sinfonien. *Sinfonia* R III/4 ergänzt dieses Modell um eine vor geschaltete Episode von zwei Takten, die keine Quintkette, sondern einen Bassgang zur Grundlage haben. Dieser Abstieg des *Basso* ist notwendig, um den als Ausgangspunkt für eine Quintkette fast obligatorischen *D*-Klang (T. 22) zu erreichen.¹⁹⁶

Auf primär kontrapunktisch aufzufassenden Sequenzen beruhen die Tripla-Anschlüsse der zweiten Gruppe. Hier zeigt *Sinfonia* R I/12 ein einfaches Stimmtauschverfahren, das mit Gängen und Überbindungen arbeitet und die rhythmisch gekoppelten *Canti* dem *Basso* gegenüberstellt. *Sinfonia* R II/15 dagegen dupliziert nach der Tripla Teile ihres Verlaufs, der hier in festen Gruppen zu je vier Takten organisiert ist. Überhaupt bestimmt die Regelmäßigkeit der komplementär gesetzten *Canti* maßgeblich diesen Schluss, der deutlich vom *toccare* der *Canzona* (hier mit drei auftaktigen Vierteln, also einer Ableitung des stereotypen Daktylus) Gebrauch macht.

Der Tripla-Anschluss von *Sinfonia* R II/21 schließlich, jenem auch als *Canzonetta Partirò da te* überlieferten Satz,¹⁹⁷ zeigt in ziemlich gedrängter Form einen Aufbau, der schon von *Sinfonia* R III/4 her bekannt ist. Anders als dort stellt sich hier aber eine gewisse Symmetrie ein, denn der genau zwei Takte umfassende Quintkettenabschnitt wird durch zwei ebenso kurze freie Teile gerahmt. Dadurch gerät diese Komposition aber nicht in einen Widerspruch zur übergeordneten Annahme, nach der den Tripla-

¹⁹⁶ Da der Mensurwechsel häufig mit einer Kadenz einhergeht, ist es nicht verwunderlich, just an dieser Stelle die vergleichsweise hochrangigen Oberquint-Klauseln anzutreffen. Die auch unter den Sinfonien mit Tripla-Anschlüssen überrepräsentierten *G*-Kompositionen setzen hier also vorzugsweise den *D*-Klang als Ausgangspunkt für weitere Verläufe.

¹⁹⁷ Wegen der hier besonders greifbaren Nähe von *Sinfonia* und *Canzonetta* lässt sich ein kurzer Blick auf Rossis Canzonetten-Druck einschalten. Das Problem der Tripla-Anschlüsse besteht bei den Canzonetten Rossis von 1589 nicht in gleicher Weise, denn hier weisen überhaupt nur zwei Sätze ungerade Metren auf: *Non voglio più servire* (Nr. 12) setzt es jedoch (in schwarzer Notation) an den Schluss und nur *Voi che seguite* (Nr. 8) bringt als einzige der insgesamt 19 Kompositionen nach mittiger Tripla tatsächlich eine Rückkehr ins gerade Metrum. Allerdings geschieht dies nicht mit Hilfe einer expliziten Quintkette, sondern lediglich mit dem Ansatz zu einer Sequenz im *Basso*. Harrán, *Rossi Works*, CMM 100:6, S. 13-14 u. 19-20.

Anschlüssen ein regelmäßig wiederkehrendes Verfahren zugrunde liegt. Die Frage nach dem Ursprung des Satzes rückt durch diese Übereinstimmung etwas in den Hintergrund. Die kurzen Einblicke in die Gestalt mehrerer Schlussteile führen auf einige allgemeine Bemerkungen zum Schließen der Rossi-Sinfonien. Auf die Gesamtheit aller Sinfonien bezogen ist die Situation des Schließens ist dort immer noch weitgehend frei, allerdings dominieren sequenzielle Vorgänge, sofern der Satz eine gewisse Differenzierung (etwa durch eine mittige Tripla) erreicht. Aber auch hier kommt es nicht zur Ausdifferenzierung eines immer gleichen Modells, etwa einer regelmäßigen Klangfolge auf der Basis von Quintketten. Das Einschalten kurzer Abschnitte mit fundierenden Gängen spielt eine wichtige Rolle (besonders deutlich z.B. in *Sinfonia* R III/4). Immer aber löst der Satz sich letztlich für den eigentlichen Schluss vom begonnenen Sequenzmodell. Fast nie kommt es dabei allerdings zu einer Struktur, die geradezu typisch für die Sonate werden sollte, nämlich zu parallel figurierenden *Canti* über einem in großen Notenwerten (mit als *Semibreves* notierten Haltetönen) fundierenden *Basso*. Unter diesem Aspekt stellt der »Epilog« von *Sinfonia* R III/9 einen Sonderfall dar, der mit seinen *tirate* auf den eröffnenden Satz des *Sinfonia*-Blocks (*Sinfonia* R III/1) zu reagieren scheint, auf jeden Fall aber noch einmal den nunmehr schriftlichen Status der neuen gestischen Diminution in den Vordergrund rückt:

The image displays a musical score for the 'Epilog' of Sinfonia R III/9. It consists of two systems of staves. The first system features three vocal parts: Canto primo (top staff), Canto secondo (middle staff), and Basso (bottom staff). The second system shows a piano accompaniment with a treble clef (top staff) and a bass clef (bottom staff). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal parts exhibit a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment features a more complex rhythmic structure with sixteenth and thirty-second notes.

Nbsp. 8.2.: Rossi, *Sinfonia* R III/9, T. 42-52, Schluss als »Epilog«

Dies ist gleichzeitig der am stärksten ausgedehnte Schlussteil aller Rossi-Sinfonien, dem aber ein Tripla-Anschluss mit den bekannten Verfahren von Sequenz und planmäßiger Quintkette vorausgeht. In *Sinfonia* R III/9 fallen Tripla-Anschluss und eigentlicher Schlussteil also deutlich auseinander. Der Normalfall dagegen bindet Sequenz und Schlussformulierung fester zusammen.

IV. Drei Konzepte des begrifflichen Umfelds

In den folgenden drei Abschnitten werden Konzepte diskutiert, die in der Literatur zu Rossis instrumentaler Ensemblesmusik eine gewisse Rolle spielen. Ihre Bedeutung reicht jedoch über die Rossi-Literatur hinaus: So dürfte die Rede von der »Instrumentalen Monodie« auf eine besonders wirkungsmächtige Vorstellung verweisen, die seit langem auch außerhalb des deutschen Sprachgebrauchs anzutreffen ist. »Durezza« und »stil moderno« dagegen waren, da es sich bei diesen Bezeichnungen um historische Terminologie handelt, von vornherein ohne Beschränkung auf einen bestimmten Sprachraum verfügbar und zählen heute auf breiter Basis zum gängigen Beschreibungsinventar. An der Verwendung dieser Termini in der Literatur zeigt sich, dass durchaus keine Einigkeit darüber besteht, was jeweils genau mit »durezza« oder »stil moderno« zu bezeichnen sei. Eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen diesen Konzepten und der Rossi-Überlieferung kann deshalb zeigen, welche Voraussetzungen bestehen müssen, damit solche Bezeichnungen sinnvoll verwendet werden können.

IV.1. »Instrumentale Monodie«

Die Rede von der »Instrumentalen Monodie« scheint Allgemeingut zu sein, sieht man auf die Überblicksliteratur und dort vor allem auf ältere Darstellungen zur Instrumentalmusik um 1600, in denen Monodie einen wichtigen Bezugspunkt darstellt. In jüngerer Zeit begegnet man zwar auch einer gewissen Distanz gegenüber diesem Konzept, auf das Werner Braun etwa nur noch an nach geordneter Stelle (und unter Verwendung von Anführungszeichen) hinweist.¹⁹⁸ Andere neuere Texte dagegen verlassen sich nach wie vor ohne erkennbare Skepsis auf die »Instrumentale Monodie«, darunter vor allem solche im Bereich von stärker spezialisierten Studien. So untersuchte Rudolf Wecker etwa die »Entwicklungszüge frühmonodischer Violinmusik«, ohne dabei die offenkundigen Probleme einer solchen Bezeichnung zu diskutieren,¹⁹⁹ und in der Rossi-Literatur verwendete Don Harrán den Ausdruck »instrumental monody«, um mutmaßli-

¹⁹⁸ Braun, *Handbuch*, S. 280 f. Bei Braun ist diese Distanz aber nicht umfassend, denn kurz darauf spricht sein Text von einer »frühmonodischen Instrumentalmusik«, nun allerdings ohne Anführungszeichen. Grundsätzlich ist zum Verhältnis von Instrumentalmusik und Monodie festzustellen, dass die Bezeichnung *monodia* als Titelvokabel oder Zusatz in der instrumentalen Ensemblesmusik bisher nicht nachweisbar ist.

¹⁹⁹ Eine Differenzierung von Monodie nach früh-, mittel- oder spätmonodisch ist alles andere als gebräuchlich und in Weckers Titel eigentlich nur so zu erklären, dass der untersuchten Instrumentalmusik noch zusätzlich eine Aura des »Frühen« zugeschrieben werden sollte. Wecker, *Entwicklungszüge frühmonodischer Violinmusik in Mantua und Venedig*, Dissertation Würzburg 1987, Goldbach 1987.

che Einflüsse der Monodie auf Rossis Sinfonien zu kennzeichnen.²⁰⁰ Auch aus vereinzelten Formulierungen spricht manchmal ein sorgloser Umgang mit der gedanklichen Verbindung von Monodie und Instrumentalmusik, so etwa dann, wenn in einem instrumentenkundlichen Enzyklopädieartikel zu lesen ist, dass »die meisten der hohen Instrumentalpartien der frühen Monodie« auch vom Zink übernommen werden konnten.²⁰¹ Hier kann neben der wohl ursprünglich intendierten Aussage der Eindruck entstehen, Monodie stellte keine konkrete Kompositionsart, sondern einen übergreifenden Komplex nicht näher spezifizierter Satzarten dar, auf die das Attribut »monodisch« ohne Unterschied anwendbar ist. Monodie ist als Bezugspunkt für instrumentale Ensemblesmusik also nach wie vor anzutreffen, und dies ist sicherlich kein Zufall. Welche konkrete Berechtigung aber solche Bezüge auf die Monodie im instrumentalen Bereich haben, soll am Ende dieses Abschnitts diskutiert werden. Zuvor konzentriert sich die Untersuchung aber auf zwei wesentliche Fragen: 1. Worin genau könnte das Konzept der »Instrumentalen Monodie« bestehen? 2. Wie verhält sich Rossis Musik zu diesem Konzept?

Wahrscheinlich hat Hugo Riemanns Sicht auf die »Instrumentale Monodie« am stärksten gewirkt, falls er nicht sogar Urheber dieser Bezeichnung ist.²⁰² Im einschlägigen Kapitel seines Handbuch-Bands, das den Titel »Instrumentale Monodie« trägt, finden sich folgende grundlegende Bemerkungen:

»Es steht aber fest, daß auch die Instrumentalmusik zur Zeit der Nuove musiche eine Wandlung erfahren hat, daß wenigstens neben der weiter gepflegten vollstimmigen Instrumentalmusik der Ricercari, Kanzonen, Tokkaten und Tanzstücke eine durch die Florentiner Monodie beeinflusste Literatur entstand, welche in ganz ähnlicher Weise die Zahl der ausgearbeiteten Stimmen reduzierte und den Schwerpunkt des Ausdrucksgehalts in eine einzelne Melodiestimme zu legen suchte, der nur ein bezifferter Baß als Andeutung des Akkompagnements gesellt wurde.«²⁰³

Riemann referiert hier die wesentlichen Beobachtungen zum Auftreten des neuen geringstimmigen Satzes, wie sie sich auch in dieser Studie finden, bereichert sie allerdings um die für seine Zeit ganz allgemein charakteristische Vorstellung des Einflusses als wirksame Kraft in der »Entwicklung« von Kunst und ruft damit ein strittiges Konzept

²⁰⁰ Harrán, *Rossi*, S. 138.

²⁰¹ Marianne Rônez, Artikel »Violine«, Abschnitt C. Violinspiel, in: ²MGG, Sachteil Bd.9, Sp. 1597-1686, hier Sp. 1620.

²⁰² Dafür spricht auch, dass die musikgeschichtlichen Darstellungen Kiesewetters, Ambros' und Wasielewskis (letzterer mit instrumentalmusikalischem Schwerpunkt) Monodie und instrumentale Ensemblesmusik noch nicht in einen ausdrücklichen Zusammenhang bringen, der sich mit dem konzeptuellen Ansatz Riemanns vergleichen ließe. In Riemanns eigener Studie zur Trio-Literatur von 1897 erscheint jedenfalls die »Instrumentale Monodie« bereits der Sache nach, aber noch nicht unter der offenbar erst später verfestigten Bezeichnung. Riemann, *Triosonaten*, S. 132.

²⁰³ Riemann, *Handbuch*, S. 86.

auf.²⁰⁴ Ebenso große Schwierigkeiten bereitet in der Rückschau die Rede vom Ausdrucksgehalt, der ja letztlich nur im Zusammenhang mit einem gesungenen Text vorstellbar ist, sofern dieser Gehalt universell erfahrbar sein soll. Solche für Riemann und seine Zeit typischen Formulierungen verdecken allerdings nicht die feste Verbindung, die hier zwischen einer konkret benannten vokalen Kompositionsart, der Monodie, und der sich in neuen »Formen« ausdifferenzierenden Instrumentalmusik etabliert wird. Die *Sinfonia* ist davon keineswegs ausgeschlossen, und Riemann wählte offenbar mit Bedacht eine besonders umfassende Bezeichnung für die Abgrenzung von der Vokalmusik (nämlich »Instrumentalmusik«), bei der eine weitere Differenzierung nach Genres nicht erkennbar ist. Es zeigt sich also deutlich, dass Monodie hier als Prinzip und nicht als Vorbildgattung gesehen wurde.²⁰⁵ Nur so können auch satztechnisch-etymologische Einwände aus dem Weg geräumt werden, denn Monodie ist definiert als begleiteter Sologesang,²⁰⁶ der sich auf einen Text stützt. Die von Riemann unter der Bezeichnung »Instrumentale Monodie« diskutierte Musik aber weist erstens keinen Text auf und umfasst zweitens zu einem nicht geringen Teil Musik für mehr als zwei Stimmen. Diese beiden Erkenntnisse sollten die Rede von der »Instrumentalen Monodie« eigentlich unmöglich machen, zeigen aber gleichzeitig auch, dass vom Umgang her standardisierte Bezeichnungen im kunsthistorischen Bereich nahe liegende Einwände gegen einen bestimmten Sprachgebrauch nicht unbedingt berücksichtigen müssen.

Etwas abseits vom geläufigen Kanon musikwissenschaftlicher Darstellungen findet sich eine Schrift Karl Grunskys,²⁰⁷ die – sehr knapp und allgemein – eine andere Sicht auf die Probleme des neuen *Basso*, der reduzierten Stimmenzahl und der Frage nach der »eigentlichen« Monodie des Instrumentalen dokumentiert:

»Wie verhält es sich aber mit der Besetzung? Gerade hier hat der Geschmack der Monodisten am nachhaltigsten eingewirkt: die unübersichtliche Stimmenzahl des 16. Jahrhunderts weicht der Vorliebe für die Dreiheit. Dabei tritt der Baß zwar als Begleitstimme etwas zurück, bleibt aber die wichtige Grundlage; zwei obere Stimmen übernehmen die melodische Führung. Offenbar ist das wetteifernde ren“ zweier Instrumente das natürlich Gegebene; es fehlt zunächst an eigentlich mono-

²⁰⁴ Die Vorstellung vom Einfluss wird nicht zuletzt auch in machttheoretischen Zusammenhängen für die verschiedensten Lebensbereiche kontrovers diskutiert. Phänomenologische Abgrenzungsprobleme dürften aber, was die Musik betrifft, vor allem dort bestehen, wo irgendeine Form von Regelpoetik herrscht. Und genau dies ist zweifellos die Situation in der Kunst des 17. Jahrhunderts.

²⁰⁵ In diese Richtung weist auch eine Formulierung Claude V. Paliscas, der davon ausging, dass » die monodische Schreibweise gegen Mitte des 17. Jh. jede Gattung durchdrang«. Claude V. Palisca, Artikel »Monodie«, in: ²MGG, Sachteil Bd.6, Sp. 466-471, hier Sp. 470.

²⁰⁶ Von diesem Verständnis gehen etwa die Erörterungen G.B. Donis aus. Zu Donis Monodie-Konzept siehe Susanne Schaal, *Musica scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni*, Frankfurt a.M. 1993, hier S. 190-198.

²⁰⁷ Karl Grunsky, *Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Berlin u. Leipzig ²1913 (1. Auflage 1905).

dischen Stücken für Ein Instrument, die den Arien für Eine Singstimme entsprechen hätten«.²⁰⁸

Für Grunsky ist also »zunächst« die »Dreiheit« des Ensembles von *Basso* und *Canti* primär. Er benennt damit eine satzstrukturelle Gegebenheit, die sich im klaren Gegensatz zu den »eigentlich monodischen Stücken für Ein Instrument« befindet.

Die auf der Hand liegenden Probleme, die durch die Bezeichnung «Instrumentale Monodie» aufgeworfen werden, konnten also offenbar vor Riemann noch eine gewisse Rolle spielen, nach Erscheinen seines Handbuchs jedoch nicht mehr: Eine Diskussion solcher Fragen aus der Folgezeit ist jedenfalls nicht erkennbar. Ein Grund dafür mag sein, dass die durch Riemann angebotene Darstellung als Einflussgeschichte ausreichende Möglichkeiten einer strukturierten Darstellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge bot. Das konstruktive Angebot aus Riemanns Handbuch-Abschnitt hat sich als ausgesprochen attraktiv und dauerhaft erwiesen. Seine Attraktivität dürfte zu einem gewissen Teil auch von der Aura des Neuen herrühren, mit der die Monodie umgeben ist. Die in etwa gleichzeitig auftretenden Neuerungen aus der instrumentalen Ensemblesmusik just auf die Monodie zu beziehen, erschien wohl schon deswegen als passend, weil sich auf diese Weise scheinbar zwanglos Neuerungen aus mehreren Bereichen zusammenschließen. In einem solchen Modell funktioniert die vokale Monodie dann gewissermaßen als Impulsgeber.

Dass es aber auch möglich ist, bei einer Darstellung instrumentaler Ensemblesmusik kurz nach 1600 (fast) ohne Verweise auf die Monodie auszukommen, belegen noch einmal die Ausführungen Grunskys, der in seiner *Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts* das Thema folgendermaßen einleitet:

»Das Ziel der Monodie, den Gang der Einzelstimmen mehr durch den Text als durch den Kontrapunkt zu regeln, war für die Instrumente, wenn überhaupt, noch viel schwerer und langsamer durchzuführen als im Gesang. Man wird deshalb das Geleistete am besten so würdigen, als habe es sich ohne Eingreifen der Monodie folgerichtig aus den Formen des 16. Jahrhunderts entwickelt«.²⁰⁹

Zwar verneint Grunskys Text die gedankliche Verbindung von Monodie und Instrumentalmusik nicht vollständig, er weist aber zugleich auf die Möglichkeit hin, den fraglichen Komplex stärker auf die eigenen Traditionen des Instrumentalen zu beziehen und auf die sich sprachlich aufdrängende Verknüpfung mit der Monodie zu verzichten. Zwei Dinge können anhand von Grunskys Formulierungen gezeigt werden: Zum einen ist hier zu erkennen, dass schon vor Riemanns Handbuch-Band eine »Instrumentale Mono-

²⁰⁸ Grunsky, *Musikgeschichte*, S. 36.

²⁰⁹ Grunsky, *Musikgeschichte*, S. 35.

die« denkbar war, und zum anderen wird daran deutlich, dass eine Alternative zu der von Riemann gewählten Art der Darstellung einer instrumentalmusikalisch bedeutsamen Epoche existiert.

Fragt man nach einem »historischen Vorlauf« der Monodie, so zeigt sich schnell, dass keineswegs alle ihre Merkmale eigenständige Neuerungen darstellen und dass einige monodische Charakteristika auch als konvergente Phänomene beschrieben werden können. Dies fällt besonders leicht bei den satztechnischen Merkmalen um den Komplex der Stimmenreduktion. Reduzierte Stimmenzahl und die neue Rolle des *Basso* (als satztechnische Größe zwischen Stimme und Klangträger) werden zwar häufig als typisch monodische Elemente in Anspruch genommen. Fest steht aber, dass beides – wie in Abschnitt I.3. dargelegt – in der Musizier- und Kompositionspraxis des 16. Jahrhunderts vorgeprägt war und deswegen streng genommen keine eindeutig monodischen Neuerungen darstellen. Die Madrigalparaphrasen Rossis und die *passeggiato*-Bearbeitungen der großen Diminutionslehren weisen in diese Richtung. So ist die Monodie hier keineswegs Pioniergattung, sondern selbst Teil einer breiteren Entwicklung, innerhalb derer sie zweifellos besonders prominent hervorsticht.²¹⁰

In einem anderen Punkt aber ist die gedankliche Verknüpfung von Monodie und instrumentaler Ensemblesmusik besser nachzuvollziehen: Orientiert man sich weiter an Riemanns Ausführungen und sucht nach möglichen Referenzen für den »Ausdruck«, so bleibt noch die besondere Gestalt monodischer Gesangslinien zu berücksichtigen, die man bei instrumentalen Stimmzügen Rossis und anderer gelegentlich nachgebildet sehen mag.²¹¹ Ein gutes Beispiel hierfür ist neben Rossis *Sonata detta la moderna* die *Sonata in dialogo detta la viena*, die ebenfalls im Dritten Buch Rossis erscheint:

Nbsp. 8.3.: Rossi, *Sonata in dialogo detta la Viena*, Beginn

Manche instrumentale Stimmzüge unterscheiden sich also auffällig von solchen etwa der *Canzon da sonar*, die entsprechende Gesten nicht kennt. Diese Differenz wurde oft

²¹⁰ Eine Art »monodisierende Instrumentalmusik« sieht z.B. Horsley im *passeggiato*-Umgang der Instrumentalisten mit Vokalmusik: »When a soloist embellishes a single line of a polyphonic work, he was creating an antecedent of vocal or instrumental monody.« Horsley, *Diminutions*, S. 130.

²¹¹ Als entsprechende Gesten lassen sich die Formulierungen zu Beginn der Sinfonien R III/1, R III/4 und für den Bereich der Sonate vor allem der Anfang der *Sonata detta la moderna* (siehe hierzu den Abschnitt III.4.) auffassen.

als qualitativer Sprung bewertet und hat zu eigenen Theorien über die »Versprachlichung« von Instrumentalmusik geführt. Die These einer »Versprachlichung« ist in der Literatur mehrfach mit Rossis Musik in Verbindung gebracht worden, wobei die Arbeit von Thrasybulos Georgiades zu »Musik und Sprache« besonders prominente Grundlagen geliefert hat.²¹² Auf Georgiades' Untersuchungen bezog sich Wolfgang Osthoff im Rahmen seiner Studie zur Monteverdis Opern,²¹³ die erstmals einen Bezug auf Rossis *Sonata detta la moderna* aufweist. Hier ist es wiederum die Einflussgeschichte Riemanns, die sich für Osthoff darin zeigt, dass Rossi schließlich zum »unmittelbaren Wirkungskreis Monteverdis« gehört habe.²¹⁴ Frank Heidelberger griff das Problem noch einmal auf und verwies dabei auf Georgiades und Osthoff.²¹⁵ Das Beschreibungsmodell einer »Versprachlichung« als musikgeschichtlich wirksamer Kraft ist also, ganz genau wie die Rede von der »Instrumentalen Monodie«, keineswegs nur ein Merkmal der älteren Literatur, sondern wirkt bis in jüngere Untersuchungen hinein. Hinter der »Versprachlichung« kann deshalb ein konzeptrelevanter, gewissermaßen theoretischer Hintergrund für die »Instrumentale Monodie« vermutet werden.

Ausdrücklich gegen die These einer unterstellten »Versprachlichung« von (Instrumental-) Musik wandte sich Christian Kaden,²¹⁶ der das Problem von der sprachwissenschaftlichen Seite her anging. Kaden bezog sich auf Ferdinand de Saussures Unterscheidung von *langue* und *parole*, die ein theoretisch vorhandenes Sprachsystem von der konkreten Redesituation und deren gestischer Anreicherung trennt. Da Musik, wie Kaden zeigt, bestenfalls auf die gestischen Merkmale von Sprache – mithin auf Elemente der *parole* – bezogen werden kann, sollte aber von einer »Versprachlichung« von Musik besser nicht die Rede sein. Die strukturellen Eigenheiten einer weiteren Ausdifferenzierung instrumentaler Ensemblesmusik, wie sie auch mit dieser Studie untersucht werden sollen, können mit dem Modell einer »Versprachlichung« keinesfalls ausreichend beschrieben werden. Aber auch für die Beschreibung von Teilmomenten dieser Ausdifferenzierung sind solche Thesen weitgehend unbrauchbar. Geht man etwa den konstruktiven Leistungen des genannten Osthoff-Texts nach, so erhält man nur in Umrissen Aufschluss darüber, wie eine »Versprachlichung« von Instrumentalmusik als his-

²¹² Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. Dargestellt an der Vertonung der Messe* (= Verständliche Wissenschaft, Bd. 50), Berlin u.a. 1954.

²¹³ Wolfgang Osthoff, *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thrasybulos G. Georgiades, Bd. 3), Tutzing 1960.

²¹⁴ Osthoff, *Monteverdistudien*, S. 70.

²¹⁵ Heidelberger, *Canzon da sonar*, S. 439 f.

²¹⁶ Christian Kaden, *Versprachlichung von Musik? Entwicklungen des früh-neuzeitlichen Musik-Konzepts aus der Sicht systematischer Musikwissenschaft*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hg. von Axel Beer u.a. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, S. 631-640.

torisch bedeutsamer Vorgang konkret denkbar wäre. Ausgangspunkt für Ostoffs Untersuchungen sind Monteverdis Opern:

»Nicht alle Stellen jedoch, bei denen wir Imitation zwischen Singstimme und Baß bemerken, sind aus der vokalen Musik abzuleiten. Eine Stelle wie ‚Splendor negl’occhi e Deità nel core‘ (I, 3; S. 35 [Osthoff bezieht sich auf die Malipiero-Ausgabe der *Incoronazione*]) widerstrebt einer solchen Deutung durchaus. Das Sechzehntelmotiv ist in Baß und Singstimme eindeutig instrumental. Bei solchen Stellen zeigt es sich, wie aus den Ornamenten und Diminutionen der Monodie bei Monteverdi etwas Neues entsteht. Hier sind die Linien nicht mehr lediglich Verzierungen, die ein Gerüst umspielen, sondern selbständige Gedanken, die als Gestalt sprechen. Technisch ausgedrückt: wir haben die Sechzehntel jetzt als Substanz ernst zu nehmen, sie sind keine Akzidentien mehr, es entsteht das Motiv in kleinen Notenwerten. Ist so eine neue eigenständige, ausdrucksereiche Gesangsart aus instrumentalem Geist entstanden, so wirkt diese nun auf den Instrumentalpart zurück, indem dieser seinerseits sie aufgreift. Das aber, was sie unter Monteverdis Händen geworden ist: sprechendes Motiv, ist von nun an in der instrumentalen Begleitung zu finden, die damit eine ganz neue Würde und Bedeutung erlangt. Hier liegt die eine Wurzel der großen Instrumentalwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, die historisch nicht aus der Ornamentik, sondern aus der wortgezeugten Motivik zu verstehen ist, auch wo der unmittelbare Zusammenhang mit dem Wort fehlt. Wahrscheinlich wäre es höchst lehrreich, von diesem Gesichtspunkt her das Entstehen derjenigen Instrumentalgattungen zu verfolgen, die weder von Gabrieli noch vom Tanz oder der Improvisation auf Tasteninstrumenten herkommen. Ich denke vor allem an die frühe Violinmusik: Triosonaten und Solosonaten von Salomone Rossi, Biagio Marini, Tarquinio Merula etc., die alle zum unmittelbaren Wirkungskreis Monteverdis gehören. Der Mantuaner Rossi veröffentlichte 1613 eine Triosonate ‚detta la Moderna‘, die mir die Ausdruckssprache des Orfeo auf die frei gestaltete Instrumentalmusik zu übertragen scheint. Man vergleiche z.B. Orfeo (XI, S. 20): [Notenbeispiel] mit dem Anfang von ‚La Moderna‘: [Notenbeispiel]«. ²¹⁷

Auch wenn nach Osthoff der eigentliche Ursprung diminutiver Formeln im vokalen Satz eher instrumental zu beschreiben ist: Er ordnet die Entstehung eines Komponierens mit gleichsam verfestigten, ursprünglich diminutiv gewonnenen Formeln in kleinen Notenwerten eindeutig dem Bereich der Vokalmusik zu, und bezeichnet diese Formeln nun als »Motive«. Die instrumentalmusikalische Entwicklung einer formelbasierten Diminutionstechnik in den *passeggiato*-Bearbeitungen aber, der bei der Ausdifferenzierung instrumentaler Ensemblesmusik eine Schlüsselrolle zukommen dürfte und die auch in den ersten Jahrzehnten nach 1600 noch auf den Musikalienmarkt kommen, ²¹⁸ findet an dieser Stelle keine Erwähnung. Ostoffs Modell steht damit im klaren Gegensatz zu den Überlegungen Horsleys, ²¹⁹ die nur einige Jahre nach Osthoff ihre Sicht auf die gleichen Vorgänge darlegte. Eine Unschärfe in Ostoffs Darstellung liegt

²¹⁷ Osthoff, *Monteverdistudien*, S. 70.

²¹⁸ Als Beispiele für *passeggiato*-Bearbeitungen dieser Phase können die Traktate bzw. Bearbeitungen von Francesco Rognoni (Sartori 1620d) und Giovanni Battista Spadi (Sartori 1609g) angeführt werden.

²¹⁹ Siehe Anm. 93.

gerade in jener doppelten Zuordnung des neu entstandenen »Motivs«, das vielleicht besser als Formel zu bezeichnen wäre und das von ihm einerseits als »eindeutig instrumental« gewertet wird, andererseits aber auch in den »Ornamenten und Diminutionen der Monodie« wurzeln soll. Nach Osthoff gelangte die gleichsam veredelte Diminution – vormals eher »Handwerk« als Kunst – als »wortgezeugte Motivik« zurück in die Instrumentalmusik, wo sie nun in solch epochalen Kompositionen wie Rossis *La moderna* beobachtet werden kann. Der Verdacht drängt sich auf, dass es in dieser Argumentation vor allem um Sprachnähe geht, die in Osthoffs Text als wesentliches Merkmal der Instrumentalmusik aufgebaut werden soll. Rossis Musik gerät hier in die Abhängigkeit eines doppelten »Einflusses«, der sich zum einen technisch (vokale Diminution), zum anderen aber personell (Monteverdi) äußert. Der Einflussgedanke Riemanns tritt dabei unverkennbar zu Tage, ohne dass ausdrücklich von »Instrumentaler Monodie« gesprochen würde. Dennoch dürften die bei Osthoff entwickelten Vorstellungen eine mögliche Füllung des Riemannschen Konzepts darstellen. Kaum ein anderer Text befasst sich auf vergleichbar konkrete Weise mit der mutmaßlichen Nähe von Monodie und Instrumentalmusik.

Rossis *La moderna*-Sonate kann wohl mit Recht als eine Art Schlüsselkomposition für das gesamte Problem von Sprache und (Instrumental-)Musik kurz nach 1600 angesehen werden, legt man nur ihre notorische Präsenz in der Literatur seit Riemann zugrunde. Darüber könnte allerdings in Vergessenheit geraten, dass auch einige andere Kompositionen Rossis mit der Monodie in Verbindung gebracht wurden, wie die Ausführungen Heidlbergers und Harráns zeigen.²²⁰ Auch hier gründet sich die assoziative Verknüpfung mit der Monodie jeweils auf das Feststellen von Ähnlichkeiten im Notenbild. Wie genau diese Ähnlichkeiten zu bewerten sind, steht aber keineswegs fest. Zunächst ist dabei zu berücksichtigen, dass monodisch profilierte Episoden in den instrumentalen *Canti* der Rossi-Sammlungen höchst selten auftreten, so prominent diese Belege auch geworden sein mögen. Diese wenigen Beispiele sind schnell benannt: Am wichtigsten dürften neben der *La moderna*-Sonate die genannte *Sonata in dialogo detta la Viena* sein. Keiner dieser Sätze aber kommt vollständig ohne Bezüge zur *Canzona* oder *Canzonetta* aus und sicherlich prägen diese wenigen Kompositionen das Rossi-Repertoire nicht in seiner Gesamtheit. Vor allem dieses eher quantitative Argument, das monodische Anteile eines instrumentalen Satzes ins Verhältnis zu seiner Gesamtlänge setzt, kann bei der

²²⁰ Auch die oben als Nbsp. 8.3. angeführte *Sonata in dialogo detta la Viena* aus dem gleichen Buch wird traditionell in den Kreis der monodisch-assozierten Stücke mit einbezogen. Heidlberger, *Canzon da sonar*, S. 440 (Anm. 65), ebenso Wecker, *Entwicklungszüge*, S. 18. Dies gilt auch für die Sinfonien R I/7, R I/9, R II/15, R II/16, R III/1 u. R III/8, die Harrán wegen gewisser Merkmale in Rhythmusbehandlung und Klangfolgetechnik hinzu rechnet. Harrán, *Rossi*, S. 138 ff.

Diskussion der Bezeichnung »Instrumentale Monodie« überzeugen. Die wenigen, immer lokal begrenzten Spuren monodisch beschreibbarer Formeln sollten nicht darüber hinweg täuschen, dass Rossis Satz in weiten Teilen auf dem Kontrapunkt überkommener Genres, vor allem *Canzona* und *Canzonetta* beruht. Auch die Klarheit, mit der bei Rossi ein traditioneller Satz in mensural-traditionellen Kompositionen hervortritt, spricht wohl für sich. Das Auftreten modifizierter Formen dieses Satzes aber, das in Abschnitt III.4. untersucht wurde, hat eine gewisse Bedeutung für die Sinfonien der *Varie sonate*-Bücher und rückt einige Kompositionen in die Nähe von madrigalischen Satztechniken. Hier lässt sich auch der Satz von *La moderna* ansiedeln, dessen im Kern mensural-traditionelles Profil unverkennbar ist. Eine solche mit entsprechenden Beobachtungen abgestützte Assoziation spielte aber offenbar keine Rolle, als Wolfgang Osthoff den Blick auf neue instrumentale Genres richtete und dabei vor allem an solche Formen dachte, »die weder von Gabrieli noch vom Tanz oder der Improvisation auf Tasteninstrumenten herkommen«. ²²¹ Näher als der Kontrapunkt des Madrigals lagen für Osthoff offenbar die spektakuläreren Vorbilder von Monodie und früher Oper.

Noch ein weiterer Punkt spielt für das Verhältnis von Instrumentalmusik und Monodie eine Rolle, denn allen drei oben genannten Sätzen ist gemeinsam, dass ein wesentlicher Ort ihrer möglicherweise durch Monodien angeregten Formulierungen oder Gesten immer der Satzbeginn ist. Dieser Umstand, die Geste in Anfangsposition, zeigt deutlich, dass es hier nicht um eine den gesamten Satz erfassende »Monodisierung« ging. Hier ein gestisches Komponieren am Werk im Sinne Kadens zu sehen, vermag als Erklärung schon eher zu überzeugen: Die Geste funktioniert dann nämlich als eröffnende Setzung, wie es auch bei Anfangsimitation oder vollstimmigem Daktylus zu beobachten ist. ²²² Mit der von Kaden vorgeschlagenen Klassifizierung als Geste gewinnen »monodische« Formulierungen im neuen geringstimmigen Satz einen neuen Status der Handhabbarkeit. Die breiten Möglichkeiten von Musik, mit eigenen Mitteln gestisches Potenzial zu entwickeln, werden zwar nicht erst mit dem Wandel der Instrumentalmusik nach 1600 greifbar. Sie bekommen aber um diese Zeit eindeutig mehr Gewicht, was ihren Anteil an der Gesamtmenge überlieferter Musik betrifft. Ein gutes Beispiel für diese »Gestifizierung« ist die Musik Salamone Rossis, die in geringem und deshalb repräsentativem Umfang Gebrauch von der Geste macht, deswegen aber nicht sogleich als »monodisch« bezeichnet werden sollte.

²²¹ Osthoff, *Monteverdistudien*, S. 70.

²²² Werner Braun sprach von der »madrigalischen Eröffnungsklausel« und verwendete diese Bezeichnung, um die aus seiner Sicht typischen Anfänge von Gabrielis *Sonata con tre Violini* und von Rossis *La moderna* zu klassifizieren. In dieser Bezeichnung ist das Zusammendenken von Madrigal und Sonate vollzogen, das bei Wolfgang Osthoff fehlte. Braun, *Handbuch*, S. 282.

Einen konkretisierten Umgang mit dem Etikett Monodie zeigt das Vorwort Franco Pipernos zur Neuauflage von Biagio Marinis *Affetti musicali*.²²³ Hier wird der *nuovo strumentalismo monodico* unmittelbar auf Satzeröffnungen bezogen, nämlich zum einen auf die *Symfonia La Orlandina*, zum anderen auf den Beginn der *Symfonia La Gardana*, der die Struktur eines *endecasillabo* (des charakteristischen Elfsilbers der Madrigaldichtung) aufweist. Hier zeigt sich, dass allgemein vokale Anleihen in der instrumentalen Ensemblemusik durchaus im Detail benannt werden können und es nicht bei dem Versuch einer unscharfen Charakterisierung bleiben muss.

So erscheint die Rede von der »Instrumentalen Monodie« nur dann sinnvoll, wenn gleichzeitig deutlich wird, dass damit ein (gestisches) Teilmoment des instrumentalen Satzes bezeichnet werden soll. In jedem Fall angemessener wäre es aber, Monodieverdächtige Formeln auf ihre anders strukturierte Umgebung zurück zu beziehen und mit dem jeweils zugrunde liegenden Kernsatz zu konfrontieren. Hier lässt sich grundsätzliche Kritik an vielen Darstellungen üben, denn die Aussagekraft einer bloß sprachliche Nähe zur prominenteren Vokalmusik suchenden Bezeichnung ist nie besonders groß. Es kommt hier immer auf einen konkreten Vergleich an.

IV.2. »durezza«

Das Konzept der *durezza* wurde zunächst von Willi Apel und später dann von Don Harrán (der es offenbar von Apel übernahm) an mehrere Rossi-Sinfonien herangetragen. Dass die *durezza*-Komposition sich besonders gut mit der Bezeichnung »Konzept« charakterisieren lässt, soll dieser Abschnitt auch zeigen, während gleichzeitig das Verhältnis von *durezza* und *Sinfonia* überprüft werden muss. Insgesamt vier Textstellen bei Apel bringen Rossi-Sinfonien mit der *durezza*-Komposition in Verbindung. Folgendes Zitat enthält die ausführlichste davon:

»Besonders interessant ist die *Sinfonia ottava*, in der der in der Orgelmusik so häufig auftretende *durezza e ligature*-Stil nachgeahmt wird.« [dazu an gleicher Stelle Anm. 11: »Oder muß man sagen „erfunden ist“? Das früheste bekannte Beispiel aus der Orgelmusik sind zwei handschriftlich überlieferte und nicht genau datierbare *Durezza* des Ercole Pasquini, der ein Zeitgenosse von Rossi war.«]²²⁴

²²³ Marini, *Affetti*, S. XXXIII f.

²²⁴ Willi Apel, *Studien über die frühe Violinmusik I*, S. 162 f.

Hier ist von *Sinfonia* R III/8 die Rede, also von jenem *e*-fundierten Satz des Dritten Buchs, der Gebrauch von der *b-durum*-Notation macht.²²⁵ Ein weiteres Mal spricht Apels Text dann im Zusammenhang mit *Sinfonia* R IV/5 von den *durezza* und rückt auch diesen zweiten *e*-fundierten Satz in deren Nähe:

»Wie schon im Libro Terzo, findet sich [im Vierten Buch] unter den Sinfonien eine (Nr. 5) im *durezza e ligature*-Stil. Nicht zufällig steht diese Komposition in E-moll, jener Tonart, die damals als weihevoll oder mystisch empfunden wurde und in der auch viele *durezza* Kompositionen für die Orgel stehen, z.B. die drei *Toccate per l'elevazione* in Frescobaldis *Fiori musicali* (1635):« [es folgt ein Notenbeispiel zum Beginn von *Sinfonia* R IV/5].²²⁶

Während Apel diese zweite Textstelle für seinen späteren Archiv-Band von 1983 unverändert übernahm, fasste er seine Beobachtungen zu *Sinfonia* R III/8 dort noch einmal neu:

»Auf die Sonaten [des Vierten Buchs] folgen neun Sinfonien, unter denen die *Sinfonia ottava* (Nr. 14) besonders bemerkenswert ist, weil sie ein frühes Beispiel jenes Stiles ist, der in der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts als *durezza e ligature* bezeichnet wird und der durch gehäufte Dissonanzen (*durezza*) und Vorhaltsbildungen (*ligature*) charakterisiert ist.«²²⁷

Einige Beobachtungen können sich nun an ein genaues Lesen dieser Ausführungen Apels anschließen: 1. Apel sieht die *durezza*-Kompositionen als Phänomen auf der Ebene des »Stils«. Die Sichtweise, auch die Zeitgenossen könnten die *durezza* bereits als »Stil« empfunden haben, wird durch Apels Formulierungen zumindest ermöglicht, wenn nicht sogar nahe gelegt.²²⁸ 2. Als Tastenmusik-Experte beschäftigte Apel offenbar zeitweise die Frage, wie sich Ensemble-*durezza* und Tasten-*durezza* historisch zueinander verhalten. Apel entschied sich im älteren Text (vielleicht aufgrund von Datierungsschwierigkeiten) bei den Tasten-*durezza* dafür, die beiden einschlägigen Rossi-Sinfonien als »frühe Beispiele« auftreten zu lassen. Der Text des Archiv-Bands von 1983 dagegen enthält keinen Hinweis mehr auf dieses Problem.

3. Das Phänomen *durezza* wird von Apel sprachlich mit konkreten satztechnischen Beobachtungen verknüpft. Diese Verknüpfung kann eine Überprüfung der *durezza*-Vermutung am Notentext lenken. Gleichzeitig ist eine solche Verknüpfung aber auch problematisch, weil ja noch keineswegs feststeht, ob die *durezza*-Komposition anhand

²²⁵ Siehe Abschnitt III.4.

²²⁶ Apel, *Studien über die frühe Violinmusik II*, in: AfMw XXXI (1974), S. 185-213, hier S. 191.

²²⁷ Apel, *Violinmusik*, S. 13.

²²⁸ Zwar sind die *durezza* als kontrapunktisch fassbare Vorgänge auf einer für die Zeitgenossen stilrelevanten Ebene angesiedelt. Hauptmerkmale eines eigenen Stiles bilden sie dort aber nicht, sondern waren eher als Teilmerkmale von Kompositionen, etwa solchen im *stylus phantasticus* beschreibbar.

entsprechender Beobachtungen konzeptuell fassbar ist und ob auch Kompositionen ohne expliziten *durezza*-Hinweis im Titel (um solche handelt es sich ja bei den beiden Rossi-Sinfonien) diesem Bereich zugeordnet werden können.

Nicht einfacher wird die Problemlage durch die kurzen Ausführungen Don Harráns zum Verhältnis von *durezza* und Rossi-Sinfonien; im Gegenteil: Einiges dürfte dadurch noch verwirrender erscheinen. Harrán sieht die Möglichkeit der *durezza*-Komposition nun explizit im Kontext eines »influence of monody«:

»Typical is Sinfonia 8 in Book 3 (Ex. 4.13a): it displays ‚durezza e ligature‘ (discords and suspensions) in Phrygian, a mode of writing that, once introduced by Giovanni de Macque, entered the seventeenth-century composer’s lexicon (compare Frescobaldi’s three ‚Toccate per l’Elevazione‘ in his *Fiori musicali*). Examples occur in Rossi’s earlier books as well (Ex. 4.13b-c)«. ²²⁹

Harráns Beispiele aus früheren Rossi-Büchern sind die Sinfonien R I/9 und R II/16, für deren Kontextualisierung die vorliegende Studie weiter oben bereits Vorschläge gemacht hat. ²³⁰ Beide Sätze werden nun aber durch Harráns Ausführungen ebenfalls (zumindest teilweise) unter den Begriff der *durezza* gefasst. In der Sache selbst aber sind echte Differenzen zu Apels Sicht auf die *durezza*-Frage in Harráns Text nicht erkennbar, allerdings entfällt bei Harrán die Stilvermutung, der sich auf die Nennung satztechnischer Merkmale von *durezza*-Kompositionen beschränkt. ²³¹ Mit Harráns Ausführungen erstreckt sich der Diskussionsbedarf auf nunmehr vier Kompositionen, die überdies allen vier Büchern entstammen. So kann der Eindruck entstehen, die *durezza* habe tatsächlich als abrufbares Konzept im Vorfeld der *Sinfonia*-Komposition eine Rolle gespielt, und dies ohne Unterschiede über den relativ großen Zeitraum von 15 Jahren hinweg. Dabei werden die *durezza* als bisher auch in anderer Literatur kaum problematisierter Komplex ziemlich umstandslos für die *Sinfonia* in Anspruch genommen. Unsicherheiten in der Beurteilung bestehen ja nicht nur darin, ob die *durezza* eine Bedeutung für die *Sinfonia* hat (und wenn ja, für welche Sätze dies gelten könnte), sondern grundsätzlich auch darin, was genau das *durezza*-Konzept ausmacht. Zwei Fragen soll hier deshalb nachgegangen werden:

²²⁹ Harrán, *Rossi*, S. 139.

²³⁰ Siehe dazu die Abschnitte III.3. und III.4.

²³¹ Einen Verweis auf Apels Untersuchungen zur Violinmusik bringt Harráns Text an dieser Stelle nicht. Wenn Harrán die *durezza* aber als »a mode of writing« beschreibt und damit eine Klassifikation dieser Schreibart als Stil vermeidet, könnte dies auf ein stärker ausgeprägtes Problembewusstsein verweisen, was die Trennung von historischen und modernen Stilbegriffen angeht.

1. Können die *durezza e ligature* sinnvoll mit der *Sinfonia* in Verbindung gebracht werden? 2. Sind Dissonanzen und Vorhalte tatsächlich in dem von Apel und Harrán verwendeten Sinn wesentliche Bestandteile der *durezza e ligature*?

Will man überprüfen, ob die Verwendung der Bezeichnung *durezza* im Zusammenhang mit Rossi-Sinfonien sinnvoll ist, so müssen dabei unterschiedliche Vorgänge diskutiert werden, die das Verhältnis zwischen Tasten- und instrumentaler Ensemblesmusik grundsätzlich prägen. Dass Spiel- und Komponierformen aus dem einen Bereich in den anderen übernommen werden, stellt noch keinen ungewöhnlichen Vorgang dar und ist für die Repertoires von *Canzona* und *Ricercar* kennzeichnend. Bei den *durezza*-Kompositionen handelt es sich aber nicht um ein Genre im Sinne von *Canzon da sonar* oder *Ricercar*, sondern um eine besondere Spielart der Tokkata.²³²

Das tastenmusikalische Genre der Tokkata aber hat – soweit bisher bekannt – keine Übernahme in den Ensemblebereich erfahren.²³³ Da aber die *durezza* von Apel als »Stil« bezeichnet werden, kann geschlossen werden, dass *durezza* ihm als allgemein verfügbare Schreibart ohne feste Bindung an eine bestimmte Kompositionsart galten. Die *durezza* sind für Apel also nicht unlösbar mit Tastenmusik verbunden und tatsächlich können vergleichbare Erscheinungen ja auch in Madrigal und Motette beobachtet werden, solange man den Vergleich auf die Satztechnik beschränkt. Zum Verhältnis von *Sinfonia* und *durezza*-Tokkata lässt sich deshalb bemerken: Sollte es sich also um die Übernahme einer tastenmusikalisch belegten Satzart in den Bereich der *Sinfonia* handeln, so dürfte sich diese eher an der Schreibart – dem Gebrauch von »Härten« und Synkopensdissonanzen – orientieren, als an der konkreten Spiel- und Kompositionsform der Tokkata.

Sieht man also nur auf den Kontrapunkt, so muss bemerkt werden, dass *durezza e ligature* tatsächlich zwei satztechnische Tatbestände bezeichnen, die nicht auf ein und dieselbe Weise fassbar sind. Während es sich bei den *ligature* um Synkopensdissonanzen handelt, die auch fester Bestandteil der historischen Terminologie sind und in Kontrapunktlehren behandelt werden,²³⁴ bietet der Ausdruck *durezza* kaum vergleichbare An-

²³² Ein Beispiel für die gesonderte Diskussion dieser Spielart liefert die grundlegende Untersuchung von Heribert Klein zu Frescobaldis Tokkaten. Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz 1989, S. 69-80.

²³³ Anlässlich der Untersuchung einiger gestalterischer »Erscheinungsformen« der instrumentalen Ensemblesmusik bemerkte schon Werner Braun, dass die »Beziehungen zur Claviertoccatà [...] noch zu prüfen« wären. Braun, *Handbuch*, S. 281. Etwas später dann erwähnt Braun aber explizit die »Übertragung des *durezza-e-ligatura*-Stils von der Claviermusik auf die Ensemblekunst«. Braun, *Handbuch*, S. 283.

²³⁴ Ein Beispiel dafür, dass auch mit der *ligatura* sprachlich noch genauer verfahren werden kann ist Formulierung *contrapunto ligato con le dissonanze* bei Girolamo Diruta. Durch seine unmittelbare zeitliche Nähe zu den frühesten *durezza e ligature*-Kompositionen und die pädagogische Ausrichtung auf

knüpfungspunkte.²³⁵ Anders als die *ligature* sind die *durezze* also kein prominentes Thema der zeitgenössischen Theorie, und es lässt sich auch zeigen, warum dies so ist. Den Ausdruck *durezze* lediglich mit »klanglicher Härte« zu übersetzen, muss analytisch unbefriedigend bleiben, da er so auf den (höchst individuellen) Bereich der Wahrnehmung bezogen bleibt und keine konkreten Standardsituationen im kontrapunktischen Satz aufruft, wie es bei den *ligature* der Fall ist. Aber auch der Vorschlag Apels, *durezze* mit »gehäufte Dissonanzen« zu übersetzen, ist problematisch, denn weder wird damit gesagt, welche Art von Dissonanzgeschehen hier (bevorzugt) zu erwarten ist, noch stellt »Häufung« eine quantitativ befriedigende Bezeichnung dar. Hier muss also zunächst untersucht werden, ob die fraglichen Dissonanzen genauer bezeichnet werden können, denn sonst besteht hier keine scharfe Abgrenzung zu den *ligature*, die ganz eindeutig als Dissonanzgeschehen fassbar sind. Auch die Häufung dürfte ein Kriterium sein, und wie sich im Fall der beiden *e*-Kompositionen unter den Sinfonien Rossis herausstellt, ist gerade dieser Bereich nicht zu unterschätzen. Das Konzept *durezze e ligature* ist also – trotz der vermeintlich eindeutigen satztechnischen Hinweise – nicht besonders konkret, und was die häufig namensgebende *durezze* angeht,²³⁶ ist es sogar besonders schwer fassbar. Ein historisches Verständnis der *durezze* genau zu rekonstruieren, dürfte schon deswegen unmöglich sein. Als Konzept lassen sich die *durezze e ligature* also nur dann konstruieren, wenn man als deren Merkmal ganz unspezifisch die Häufung unterschiedlichen Dissonanzgeschehens akzeptiert. Allerdings besteht eine Möglichkeit, den hier beschriebenen unscharfen Anteil der *durezze e ligature* zumindest theoretisch genauer zu fassen. Dabei ist auf die zweite der oben aufgeworfenen Fragen zurückzukommen und die These zu überprüfen, ob die *durezze* ähnlich wie die *ligature* tatsächlich eine kontrapunktisch klar benennbare Referenz haben. Überprüft werden kann diese These

das Orgelspiel erscheint Dirutas Text als besonders passender Beleg. Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (= Bibliotheca musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, Sezione II, N. 132), (Reprint) Bologna 1969, secondo libro, S. 10. Eine Reihe weiterer Beispiele kann angeführt werden, an der sich diskutieren lässt, auf welche Weise sich *ligatura* als Bezeichnung in der kontrapunktischen Bedeutung von Synkopen-Dissonanz gegen die gleich lautende Bezeichnung aus dem Kernbereich der Mensuralnotation durchsetzt. Ernst Apfel zufolge wird *ligatura* im kontrapunktischen Sinn unter anderem von Adrianus Petit Coclico, Giovanni Battista Chiodino, Giovanni Coperario, Wolfgang Schonsleder und Angelo Berardi gebraucht. Ernst Apfel, *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700*, Teile I-III (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hg. von Richard Schaal, Nr. 75-77), Wilhelmshaven 1981.

²³⁵ Eine Diskussion der *durezze* gibt es nur bei Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1614), und Giovanni d'Avella (*Regole di musica*, 1657). o.A., Artikel »Durezza«, in: Brockhaus Riemann Musiklexikon (2 Bde.), hg. von Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, 1. Bd., Wiesbaden u.a. 1978, S. 350.

²³⁶ *Durezze* ohne den Zusatz der *ligature* liest der Titel einer der beiden entsprechenden Kompositionen von Ercole Pasquini. Daraus ließe sich ableiten, das bis zu einem gewissen Grad die *durezze* als wesentliches Merkmal dieser Tokkaten-Spielart aufgefasst worden sein könnten, da Synkopen-Dissonanzen (*ligature*) ja auch in vielerlei anders gearteten Sätzen gehäuft erscheinen.

an einer *durezza*-Komposition von Giovanni de Macque, den zumindest Harráns Text ja als »Urheber« dieser Kompositionsart identifiziert.²³⁷

Die *durezza* vollständig mit Dissonanzen zu identifizieren und sie entsprechend zu übersetzen, wie es bei Apel geschah, ist zwar weit geübte Praxis. Aber weniger die Dissonanz im kontrapunktischen Sinne als vielmehr die alterierte Konsonanz, die einen wesentlichen Teil des »dissonanten« Eindrucks erzeugen dürfte, stellt in den fraglichen Kompositionen ein konstant auftretendes Merkmal dar. So kommen dafür vor allem die verminderte Quarte und die übermäßige Quinte, aber auch die kleine Sexte in Frage. In Carl Dahlhaus Untersuchungen zum chromatischen Kontrapunkt werden die damit zusammenhängenden Probleme eingehend beschrieben.²³⁸ Seine Untersuchung an Monodien des frühen 17. Jahrhunderts unter dem Blickwinkel des Kontrapunkts lassen Zweifel daran aufkommen, ob die in Frage stehenden Zusammenklänge überhaupt sinnvoll als Dissonanzen bezeichnet werden können. Auch Dahlhaus thematisiert allerdings nicht die Frage, welche Möglichkeiten einer gewissen Standardisierung sich durch modifizierte Konsonanzen im Bereich der Klangfolgen bieten.²³⁹ Diese Möglichkeiten schließen nun – modern gesprochen – übermäßige Dreiklänge ein, die auch lange vor 1600 ein fester Bestandteil der verfügbaren Klänge waren.²⁴⁰ Solche Klänge können aber vom *cantus (durus oder mollis)* her gesehen kaum ohne »durale« Alterierungen erreicht werden: Setzt eine Komposition den *cantus mollis*, so kann schon mit geringstem Aufwand (nämlich einem einzigen *b-durum*) ein modifiziert konsonanter Klang erzeugt werden.



Nbsp. 9.1.: Giovanni de Macque, *Durezza e Ligature* (nach *Monumenta Musica Belgicae* Bd. 4), Beginn mit *durezza*-Klang

²³⁷ Zur Datierung von Kompositionen de Macques siehe Anthony Newcomb, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 111 (1984-1985), hg. von David Greer, London 1986. S. 28-44.

²³⁸ Dahlhaus bezeichnet die betroffenen Konsonanzen als »alteriert« und weist darauf hin, dass »die chromatische Variante einer Konsonanz, obwohl sie als Dissonanz wirkt, die Funktion einer Konsonanz erfüllt«. Dahlhaus, *Domenico Belli*, S. 322 ff.

²³⁹ Einen Hinweis auf die *durezza* als historische Bezeichnung für ein dissonant wirkendes Klanggeschehen oder auf die danach benannte Art von Tokkaten gibt Dahlhaus nicht.

²⁴⁰ So zählt etwa Knud Jeppesen für den übermäßigen Dreiklang eine Reihe von Belegen aus Palestrina-Messen auf. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 144. Zarlino's *Istitutioni* enthalten keine besondere Diskussion dieses Phänomens und bringen den übermäßigen Dreiklang nur einmal im Rahmen eines methodisch anders ausgerichteten Beispiels. Zarlino, *Istitutioni* ³1573, III Parte, Cap. 61.

Genau diesen Vorgang zeigt der übermäßige Dreiklang zu Beginn der *durezza*-Komposition Giovanni de Macques: Das lokal »verdurte« *b* unmittelbar zu Beginn dieser Komposition kann durchaus in eine Beziehung zur Bezeichnung *durezza* gebracht werden. Allein das hier akzidentell gebrauchte *b-durum* ist verantwortlich für die klangliche Härte an einer Stelle, an der sonst mit einem dem *cantus* entsprechenden *b* ein unproblematischer Klang entstünde. Von dieser Stelle lässt sich ein Prinzip ableiten, nach dem regelmäßig durch bloßes Hinzufügen von Akzidentien auffällige *durezza* entstehen können.²⁴¹ Und tatsächlich ist der »übermäßige Dreiklang« fester Bestandteil praktisch aller überlieferter *durezza*-Kompositionen, und deshalb kann er sinnvoll als eine mögliche Referenz der titelgebenden *durezza* gesehen werden. Es handelt sich hier also just um jenen Klang, auf den sich die bei Dahlhaus zu findende Diskussion der alterierten Konsonanzen bezieht. Damit bestätigt sich auch, dass ein Zusammenhang zwischen *durezza* und Monodie beschrieben werden kann, denn die von Dahlhaus untersuchten Kompositionen gehören dem Bereich der Monodie an. Sicherlich dürfen *durezza* nicht als vollständig deckungsgleich bzw. identisch mit den hier beschriebenen alterierten Konsonanzen angesehen werden. Es sollte aber wahrgenommen werden, dass mit solchen Klängen, deren Struktur auf Intervallen basiert, die in eigenartiger Weise zwischen den Intervallklassen stehen,²⁴² eine wesentliche Referenz der *durezza* vorliegen dürfte. Wichtig ist weiterhin die grundlegende Feststellung, dass von einem eindeutigen Dissonanzgeschehen hier nicht die Rede sein kann,²⁴³ sondern eher von einer klanglichen Härte, die nun aber keine avantgardistische Neuerung darstellt, sondern um 1600 schon eine eigene Geschichte haben dürfte. Die Präsenz übermäßiger Dreiklänge in Messen, Motetten und Madrigalen gleichermaßen zeigt jedenfalls, dass es sich bei solchen Zusammenklängen um ein weithin akzeptiertes Merkmal tatsächlich komponierter Musik handelte.²⁴⁴ Dass sich die vermeintliche Dissonanz kontrapunktisch letztlich als Konsonanz aufgefasst werden kann, stellt eine wichtige Pointe dar. Hat man nämlich den konsonanten Charakter des »Ungewöhnlichen« erkannt, so erscheinen auch

²⁴¹ Diese Beobachtung stimmt mit der Vermutung Heribert Kleins überein, dass auch den *durezza*-Tokkaten Frescobaldis im Prinzip ein konsonanter Kernsatz zugrunde liegt, »der durch Akzidentien die Klangschärfungen erfährt, die in der Druckausgabe notiert sind«. Klein bezieht sich hier auf die *Toccata duodecima* aus den *Toccate e Partite* von 1615 (Sartori 1615a). Heribert Klein, *Frescobaldi*, Mainz 1989, S. 74.

²⁴² Dahlhaus beschreibt die Stellung solcher Intervalle folgendermaßen: »... die alterierten Konsonanzen geraten in ein Zwielficht zwischen Konsonanz und Dissonanz. Sie können an der Stelle von Konsonanzen stehen, obwohl sie als Dissonanzen wirken.« Dahlhaus, *Domenico Belli*, S. 329.

²⁴³ Dass die alterierten Konsonanzen zwischen Mittel- und Oberstimmen auftreten, der Basso am »Dissonanzgeschehen« aber unbeteiligt bleibt, ist eine Voraussetzung für die eher konsonante Beurteilung solcher Formulierungen.

²⁴⁴ Auch Dahlhaus hebt den Unterschied zwischen Theorie und Praxis hervor, der sich an solchen Klängen zeigt. Dahlhaus, *Domenico Belli*, S. 328.

Titel wie *consonanze stravaganti* in einem anderen Licht. »Ungewöhnliche Konsonanzen« ist in der Tat eine treffendere Bezeichnung für das hier vorgestellte Phänomen.²⁴⁵ Die mit *consonanze* überschriebenen Sätze dieser Zeit (es sind sehr viel weniger überliefert als im Fall der *durezza*) machen nämlich ebenfalls auffälligen Gebrauch vom »übermäßigen Dreiklang«,²⁴⁶ so dass es für die Zeit um 1600 kein Problem darstellen sollte, *durezza*-Kompositionen mit *consonanze*-Stücken einem gemeinsamen Genre zuzuordnen.²⁴⁷ Was die betroffene Intervallklasse der angebrachten »Härten« in solchen Sätzen betrifft, positioniert sich die Bezeichnung *consonanze* eindeutig klarer zum Gegenstand als die *durezza* es tun.

Eine weitere Beobachtung mag im Zusammenhang mit der Kompositions- und Spielart der Tokkata stehen: Der intrikate Umgang mit der Kadenz, deren Ziel suspendiert oder umgebogen wird, gehört geradezu zum Profil solcher Sätze, ist aber auch Merkmal der *consonanze*. Entsprechende Vorgänge werden hier häufig in dichter Folge eingesetzt und geraten so in die Rolle eines kompositorischen Programms. Eine weitere Gemeinsamkeit von *durezza* und *consonanze* Stücken besteht schließlich darin, dass sie auf den Bereich der Tastenmusik beschränkt blieben. Zwar gab die Überlieferung in einigen Fällen einer »stimmigen« Präsentation solcher Stücke in Klavierpartitur den Vorzug,²⁴⁸ ihr Kontext aber ist eindeutig ein tastenmusikalischer. Dissonanzen und Vorhalte sind ganz allgemein wesentliche Bestandteile des Konzepts, für die *durezza* aber kann noch genauer gezeigt werden, worin hier die genauen kontrapunktischen Referenzen bestehen. Die *durezza* der übermäßigen Dreiklänge sind ein hochrangiges Merkmal der gleichnamigen Spiel- und Kompositionsart der Tokkata.

Es bleibt noch zu überprüfen, ob einerseits *durezza* im hier eingeführten Verständnis die einschlägigen Rossi-Sinfonien prägen, und andererseits ist zu untersuchen, welche Rolle Synkopen-Dissonanzen (*ligature*) in den fraglichen Sätzen spielen. So bringt *Sinfonia* R III/8 tatsächlich eine verminderte Quarte zwischen den beiden *Canti* (T. 16), die gemeinsam mit dem *Basso* den Eindruck des übermäßigen Dreiklangs hervorruft:

²⁴⁵ Merkwürdigerweise wies Dahlhaus bei seiner Diskussion der alterierten Konsonanzen (siehe Anm. 242) nicht auf die Tradition der *consonanze*-Kompositionen hin. In der Differenz zu den *consonanze*-Titeln zeigt sich auch, dass mit den *durezza* wohl auch noch andere »Härten« (etwa solche der Stimmführung) gemeint sein dürften.

²⁴⁶ Als Beispiele sei hier auf entsprechende Kompositionen von de Macque (wie die *durezza* enthalten in *Monumenta Musica Belgicae*, Bd. 4) und Trabaci (siehe Anm. 248) verwiesen.

²⁴⁷ Texte, die sich mit der *durezza* in Tokkaten auseinandersetzen, widmen sich kaum gleichzeitig auch den *consonanze*-Stücken, so dass ein Zusammendenken beider Satztypen nicht sogleich nahe liegt.

²⁴⁸ Der prominenteste Fall ist der *consonanze* Satz von Giovanni Maria Trabaci, der in den *Ricercate* von 1603 (Sartori 1603c) enthalten ist. Trabaci wendet sich hier direkt an die Leser und charakterisiert den Inhalt der Sammlung folgendermaßen »Queste mie fatiche di Musica da sonarsi sopra qualsiuoglia stromento, ma più proporzionevolmente ne gli organi, e ne i Cimbali, ...«. Giovanni Maria Trabaci, *Composizioni per Organo e Cembalo*, hg. von Oscar Mischiati (= *Monumenti di Musica Italiana*, hg. von Oscar Mischiati u.a., Serie I, Organo e Cembalo, Vol. III), Brescia 1964, S. XV.

The image shows a musical score for three voices: Canto primo, Canto secondo, and Basso. The score is written in treble clef for the first two voices and bass clef for the Basso. The music consists of several measures, with a double bar line and repeat signs. A sharp sign (#) is placed above a note in the Canto secondo part. A downward arrow points to the first measure of the Canto primo part, and an upward arrow points to the first measure of the Basso part.

Nbsp. 9.2.: Rossi, *Sinfonia* R III/8, T. 15-20, *durezza*-Klang in T. 16

Der strukturelle Zusammenhang ist hier der Klauselrahmen, wie es in solchen Fällen häufig zu beobachten ist.²⁴⁹ Der absichtsvolle Umgang mit der alterierten Konsonanz kommt hier besonders gut zum Ausdruck, da die Erhöhung des g^1 im *Canto secondo* zum gis^1 (T. 16) bereits an einer Stelle auftritt, für die Alterierungen längst nicht so verbindlich waren, wie für die unmittelbar folgende Dissonanzauflösung. Nur wenige Rossi-Sinfonien verzichten aber auf eine derartige vorgezogene Alterierung.²⁵⁰ Sollte es sich deshalb bei der vorgezogenen Alterierung um einen gewissen Standard handeln, so hätte dieser ein häufigeres Auftreten von *durezza* eigentlich erleichtern müssen. Es bleibt aber bei dieser einmaligen Verwendung einer *durezza*; denn die andere *e*-Komposition (*Sinfonia* R IV/5) verzichtet – wie auch alle übrigen Sinfonien Rossis – vollständig auf den übermäßigen Dreiklang.²⁵¹ Deshalb kann von den *durezza* gesagt werden, dass sie im Repertoire der Rossi-Sinfonien zahlenmäßig keine Rolle spielen. Anders verhält es sich mit Synkopendissonanzen: Entsprechende Formulierungen sind in beiden *e*-Sinfonien tatsächlich zahlreich, allerdings ohne ein erkennbares Gewicht auf dem planmäßigen Umgehen von Kadenzzielen (durch *fuggita*-Formen).²⁵² Während *Sinfonia* R IV/5 nur ein einziges Mal, nämlich unmittelbar zu Beginn einem klanglich anvisierten Kadenzziel ausweicht, verzichtet *Sinfonia* R III/8 vollständig auf die *cadenza fuggita*. Damit fällt auch dieses Merkmal der bekannten *durezza e ligature*-Kompositionen bei Rossi aus. Wenn also ein *durezza*-Charakter in den *e*-Sinfonien Rossis schon rein quantitativ nicht nachweisbar ist, so gilt für die dort verwendeten Synko-

²⁴⁹ Dies ist gut nachzuvollziehen an den von Jeppesen angeführten Belege aus Palestrina-Messen zum »übermäßigen Dreiklang in erster Umkehrung«, von denen nur wenige in einen nicht kadenzierenden Verlauf eingebettet sind. Jeppesen, *Dissonanz*, S. 144.

²⁵⁰ Für alle Rossi-Bücher gilt: Die vorgezogene Alterierung überwiegt hier im Kadenzzusammenhang bei weitem, so dass die Bezeichnung Standard wohl gerechtfertigt ist. Als Beispiele für Kadenzen ohne vorgezogene Alterierung seien hier *Sinfonia* R I/2 (T. 7/8), *Sinfonia* R I/5 (T. 9), *Sinfonia* R II/3 (T. 14 u. 16) und *Sinfonia* R II/10 (T. 20) genannt.

²⁵¹ Allerdings treten sie bezeichnenderweise in der *Sonata detta la moderna* aus dem Dritten Buch zwei Male an strukturell gleicher Stelle auf (T. 22 u. 53). Diese Sonate, die sich auf der Grundlage des oben beschriebenen mensural-traditionellen Satzes bewegt, mag gerade wegen ihres madrigalischen Satzes für den Einsatz solcher *durezza* besonders geeignet gewesen sein.

²⁵² Vom *fuggir la cadenza* spricht Bernhard Meier, der auf eine ausgiebige Verwendung solcher Kadenzen bei Adrian Willaert und seinen Schülern hinweist. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, S. 84 ff.

pendissonanzen ein etwas differenzierteres Urteil, denn es fehlt dort vor allem an den *fuggita*-Formen der *ligature*. Insgesamt kann aber auf der Grundlage dieser Ergebnisse festgestellt werden, dass die *durezza e ligature*-Vermutung für die Rossi-Sinfonien im Bereich der freien Assoziation verbleibt. Von einer Umsetzung des hier aufgezeigten *durezza*-Konzepts sind alle vier Kompositionen aus den Rossi-Büchern deutlich entfernt. Eine echte Teilhabe instrumentaler Ensemblesmusik am tastenmusikalisch (vor-)geprägten *durezza*-Konzept ist damit für die Zeit um 1600 nicht nachweisbar.

In einen anderen Bereich als der analytische Befund an konkreten Stücken führt die Frage, ob *durezza* und *Sinfonia* überhaupt vereinbare Konzepte darstellen. Hier besteht ein grundsätzliches Problem: Es ist nämlich nicht klar, in welcher Weise *durezza*-Kompositionen um 1600 von ihrer Funktion her grundsätzlich beschrieben werden können. Dies ist wohl erst mit einigen deutlich kontextualisierten Kompositionen aus späterer Zeit möglich.²⁵³ Apel erwähnt hier die Elevationstokkaten der *Fiori musicali* Frescobaldis, deren Kontext die Messe darstellt. Gemeint ist hier wohl konkret die Erhebung der Hostie als besonders »mystischer und weihevoller« Moment.²⁵⁴ Mystische Versenkung oder Kontemplation mag man als affektive Zustände erkennen, die die Haltung des Gläubigen zu einem liturgisch zentralen Vorgang auszeichnet. Zwar bezieht Apel hier ausdrücklich die »Tonart« e-Moll, nicht aber die Satztechnik selbst auf den liturgischen Anlass. Die Hörhaltung des informierten Rezipienten ist vergleichbar mit dem gleichsam hörenden Mit-Vollziehen kontrapunktischer Vorgänge, die nun aber – man denke an die ursprünglich einen Text gliedernde Kadenz – nicht mehr mit dem Gesang verbunden sind, sondern als klingendes Ereignis ihren eigenen Wert erhalten müssen. Hörendem Nachvollziehen kann man dabei wohl mit Recht ebenfalls einen kontemplativen Charakter zumessen. Das kontemplative Moment steht jedoch eindeutig quer zur Einleitung wie zur Sammlung und Eröffnung.²⁵⁵ Eine »echte« *durezza*-Komposition für Ensemble mit dem Titel *Sinfonia* zu versehen, dürfte auch mit der Be-

²⁵³ Eher allgemein beurteilt Heribert Klein den sozial-funktionalen Ort der *durezza e ligature*-Kompositionen: »Von dem Umfeld höfischen Lebens ausgehend ergibt sich das breite Feld der Toccaten, die vorwiegend für das Cembalo bestimmt waren. Hier erschließt sich das Entwicklungsfeld der ‚Toccaten‘ mit ihren zahlreichen stilistischen Facetten. Mehr als in allen anderen Gattungen spielen harmonische ‚Experimente‘ in der Toccaten eine Rolle. Der vorwiegend in Süditalien beheimatete und von Frescobaldi weiter entwickelte Typus der *Toccaten di durezza* ist Sinnbild dieser speziellen Kompositionsart«. Klein, *Frescobaldi*, S. 27.

²⁵⁴ Heribert Klein verweist in diesem Zusammenhang auf historische Zeremonialbücher, die eine solche Verwendung belegen. Zur Machart dieser Tokkaten bei Frescobaldi bemerkt Klein: »Der Stil der Elevationstoccaten Frescobaldis paßt sich dem funktionalen Ort innerhalb der Liturgie an«. Klein, *Frescobaldi*, S. 28.

²⁵⁵ Der Kontrapunkt teilt sich in seiner besonderen Struktur eher den informierten Rezipienten mit, sozial gesehen versammelt er also nicht, sondern trennt eher. Auch deshalb ist die Eignung der *durezza*-Technik für die *Sinfonia* in Zweifel zu ziehen.

zeichnungstoleranz des frühen 17. Jahrhunderts nicht mehr in Einklang zu bringen sein, da ein solcher Satz wesentliche *Sinfonia*-Funktionen nicht mehr übernehmen könnte. So lässt sich sagen, dass »echte« *durezza* und *Sinfonia* konzeptuell unvereinbar sind. Gleichzeitig führt die Tatsache, dass die Verläufe beider *e*-Kompositionen unter den Sinfonien Rossis eine so klare Distanz zum *durezza*-Konzept aufweisen, noch zu einer anderen Erkenntnis: Sogar diese Sätze, die schon wegen ihrer ungewöhnlichen Fundierung eine gewisse Sonderstellung einnehmen, können nach wie vor emphatische *Sinfonia*-Funktionen erfüllen.

IV.3. »stil moderno«

Die in der Rossi-Literatur häufiger anzutreffende Rede vom »*stil moderno*« ist mit mehreren Unschärfen verbunden, denn weder gibt es Aussagen der musiktheoretischen Literatur nach 1600 darüber, was einen *stil moderno* in der instrumentalen Ensemblemusik ausmachen könnte, noch sind sich neuere sekundäre Texte in diesem Punkt besonders einig.²⁵⁶ Die Differenzen werden gut sichtbar an den Bewertungen von Rossis Musik. Willi Apel etwa schrieb zu dessen Viertem Buch:

»Was den stilistischen Gehalt der verschiedenen Kompositionen anbetrifft, so ist kein eigentlicher Fortschritt gegenüber dem neun Jahre früher erschienenen *Terzo libro* zu erkennen. Von den Errungenschaften des *stil moderno*, welche die Werke von Castello so eindrucksvoll prägen, findet sich keine Spur.«²⁵⁷

Don Harrán dagegen scheint vom *stil moderno* eine völlig andere Auffassung zu haben, denn er äußert sich entgegengesetzt:

»By comparison with the more conservatively written Books 1-2, Rossi's last two books strike one as being in *stile moderno*.«²⁵⁸

Der Versuch einer umfassenden Klärung von Sache und Bezeichnung wurde für den *stil moderno* des instrumentalen Ensembles bisher noch nicht durchgeführt und kann auch an dieser Stelle nicht stattfinden. Da es sich bei der Bezeichnung *stil moderno* aber um eine in der Literatur häufig begegnende sprachliche Wendung handelt, sollen die hier auftretenden Probleme wenigstens kurz skizziert werden. Dabei zeigt sich schnell, wel-

²⁵⁶ An dieser Stelle soll ausschließlich vom *stil moderno* in der Instrumentalmusik die Rede sein. Eine Diskussion von »Modernität« in der Vokalmusik kann sich zweifellos auf reichhaltigeres Material stützen, soll hier aber nicht unternommen werden.

²⁵⁷ Apel, *Studien I*, S. 191.

²⁵⁸ Harrán, *Rossi*, S. 123.

che Schwierigkeiten bestehen, den *stil moderno* überhaupt als Konzept angemessen zu beschreiben. Erneut ist es die schon auf der Bezeichnungsebene herrschende Unschärfe, die eine Darstellung des Verhältnisses von *stil moderno* und *Rossi-Sinfonia* erschwert. Ein Lösungsvorschlag schließlich baut auf den bisherigen Untersuchungen auf.

Zwar hätte schon Rossis *Sonata detta la moderna* Anlass gegeben zu diskutieren, was an dieser Musik eigentlich als »modern« aufzufassen wäre. Ein *stil moderno* wird in der Literatur aber fast immer von ganz anderen Kompositionen abgeleitet, nämlich von den bei Apel erwähnten Sonaten Dario Castellos, die (wahrscheinlich) 1621 und 1629 in zwei gedruckten Sammlungen erschienen.²⁵⁹ Beide Drucke Castellos enthalten laut Titel *Sonate concertate in stil moderno*. Auch wenn es aus der Folgezeit noch einige weitere Drucke mit Titelformulierungen ähnlicher Tendenz gibt,²⁶⁰ liegen hier wohl die eigentlichen Wurzeln der verbreiteten Rede vom *stil moderno*. Das Castellos Sonatendrucke für dieses Konzept eine gewisse Bedeutung haben dürften, legen also schon deren Titel nahe. Auch Harráns Text lässt an anderer Stelle erkennen, dass sein Bezugspunkt für den *stil moderno* vor allem die Sonaten Castellos sind. So überrascht es nicht, dass in der Literatur eine Diskussion von Modernität und instrumentaler Ensemblesmusik fast immer anhand dieser Musik stattfindet. Dass damit aber schon klare Verhältnisse einkehrten, kann nicht behauptet werden: Auch hier liegt in der Titelformulierung, ganz ähnlich wie bei den *durezza e ligature*-Kompositionen, eine sprachliche Mehrfachcharakterisierung vor, denn es ist von konzertierenden Sätzen (*Sonate concertate*) die Rede, die ihrerseits wieder auf eine bestimmte Weise abgefasst sind (*in stil moderno*). Das hervorstechende Merkmal von Castellos Sonaten aber, die solistischen Binnenabschnitte nämlich, bei denen die Instrumente nacheinander mit Soloepisoden hervortreten, wird damit weder dem einen noch dem anderen Bestandteil der Titelformulierung zugeordnet. Die einschlägigen Soli lassen sich also nahezu instinktiv mit dem *concertate*-Attribut identifizieren, können aber auch mit der Titelformulierung *stil moderno* in Verbindung gebracht werden. Letzteres ist vor allem bei Peter Allsop der Fall, dessen Dis-

²⁵⁹ Dies sind die Drucke Sartori 1621n (1629e) und 1629f. Castellos Sonaten liegen bislang noch nicht vollständig in einer wissenschaftlichen Neuausgabe vor. Eine Auswahl bietet Eleanor Selfridge-Field in: *Dario Castello. Selected Ensemble Sonatas*, hg. von Eleanor Selfridge-Field (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Vol. XXIII und Vol. XXIV), Madison 1977. Die Form des Titels mit dem ungewöhnlichen *stil* (statt *stile* oder *stilo*) tritt erstmals im Titel des Nachdrucks von 1629 (Sartori 1629e) auf. Die Wiedergabe des Erstdruck-Titels bei Robert Eitner (der den Titel des ehemaligen Berliner Exemplars Sartori 1621n wiedergibt) liest dagegen *stilo moderno*. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...]*, 2. Bd., Leipzig o.J. [1900], S. 361.

²⁶⁰ Dies sind vor allem die Sonaten von Giuseppe Scarani (Sartori 1630b) und Canzonen von Tarquinio Merula (Sartori 1637a), die jeweils im Titel als *concertate* bezeichnet werden. Nur Scaranis Titel aber erwähnt, anders als bei Willi Apel zu lesen, zusätzlich noch den *stil moderno*. Apel, *Violinmusik*, S. 71.

kussion des *stil moderno* bisher die vielleicht umfangreichste und systematischste darstellt.²⁶¹ Allsop unterscheidet in seiner Untersuchung vier »basic textures«, die er als charakteristisch für die *stil moderno*-Sonate ansieht und in gewissen Sätzen des venezianischen Canzonen-Repertoires (sein Beispiel entstammt den *Sacrae Symphoniae* Giovanni Gabrielis von 1597) vorgeprägt findet.²⁶² Es sind dies 1. der rhythmisch-komplementäre Dialog (*Motivic dialogue*), 2. antiphonale Präsentation (*Antiphonal statement*), 3. alternierende Soli (*alternate solos*) und 4. terzparallele Bewegungen (*Parallel movement*). Alle vier Merkmale funktionieren aber ganz überwiegend auf der Grundlage eines fundierenden *Basso*, womit die klare Rollenverteilung zwischen figurierenden und fundierenden Stimmen letztlich zu einem primären Merkmal des *stil moderno* wird, wie ihn Allsop beschreibt. Erst der *Basso* in neuer Rolle ermöglicht die solistische Grundhaltung weiter Teile von Sonaten, die dem *stil moderno* zugerechnet werden. Auf diese Weise kommt in den vier von Allsop genannten Merkmalen des *stil moderno* zum Ausdruck, dass eigentlich eine satzstrukturellen Voraussetzung, nämlich der Klang tragende *Basso* primäre Bedeutung hat. Dennoch ist es von Vorteil, solistisches Spiel und Modernität miteinander zu identifizieren, da der solistisch eingesetzte *Canto* im Bereich der geringstimmigen Sonate die jüngste Neuerung darstellt. Er wird erstmals in der Überlieferung greifbar mit zwei Sätzen aus Biagio Marinis *Affetti musicali* von 1617 (nämlich mit den oben erwähnten Sinfonien *L'Orlandina* und *La Gardana*),²⁶³ also nur wenige Jahre vor Castellós Veröffentlichung. Betrachtet man die Dinge von dieser Seite her, so ist dem solistischen Spiel als dominierender Neuerung durchaus zuzutrauen, eine den Sonatenbereich differenzierende Bezeichnung hervorzubringen. In den Hintergrund tritt dagegen eine andere Möglichkeit, nämlich *stil moderno* zuallererst auf die Satzdisposition zu beziehen. Zwar dürfte sich die Referenz des *stil moderno* kaum vollständig im neuen geringstimmigen Satz erschöpfen. Die grundlegende Rolle aber, die dem neuen Satz für den *stil moderno* zukommt, ist wohl nicht zu bestreiten. Allsops Erkenntnisinteresse aber, das vorrangig auf die Sonate und nicht auf das Satzprinzip (Geringstimmigkeit, neuer Satz) gerichtet war, konnte die erste Phase einer

²⁶¹ Allsop, *Trio'-sonata*, S. 85-105. Kein Thema ist der Hintergrund des *stil moderno* dagegen für die Ausführungen Ernst Kubitscheks (siehe Anm. 20), in dessen ausführlichem Beitrag zu Castellós Sonaten sogleich an strukturelle Beobachtungen angeschlossen wird.

²⁶² Allsop bezieht sich hier auf die konzertierenden Stimmen *Cantus* und *Septimus* des *Canzon duodecimi toni* (C 178). Kritik an der (fehlerhaften) Etikettierung dieser Komposition als *Canzon in echo* durch Allsop übte Richard Charteris im Rahmen seiner Ausgabe der *Sacrae Symphoniae*. Richard Charteris, CMM 12:10, S. xlvi.

²⁶³ Zu Marinis *Affetti* siehe Anm. 156. Die genannten Sonaten Marinis gehören ebenfalls zum immer wieder angeführten Bestand an Schlüsselkompositionen bei der Diskussion um den Komplex von Monodie und *stil moderno* und bekamen wohl spätestens durch Riemanns Übertragungen einen entsprechenden Stellenwert in der Diskussion. Riemann, *Handbuch*, S. 96-100.

Ausdifferenzierung der neuen Satzdisposition außer Acht lassen, weil diese ja an Sinfonien und nicht an Sonaten sich äußerte.²⁶⁴ Die Rossi-interne Differenz von alter und neuer Sonate, erkennbar im Vergleich zwischen der vierstimmigen *Sonata* des Ersten und *La moderna* als Eröffnungssatz des Dritten Buchs, musste deshalb bei Allsop unberücksichtigt bleiben. Geringstimmigkeit scheint Allsop fast als selbstverständliche Voraussetzung gegolten zu haben, und dies könnte auch erklären, weshalb es bei ihm nicht zu einer Identifizierung von Satzdisposition und Modernität kommt. Es sind deshalb unter den vier Kriterien Allsops vor allem die solistischen Binnenabschnitte, die den *stil moderno* wohl am stärksten repräsentieren.

Grundsätzlich aber kann die Bezeichnung *stil moderno* im Jahr 1621 immer noch gut auf den neuen Satz mit zwei annähernd gleich disponierten Oberstimmen bezogen werden, vor allem an einem Ort wie Venedig, wo vielstimmige und mehrhörige Kompositionen mit dem Titel *Sonata* eine kaum zu übersehende Tradition hatten. Ebenso zwanglos könnte das *concertate*-Attribut dann auf die charakteristischen Soli bezogen werden, die in der Sonatenproduktion des 17. Jahrhunderts auch später noch häufig erscheinen, weshalb man – im Einklang mit den mehrfachen Nachdrucken der Castello-Sonaten bis nach 1650 – hier von einer »Wirkung« auf spätere Kompositionen sprechen kann.²⁶⁵ Castellós Sonaten hätten dann vor allem als *Sonate concertate* eine Modellfunktion bekommen, ihr *stil moderno* dagegen könnte vor allem die Voraussetzungen bezeichnen, die die neue Geringstimmigkeit als Alternative zum traditionellen Satz (auch der alten Sonate) überhaupt erst ermöglicht haben. Unter diesem Blickwinkel repräsentieren Rossis geringstimmige Kompositionen durchweg den *stil moderno*. Eine so verstandene Modernität muss noch nicht automatisch alle übrigen Merkmale einschließen, die etwa Allsop und Harrán dem *stil moderno* zurechnen. Fasst man die Bezeichnung *stil moderno* aber vorrangig als Hinweis auf den neuen geringstimmigen Satz auf, so steht dies in einem deutlichen Widerspruch zur herrschenden Forschungsmeinung.

Besonders an den Ausführungen Don Harráns zeigt sich, dass die üblicherweise gemeinten Konzepte von *stil moderno* und »Instrumentaler Monodie« in gewisser Weise konvergieren. Ansatzpunkt ist hier wie dort die Gestalt der *Canto*-Stimmzüge in ihrer Differenz zum traditionellen Satz. An zwei Stellen geht Harrán speziell auf die Verbin-

²⁶⁴ Siehe dazu Abschnitt I.3.

²⁶⁵ RISM, Serie A/I/2, weist mit den Drucken C-1460, 1461 und 1464 immerhin drei solche späteren Nachdrucke aus, die »Wirkung« der Castello-Sonaten wird traditionell auch mit diesen Nachdrucken in Verbindung gebracht.

dung von *stil moderno* und *Sinfonia* ein.²⁶⁶ Die erste davon schließt unmittelbar an das oben gegebene Zitat an und enthält zwei Punkte, die näher betrachtet werden sollen:

»The composer [Rossi] seems to have been aware of the change: he labelled the first work in Book 3 ‚in modern style‘, which applies not to the specific work, but to the genre it represents: the sonata. In this he anticipates Dario Castello, who, in the 1620s, published two collections of ‚sonate concertate in stile moderno‘. But Rossi seems here to be formally announcing a style change that he had already inaugurated in certain *sinfonie* a 3 of Books 1-2. The sonata thus underwent an early gestation.«²⁶⁷

Zunächst unterläuft Harrán hier eine bezeichnende Ungenauigkeit in der Wiedergabe des Titels von *La moderna*, der bei genauem Lesen eben nicht eine Sonate »im modernen Stil« bezeichnet, sondern ohne Einschränkungen von einer »modern genannten Sonate« spricht. Die gesamte Komposition soll also als »modern« angesehen werden, und nicht bloß der Stil, in dem sie geschrieben wurde. Trotz dieser Ungenauigkeit kommt Harrán zu einem Schluss, der sich nur wenig von den hier angestellten Überlegungen unterscheidet: Modern ist zunächst – neben anderen Merkmalen, die Harrán folgen lässt – das mit *La moderna* vorgestellte Genre, nämlich die geringstimmige Sonate. Harrán hätte nur auf die Differenz zur alten, vielstimmigen Sonate hinweisen müssen, um die besondere Sinnfälligkeit der Präsentation eines geringstimmigen Satzes als Sonate deutlich zu machen. Der andere Teil des obigen Zitats betrifft gewissermaßen die Entstehungsgeschichte des *stil moderno*, so wie Harrán sie beurteilt. Er dachte dabei offenbar an eine Art »Reifung«, die der *stil moderno* durchmachen musste, bevor er schließlich in den Sonaten Rossis (und anderer) zum Ausdruck kommen konnte. Als Beleg für diesen Reifungsprozess bringt Harrán den Anfang von *Sinfonia* R I/11, der Echo-*Sinfonia* aus dem Ersten Buch. Die folgenden Ausführungen Harráns, nur wenig später im Text, zielen in dieselbe Richtung:

»It was the road of the *sinfonia*, then, that the composer travelled on his way to the *stile moderno*. He did this not only in matters of structure, but also in those of style: the *sinfonie*, from the early books on, contain rapid passages in the virtuoso manner of the variation sonatas; like the variation and ‚special sonatas‘, they show the influence of monody in the use of dotted figures or precipitous runs.«²⁶⁸

Harrán führt hier, zählt man den Beginn der Echo-*Sinfonia* hinzu, insgesamt vier Notenbeispiele an,²⁶⁹ die eine Vorbereitung des neuen Stils in den Sinfonien belegen sollen. Diese Auswahl kann aber von mehreren Seiten her kritisiert werden: Ob eine Echo-

²⁶⁶ Harrán, *Rossi*, S. 124 u. 137-139.

²⁶⁷ Harrán, *Rossi*, S. 124 f.

²⁶⁸ Harrán, *Rossi*, S. 137 f.

²⁶⁹ Harráns Beispiele stammen aus den Sinfonien R I/7, R II/15 und R III/1. Harrán, *Rossi*, S. 138 f.

Komposition im Jahr 1607 noch Neues vorbereiten kann, ist höchst fraglich, denkt man hier an einige Canzonen Giovanni Gabrielis, die zum Teil schon zehn Jahre zuvor gedruckt wurden.²⁷⁰ Harráns Notenbeispiel 4.12a entstammt in beiden Teilen der *Sinfonia* R I/7, also jenem Satz, der in Abschnitt III.2.c. der vorliegenden Studie diskutiert wurde und ganz wesentlich auf geradezu klassischen Diminutionen beruht. Diese als »modern« aufzufassen fällt ebenfalls schwer, denkt man an die lange Vorgeschichte instrumentaler Diminutionen im 16. Jahrhundert. Dazu kommt, dass in dieser *Sinfonia* Diminutionen sich über den gesamten Satz hinweg ausbreiten und gerade nicht – wie es etwa beim dynamisierten Quartzug von *Sinfonia* R III/4 und bei *La moderna* der Fall ist – als lokaler Attraktionspunkt erscheinen. In die gleiche Richtung weist Harráns Notenbeispiel 4.12b, dessen »dotted figures« den gesamten kurzen Anfangsteil prägen und die sich problemlos auf einen Kernsatz beziehen lassen. Nur das letzte Beispiel vermag in gewisser Weise zu überzeugen, und es kann überdies auch als *antiphonal statement* auf den oben gegebenen Merkmalskatalog Allsops bezogen werden kann. Die *tirate* zu Beginn von *Sinfonia* R III/1 lassen sich aber auch gut als Gesten auffassen,²⁷¹ wie sie im Abschnitt zur »Instrumentalen Monodie« beschrieben wurden und die bei Rossi immer lokal begrenzte Erscheinungen sind, nie aber eine vollständige Komposition prägen. Ihr Hintergrund ist zudem immer der mensural-traditioneller Satz, gegenüber dem sie diminutiv-aufgeblendete Strukturen darstellen. Der canzonettenartige Satz Rossis dagegen bleibt von solchen Gesten vollkommen unberührt. Ob Rossis Sinfonien also als Repertoire für eine »Reifung« des *stil moderno* im geläufigen Verständnis angesehen werden können, ist durchaus fraglich.

Eine bemerkenswerte Beobachtung wird am Verhältnis der unterschiedlichen Argumentationen zum Problem von »Instrumentaler Monodie« und *stil moderno* möglich. Der herkömmliche Gebrauch dieser Bezeichnungen bildet mit dem hier vorgeschlagenen eine merkwürdig inverse Struktur: Während Monodie häufig stillschweigend auf den gesamten (und instrumental überwiegend dreistimmigen) Komplex der neuen Geringstimmigkeit bezogen wird, bezeichnet die Literatur mit *stil moderno* vor allem konzertierende Sonaten (*Sonate concertate*), die sich durch ihre Soloteile auszeichnen. Um-

²⁷⁰ Ein Blick auf das umfangreiche Canzonen- und Sonatenrepertoire Gabrielis genügt, um die Bedeutung des Echo-Prinzips für diese Musik zu erfassen. Anders als die bereits von Allsop herangezogene *Canzon duodecimi toni* (C 178) führt aber nur die Canzone C 180 (bzw. C 181 in einer reduzierten Version, beide ebenfalls in den *Sacrae Symphoniae* Gabrielis [Sartori 1597e] enthalten) einen entsprechenden Titelzusatz, eine weitere Komposition mit Echo-Bezeichnung (C 192) ist handschriftlich überliefert und wird Gabrieli zugeschrieben. Der *quasi-ecco*-Satz findet sich darüber hinaus lokal in zahlreichen Sätzen weiterer Musiker um 1600, so dass Einzelnachweise den Rahmen sprengen dürfen.

²⁷¹ Die von Rossi verwendeten *tirate* entsprechen prinzipiell den von Praetorius unter dem Stichwort *Tiratae* erläuterten Diminutionen. Praetorius, *Syntagma III*, S. 236.

gekehrt aber wäre es sinnvoller, wie mit den hier angeführten Argumenten gezeigt werden sollte: Ein solistischer Instrumentalsatz kann mit mehr Recht monodisch genannt werden als die zu wesentlichen Teilen kontrapunktisch durchgearbeitete Dreistimmigkeit, und »modern« ist in den 1620er und 30er Jahren sicherlich immer noch der neue geringstimmige Satz, neben dem ja nach wie vor in vielstimmig-traditionellen Dispositionen komponiert wird.

Schließlich fällt auf, dass an der gesamten Diskussion um Modernität im Bereich der instrumentalen Ensemblesmusik der Kontrapunkt merkwürdig unbeteiligt bleibt. Traditionelle Argumente, die in den Bereich der Satztechnik verweisen, scheinen hier überhaupt keine Rolle zu spielen. Dies kann mit Textlosigkeit und Stilhöhe erklärt werden, die den Rang von Instrumentalmusik im Gefüge von Spiel- und Kompositionsarten bestimmen. Dort können weder Erfordernisse eines zu vertonenden Textes auffällige satztechnische Lizenzen rechtfertigen, wie es bei der Diskussion um die *seconda pratica* geschieht, noch lässt sich behaupten, die Instrumentalmusik habe schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein besonders wichtiges Betätigungsfeld für den nach Anerkennung strebenden Musiker dargestellt. Die Zuordnung von Musikern aber zu einem je fortschrittlichen oder konservativen Lager funktioniert in zeitgenössischen Schriften prinzipiell über die Vokalmusik, etwa dort, wo Zarlino die *chromatisti* oder *moderni* wegen falschen Gebrauchs der *genera* kritisiert,²⁷² oder Artusi sich in mehreren Schriften mit den *imperfezioni della moderna musica* auseinandersetzt.²⁷³ Modernität konnte auf der Ebene des Kontrapunkts festgestellt und bewertet werden. Die Differenz von Vokal- und Instrumentalmusik dagegen hat wohl vor allem aus den genannten Gründen hier keine wichtige Rolle gespielt. Eine Zuordnung oder gar Bewertung von Instrumentalmusik setzte also ganz offensichtlich nicht am Kontrapunkt an. Trifft aber zu, was oben über Geringstimmigkeit und *stil moderno* gesagt wurde, dann war es in der Instrumentalmusik wohl möglich, geringstimmige Satzdispositionen als modern zu empfinden und zu bezeichnen, da sie eine echte Differenz zu traditionellen Sätzen darstellten. Die Bewertungsgrundlage wäre damit aber eine sehr viel allgemeinere, und differenzierte Kritik, wie sie der vielfältig ausdifferenzierte Kontrapunkt zuließ, hätte sich daran kaum üben lassen.

Sofern also Rossis *La moderna*-Sonate ihren bezeichnenden Titel ihrem geringstimmigen Satz verdankt, könnte diese Komposition neben allen anderen bemerkenswerten

²⁷² Zarlino, *Istitutioni* ³1573, III Parte, Cap. 74-80.

²⁷³ Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, Venedig 1600 (= Bibliotheca Musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi del'Università degli Studi di Bologna, Sezione II. N. 36), Reprint Bologna 1968.

Eigenschaften endlich noch diese für sich in Anspruch nehmen, nämlich ein besonders früher Beleg für eine behauptete Modernität zu sein, die ihre Referenz nicht mehr auf der Ebene des Kontrapunkts hat.

V. Zwischenergebnisse (1): Das Rossi-Repertoire und der *Sinfonia*-Begriff

Mit Rossis Sinfonien sind Sätze dieses Titels erstmals in größeren Mengen und zusammenhängend überliefert, allerdings ohne die »Umgebung« eines größeren zyklischen Werks, das eingeleitet oder gegliedert wird. Vor allem die Menge des Materials verleiht diesem ersten Teilrepertoire der *Mantuaner Sinfonia* Gewicht: Waren Sinfonien bis dahin Einzelsätze mit klarer funktionaler Einbindung, so haben die Sinfonien der Rossi-Bücher das wesentliche Merkmal einer Gruppenüberlieferung, die sich über 15 Jahre erstreckt und 56 Kompositionen umfasst. Qualitativ gesehen differenzieren Rossis Kompositionen den *Sinfonia*-Begriff, sofern man einen solchen von der beschriebenen spärlichen Tradition in gedruckter Überlieferung abstrahieren möchte. Dies geschieht zunächst durch die Disposition: Zweifellos grenzen die neuen geringstimmigen Sinfonien an den Begriff der frühen Triosonate, die ebenfalls Bestandteil der Rossi-Überlieferung ist. Noch bevor sich aber die Sonate in nennenswertem Umfang in den geringstimmigen Bereich hinein ausdifferenzierte, fanden in der *Rossi-Sinfonia* bereits Vorgänge statt, die ganz allgemein als Profilierung eines freien Satzes für instrumentales Ensemble beschrieben werden können.

Trotz aller Innovation, deren Erkenntnis manchmal durch gängige Rossi-Bilder erschwert wird, stellte sich zunächst die Frage nach einem möglichen Anschluss an die *Sinfonia*-Tradition um 1600. Besonders offensichtlich wurde ein solcher Anschluss mit den drei vielstimmigen Sinfonien im Ersten Buch und auch noch durch die *Sinfonia* R I/13, die eingangs mit Marenzios Intermedien-*Sinfonia* verglichen wurde. Rossis Erstes Buch bringt hier keineswegs vollständig »neue« Musik im geringstimmigen Satz, sondern verweist auch auf die Möglichkeit, Traditionen der alten *Sinfonia* fortzusetzen. Dies gilt sogar für Verlaufsconzepte wie die Doppelung des Anfangs, denn *Sinfonia* R I/13 zeigt eine Überformung genau dieser Struktur.

Stellt man die Frage nach einem möglichen Kontext zurück und wendet sich der Diskussion struktureller Beobachtungen zu, so werden Charakterisierungen möglich, die ganz allgemein für die Ausdifferenzierung instrumentaler Ensemblesmusik um 1600 von Bedeutung sind. Noch einmal rückt dabei die Grenze der Satzdispositionen in den Blick. Während die originär vielstimmigen Sätze des Rossi-Repertoires zum Teil mit ausgesprochen formelhaftem Material arbeiten, das sich durchaus als traditionell beschreiben lässt, weisen die geringstimmigen Kompositionen vereinheitlichende Strukturmerkmale auf, die weder in der Intermediensinfonie, noch in der frühen Opernsinfonie erscheinen. Gerade am Formelgebrauch von Rossis Sätzen zeigt sich, um wie vieles

kalkulierter sich hier der Umgang mit Stereotypen und Verweisen auf andere Kompositionsarten darstellt. Eine Suche nach traditionellen Anteilen in Rossis Sinfonien führte weiterhin auf Lesarten, die sich mit den auffällig abweichenden Verlaufskonzepten einiger dreiteiliger Sätze und durch die parallele Überlieferung von *Sinfonia* R I/7 im *Scolaro* von Gasparo Zannetti begründen lassen. Es ist festzustellen, dass hier zumindest eine Diskussion der Frage möglich wird, ob diese Sätze aus anderen Musizierbereichen – etwa dem Tanz – übernommen wurden.

Die Beschreibung von Verlaufskonzepten und Satzstrukturen kann beim Rossi-Repertoire von verschiedenen Beobachtungen ausgehen, zu denen die Anfangsimitation, der kurze Anfangsteil, die Modifikation des mensural-traditionellen Typs und der Tripla-Anschluss gehören. Bereits die Opposition von vollstimmigem Beginn und Anfangsimitation ist dabei aufschlussreich. Während im Ersten Buch noch eine Reihe von Stücken vollstimmig beginnen, überwiegt die Anfangsimitation unter den Sätzen des Zweiten Buchs bei weitem. Ganze zwei Kompositionen (von insgesamt 21 Sätzen) im Zweiten Buch beginnen vollstimmig, und dies sind gerade jene Sätze, die sich durch Überlieferungsumstände oder tanzartige Struktur von der Menge absetzen (nämlich *Sinfonia* R II/21, auch als *Partirò da te* überliefert und die *Tripla-Sinfonia* R II/17). Konterkariert wird dieser Eindruck aber von den Kompositionen des Vierten Buchs, denn hier liegen überwiegend Sätze ohne Anfangsimitation vor. Dieses Merkmal wurde nun offenbar weniger hochrangig eingeschätzt, und andere Prinzipien der Satzgestaltung wie der spezielle Kontrapunkt im mensural-traditionellen Typ rückten demgegenüber in den Vordergrund. Vielleicht ist es deshalb berechtigt, die Anfangsimitation zwar als häufiges, nicht aber als wesentliches Merkmal aufzufassen. Zwar prägt sie das Erscheinungsbild vieler Kompositionen, gemessen an den Sätzen des Vierten Buchs aber ist die Anfangsimitation kein Gestaltungsmittel, das sich als dauerhafter Bestandteil eines *Sinfonia*-Konzepts bei Rossi erweist. Die Anfangsimitation ist mit den Sätzen des Vierten Buchs nicht mehr als herausragendes Merkmal zu beschreiben. Vorstellbar ist aber, dass Anfangsimitationen die längste Zeit für einen konventionellen Beginn standen, der entbehrlich war, sobald ein »stärkeres« Modell vorlag. Solch ein »stärkeres Modell« mag man im vollstimmigen, gedehnten Anfangsklang (von der Länge einer Semibrevis oder länger) erkennen, der einige Male auftritt und wohl verschiedene Ursprünge hat. Er kann als Spielart der initialen Vollstimmigkeit beschrieben werden, die in der früheren Überlieferung einen Sonderfall darstellte (z.B. in der *Sinfonia grave* des Ersten Buchs) und zunächst alles andere als ein die Rossi-*Sinfonia* prägender Standard war.

Sicherlich ist es sinnvoll, mit Apel, Allsop und Harrán in der Anfangsimitation ein zahlenmäßig dominantes und durchaus charakteristisches Gestaltungsmittel der Rossi-*Sinfonia* zu sehen.²⁷⁴ Zum Bestandteil einer »Geschichte« wird der imitative Beginn genau genommen aber erst dadurch, dass (spätestens mit dem Vierten Buch) an gleicher Stelle die Vollstimmigkeit im mensural-traditionellen Typ erscheint und dadurch (mindestens) die zahlenmäßige Bedeutung der Anfangsimitation zurückgeht.

Sieht man auf die vorliegenden Verlaufskonzepte, so lassen sich auch hier einige Standards beobachten. Rossis geringstimmige Sinfonien des Ersten Buchs etwa prägen bereits mit dem kurzen Anfangsteil ein wichtiges Merkmal aus. Dessen Häufigkeit nimmt mit dem Zweiten Buch noch zu. Andere Standards betreffen die Anordnung der Teile: Auf ungerade Metren zu Beginn einer *Sinfonia* folgt niemals ein gerade mensurierter Teil. Es bleibt in solchen Fällen bei der einmal angeschlagenen Gangart. Der umgekehrte Fall dagegen (gerades Metrum, gefolgt von einer Tripla) ist bei ausgedehnteren Sätzen häufig und zeigt sogleich einen besonderen Tripla-Typ, der aber in keinem Fall mehr etwas mit dem alten »double emploi« einer reinen Umrhythmisierung zu tun hat.²⁷⁵

Es stellt sich die Frage, wie stark sich der *Sinfonia*-Begriff innerhalb des Rossi-Repertoires wandelt. Der gesamte Erscheinungszeitraum aller vier Bücher umfasst 15 Jahre (1607-1622) und lässt durchaus den Gedanken an eine wie auch immer geartete »Entwicklung« zu. Noch einmal ist bei der Klärung dieser Frage von den äußeren Gegebenheiten der Überlieferung auszugehen: Im Gegensatz zu den beiden Büchern von 1607/08, in denen die *Sinfonia* qua Titel die Hauptsache darstellte, ist die *Sinfonia* im Dritten und Vierten Buch zahlenmäßig geringer vertreten (neun bzw. sechs Sätze). Daraus ist aber nicht unbedingt ein verringertes *Sinfonia*-Komponieren bei Rossi abzuleiten. Denkbar ist auch, dass hier das Ergebnis einer Auswahl vorliegt, die dann aber nicht von den Durchschnittsmerkmalen der beiden ersten Bücher bestimmt war, sondern neue Strukturen und Verlaufskonzepte ins Spiel brachte. »Alte« Satzarten blieben daneben erhalten und wurden nicht ausgesondert. Der *Sinfonia*-Begriff der Rossi-Sammlungen ist daher auch nicht als eindeutige Schärfung vom Ersten bis zum Vierten Buch beschreibbar, denn dafür ist die Überlieferung mit zu vielen Problemen behaftet. Sicher ist nur, dass kurze Sätze vom Dritten Buch an nicht mehr massenhaft überliefert sind. Als Erklärung für diesen Umstand bietet sich an, dass in einer zunehmend von der neuen Sonate geprägten editorischen »Umgebung« auch die gewichtigere (stärker ausgedehnte)

²⁷⁴ Siehe dazu Apel, *Violinmusik*, S. 11, Allsop, *Trio'-Sonata*, S. 108 und Harrán, *Rossi*, S. 126.

²⁷⁵ Siehe Anm. 99.

te) *Sinfonia* höher bewertet wurde. Es steht aber nicht fest, dass die Zunahme ausgedehnter Sätze vom Ersten bis zum Vierten Buch wirklich den wichtigsten Sachverhalt darstellt. Bemerkenswert ist auch der kurze Anfangsteil, dessen Konzeption in Abschnitt III.3. untersucht wurde. Er ist vom Ersten Buch an vorhanden und seine Häufigkeit nimmt mit dem Zweiten Buch zu, um schließlich den ausgedehnteren und vollkommen anders gearbeiteten Sätzen des Dritten und Vierten Buchs gegenübergestellt zu werden. Allerdings gibt bereits die *Sinfonia* R I/9 einen Ausblick auf just diese neuen Techniken, so dass es verfehlt wäre, ihr Potenzial ausschließlich in den beiden späteren Büchern dokumentiert zu sehen. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Tripla-Anschlüsse, die immer auf sequenziellen Vorgängen fußen, dabei allerdings klar die Klangfolgeorganisation auf der Grundlage einer Quintkette bevorzugen. Auch sie ziehen sich als charakteristisches Verlaufsmerkmal durch alle vier Sammlungen.

So bleibt der *Sinfonia* Begriff innerhalb des Rossi-Repertoires vielschichtig und umfasst bis zum letzten Buch alle typischen Verfahren der Komposition, die hier beschrieben wurden. Die Gewichtung allerdings ist unterschiedlich, was jedoch nicht zu vorschnellen Aussagen über die »Entwicklung« der *Sinfonia* im Rossi-Repertoire verleiten sollte. Keine Rede aber kann sein von der Rossi-*Sinfonia* als einem monotonen Satztyp, der einem immer gleichen Verlaufs-konzept folge und bloß mechanisch und in großen Mengen komponiert worden wäre. Vielmehr zeigt sich hier, auf welche Weise bei der Komposition von Einleitungssätzen eine Ritualisierung vermeiden wird, indem sich eben keine begrenzte Zahl an standardisierten Verläufen oder Satzeröffnungen ausdifferenziert. Sinfonien können deshalb auf immer wieder neue Art Aufmerksamkeit erregen und verfallen eben nicht in Schematismus.

Aus einer »gattungsgeschichtlichen« Sicht stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen zum Rossi-Repertoire im Zusammenhang mit einer Geschichte der *Sinfonia* insgesamt haben. Zunächst ist dabei ein *Sinfonia*-Begriff zu entwickeln, der auch die in Frage stehenden Kompositionen erfasst. Dabei kann an die Trennung von Terminus und Begriff angeschlossen werden, wie sie in der allgemeinen Sprachwissenschaft verstanden und von Hans Heinrich Eggebrecht auf die musikalische Terminologie angewandt wurde.²⁷⁶ Ein *Sinfonia*-Begriff ist demnach nur sinnvoll als übergreifende Konstruktion zu denken, die unterschiedlich struktu-

²⁷⁶ Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie* (= Abhandlungen der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Mainz o.J., S. 45 f. (Anm. 1).

rierte Kompositionen einschließt.²⁷⁷ Diese Kompositionen tragen ganz überwiegend ebenfalls den Titel *Sinfonia*.²⁷⁸ Fasst man die Gesamtheit dieser Sätze als Begriff auf, dann kann weiter nach dessen Strukturen gefragt werden. Das Repertoire der Rossi-Sinfonien zeigt dann vor allem, dass durch ihr Erscheinen der *Sinfonia*-Begriff nicht auf der Bezeichnungs-, sondern auf der Sachebene differenziert wird. Nur wenn man die Titelvokabel *Sinfonia* nicht selbst schon als Sache gewissermaßen »oberhalb« der Kompositionen auffasst, wird erkennbar, warum Differenzierungen von solchem Umfang möglich sind. Deshalb ist kurz auf das Problem der Bezeichnungskultur einzugehen, das in enger Beziehung zur Frage nach der *Sinfonia* »an sich« steht. Die Frage, was eine *Sinfonia* sei, zielt auf die Formulierung eines abstrakten Modells mit ganz bestimmten, möglichst vielen klar definierten Merkmalen. Das Denken hinter einem solchen Vorhaben ist ausgesprochen modern, denn es geht von einer eindeutig regulierten Beziehung zwischen Sache und Titelvokabel aus, zwischen Bezeichnetem (Signifikat) und Zeichen (Signifikant). Ein solcher binärer Zeichenbegriff ist allerdings nicht vor den 1660er Jahren belegbar und stellt deswegen, angewandt auf die Bezeichnungskultur der Zeit um 1600 einen Anachronismus dar.²⁷⁹ Sinnvoller ist es hier, von einem ternären Zeichenbegriff auszugehen, der sprachliche Zeichen (und dies sind die Titelvokabeln musikalischer Sätze zuallererst) als Bestandteil der Sache selbst auffasst. *Sinfonia* ist also um 1600 ein Bestandteil des (bezeichneten) Satzes und verweist noch nicht zwangsläufig auf eine Gattung als gedankliche Konstruktion »oberhalb« der konkreten Komposition. Wenn also um 1600 ein Denken in binär strukturierten Zeichen nicht vorausgesetzt werden kann, dann ist es auch anachronistisch, angesichts vielfältiger Gestalten gleichartig bezeichneter Sätze von einer »morphological uncertainty« zu sprechen, wie Don Harrán unternimmt.²⁸⁰ Solche Einschätzungen verraten ein Denken in den Bahnen einer modernen Bezeichnungskultur. »Unsicherheit« im Sinne Harráns aber ist wohl eher kennzeichnend für den vorherrschenden Affekt auf Seiten des (modernen) Rezipienten, der

²⁷⁷ Der Hinweis Siegfried Oechsles, die *Sinfonia* sei zunächst gewissermaßen doppelt existent (siehe Anm. 33), führt mit der Nennung von *Toccata* und *Intrada* indirekt bereits eine für die Überlieferung primäre Unterscheidung ein, nämlich diejenige von schriftgebundener und schriftloser Praxis. Eine solche Unterscheidung setzt allerdings voraus, dass auch schriftloses Musizieren als Komposition erkannt wird.

²⁷⁸ Der Titel eines komponierten Einleitungssatzes muss um 1600 keineswegs immer *Sinfonia* lauten. So sah etwa Norbert Dubowy etwa das unmittelbar nach der berühmten *Toccata* erklingende *Ritornello* als die »eigentliche Sinfonia« des *Orfeo* an. Diesem Satz kommt in Dubowys Theorie zum Transpositionssatz (als Ursprung der Ritornellkonzertanlage) eine wichtige Rolle zu. Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= Studien zur Musik, hg. von Rudolf Bockholdt, Bd. 9), München 1991, S. 199.

²⁷⁹ Siehe dazu Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1971, S. 102.

²⁸⁰ Harrán, *Rossi*, S. 128.

an den binären Zeichenbegriff gewöhnt ist und deshalb eindeutige Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikant erwartet. Die unerwartete Bandbreite an Erscheinungen im Bereich der Überlieferung muss dann verwirrend wirken. Die Rede von einer »morphological uncertainty« ist also auch problematisch, weil eine solche »Unsicherheit« gerade kein negativ zu beschreibender Umstand ist, sondern zum *Sinfonia*-Begriff gehört. Nicht eine Titelvokabel, sondern einen Begriff in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken, ist daher angemessen.

Die offenkundigen Abweichungen der Rossi-Sinfonien vom Repertoire der hier so bezeichneten Tradition (vor allem in der Satzdisposition) führten nicht zu einer neuen Bezeichnung für kurze instrumentale Ensemblesätze. Stattdessen präsentieren sich Rossis Kompositionen schon auf der Bezeichnungsebene als Anschlüsse an die Tradition. Hier strebt die vorliegende Studie den Nachweis einer weiteren wesentlichen Struktur innerhalb des *Sinfonia*-Begriffs an: Im Ersten Buch Rossis werden Sätze in »neuer« und »alter« Disposition ohne Bezeichnungsunterschied präsentiert. Dadurch erscheinen Sätze in der jüngeren Disposition »auf gleicher Höhe« mit solchen der Tradition. Dies ist der Anschluss der Rossi-Sinfonien des Ersten Buchs an die alte *Sinfonia*. Dass ein solcher Anschluss mit den insgesamt drei originär vielstimmig disponierten Sätzen dieses Drucks greifbar wird, relativiert die bislang vorherrschende Sicht auf Rossi als Pionier der instrumentalen Geringstimmigkeit, wie sie der am häufigsten anzutreffenden Einschätzung in der Literatur entspricht.

Zu selten in den Blick geriet dagegen die im Rossi-Repertoire beobachtbare Standardisierung von Verlaufskonzepten, die als erneute Differenzierung, diesmal innerhalb des Rossi-Repertoires beschrieben werden kann. Tatsächlich illustrieren die unterschiedlichen Verläufe dieser Kompositionen nicht nur die Varietät innerhalb des *Sinfonia*-Begriffs als Ganzem, sondern sie zeigen auch, wie vielfältig die Anschlussmöglichkeiten hier waren. Schließlich wird mit diesem Vorgang auch deutlich, dass ein typisches Problem »reiner« instrumentaler Ensemblesmusik, nämlich die Gestaltung ihres eigenen Verlaufs,²⁸¹ Lösungen von unterschiedlicher Verbindlichkeit erzeugt. Dies ist kein Vorgang, der erst mit einer sich verdichtenden Folge an Sonatendrucken (etwa ab den 1620er Jahren, beginnend mit Castello) anzusetzen wären. Bereits die *Sinfonia* weist in ihrer Geschichte solche Vorgänge auf. Sie sind am Beispiel der *Mantuaner Sinfonia* besonders gut zu beobachten, da es sich hier um eine quantitativ gewichtige Über-

²⁸¹ Dass die *Sinfonia* auch in diesem Zusammenhang bei weitem nicht mit gleicher Regelmäßigkeit für Darstellungen oder Untersuchungen herangezogen wurde, zeigt schon ein flüchtiger Blick in die Überblicksliteratur. Werner Braun etwa beschrieb die Problemlage vor allem ausgehend von der Sonate. Werner Braun, *Handbuch*, S. 280 ff.

lieferung mit Bezug auf wenige zentrale Musiker handelt. Vergleichbare Bedingungen herrschen im Bereich der Opernsinfonie nicht vor den 1630er Jahren. So wird erst im Bereich der venezianischen Oper mit den Sinfonien Francesco Cavallis die Untersuchung zahlreicher Kompositionen eines einzelnen Musikers möglich.²⁸²

Nach einer Untersuchung des ersten Teilrepertoires der *Mantuaner Sinfonia*, der Sinfonien Salamone Rossis, sind zwei grundlegende Feststellungen möglich:

1. Anders als es die vorliegende Literatur zu diesem Bereich nahe legt, sind erste Differenzierungen innerhalb des *Sinfonia*-Begriffs bereits lange vor dem Beginn des venezianischen Opernbetriebs erkennbar, und zwar in zahlenmäßig bedeutendem Umfang. Entsprechende Erkenntnisse können am Rossi-Repertoire gewonnen werden. Die Einleitungsfunktion der hier überlieferten Sätze lässt sich allerdings nur unterstellen und ist nicht schon durch den reinen Quellenbefund abgesichert.²⁸³ Da also die *Mantuaner Sinfonia* in keinem erkennbaren musiktheatralischen Kontext steht, ist es möglich, sie in einer allgemeinen Geschichte der *Sinfonia* zu übergehen, denn diese Geschichte ist und bleibt im 17. Jahrhundert maßgeblich bestimmt von der Opernsinfonie.

2. Die Ausdifferenzierungen der Rossi-Sinfonien, die in ihren vielfältigen Verläufen zum Ausdruck kommen, können gut im Zusammenhang mit allgemeinen Problemen des Komponierens für instrumentales Ensemble beschrieben werden. Mit dem Rossi-Repertoire erscheint die *Sinfonia* als geringstimmige Alternative zu den bereits lange gebräuchlichen Genres vielstimmiger *Ricercare*, *Fantasien* und *Canzonen*. Im Gegensatz zu solchen, überwiegend ausgedehnten Kompositionen aber repräsentiert die *Sinfonia* nun die Möglichkeit von Kürze und Prägnanz, sowie die Fähigkeit, unterschiedliche »Tonfälle« anzunehmen. Beides könnte auch ihre prinzipielle Eignung als Einleitungsmusik stärker hervorheben. Damit bringt aber die Rossi-*Sinfonia* neue »Varietät« ins Spiel der gebräuchlichen Genres. Solche »Varietät« wird unter anderem auch durch die Verwendung einer traditionellen Titelvokabel (*Sinfonia*) mit der nötigen »Redundanz« ausgestattet.²⁸⁴

Eine leitende Frage bei den folgenden Untersuchungen an Sinfonien Buonamentes und Uccellinis zielt darauf, Aufschluss über die weitere Ausdifferenzierung der *Mantuaner Sinfonia* zu bekommen, die nun – anders als im Fall der Rossi-Drucke – von Beginn an

²⁸² Anhand der 23 überlieferten Operneinleitungen Cavallis konnte Axel Teich Geertinger (siehe Anm. 11) einige verbreitete Ansichten über die venezianische Opernsinfonie korrigieren.

²⁸³ Folgerichtig musste es Stefan Kunze (siehe Anm. 20) auch bei der Formulierung belassen, dass die Sinfonien des Ersten Rossi-Buchs »als Einleitungsstücke verwendbar« seien.

²⁸⁴ Das Denken über die Grundlagen jeglicher Ausdifferenzierungen im Bereich der Künste kann sich hier an den Ausführungen Niklas Luhmanns zum Komplex von »Redundanz und Varietät« orientieren. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 53 u.ö..

in einem von der *Sonata* geprägten Umfeld stattfindet. Gleichzeitig ist zu fragen, ob im Fall der Uccellini-Sinfonien eine Wechselwirkung mit dem nun zeitgleich sich ausdifferenzierenden Genre der Opernsinfonie venezianischer Prägung erkennbar wird.

VI. Das Buonamente-Repertoire – Die *Mantuaner Sinfonia* nach Rossi

Das Rossi-Repertoire hat in den vorangegangenen Abschnitten ein größeres Gewicht bekommen, als zu vermuten war, solange nur von den Einzelsätzen der Überblicksliteratur ausgegangen wurde. Ein entsprechendes »Gewicht« des Buonamente-Repertoires ist zunächst ebenfalls nur schwer abzuschätzen. Zwar liegen hier mit 29 Sinfonien nur gut halb so viele Kompositionen wie bei Rossi vor, zusammengenommen haben sie aber dennoch etwa den gleichen Umfang wie sämtliche Rossi Sinfonien (in Takten gemessen).²⁸⁵ Betrachtet man also die Sinfonien unter dem statistischen Blickwinkel der »komponierten Substanz«, so »wiegen« beide Teilrepertoires etwa gleich schwer. Was die Voraussetzungen für eine Untersuchung angeht, so sind die Verhältnisse bei Buonamente jedoch klar von denen bei Rossi unterschieden, denn wissenschaftliche Ausgaben liegen hier bislang noch nicht einmal im Ansatz vor.²⁸⁶ Dies mag zunächst als Erschwernis gesehen werden, hat aber auch in der jüngeren Vergangenheit nicht verhindert, dass eine Buonamente-Literatur von kleinem Umfang entstanden ist.²⁸⁷ Methodisch gesehen sind die vorhandenen Beiträge aber nicht einheitlich, und so ist etwa die Bereitschaft, Buonamentes Musik dabei direkt auf diejenige Rossis zu beziehen, unterschiedlich stark ausgeprägt. Hier gibt es die selbstverständliche Annahme eines Einflusszusammenhangs genauso wie den eher vorsichtigen oder neutralen Vergleich.²⁸⁸ Insgesamt herrscht das Bemühen vor, möglichst alle Teile der Überlieferung gleichermaßen zu berücksichtigen und »freie« Sätze wie Tänze gleichermaßen zu diskutieren. Untersuchungen mit einem Schwerpunkt auf den Sinfonien liegen bisher nicht vor.

²⁸⁵ Das Verhältnis beträgt in Kompositionen gemessen 56 (Rossi) zu 29 (Buonamente) Sinfonien, auf die Ausdehnungen bezogen stehen aber 1410 Takte (Rossi) 1444 Takten (Buonamente) gegenüber. Da nur überlieferte Kompositionen einen Bezugspunkt für solche Betrachtungen darstellen können, haben die gegebenen Zahlen natürlich keinen Aussagewert über den »tatsächlichen« Umfang des Komponierens.

²⁸⁶ Dies unterscheidet die moderne Überlieferung Buonamentes klar von derjenigen Rossis, dessen Kompositionen in der CMM-Reihe vollständig ediert vorliegen (siehe Anm. 19). Bei Buonamente beschränkt sich dagegen das unmittelbar zugängliche Material auf einige praktische Ausgaben an Sonaten und Canzonen.

²⁸⁷ Die maßgebliche Studie ist hier Peter Allsop, *Buonamente* (siehe Anm. 7). Eine frühere amerikanische Dissertation bezieht Buonamente insgesamt stärker auf die übrige zeitgenössische Musik: Stanley E. Romanstein, *Giovanni Battista Buonamente and Instrumental Music of the Early Baroque*, Ph.D.diss., University of Cincinnati 1991.

²⁸⁸ Am weitesten geht hier Don Harrán, der einen unmittelbaren Einfluss von Rossis Sinfonien auf diejenigen Buonamentes als offensichtlich behandelt: »Buonamente appears from his own works to have been influenced by them.« Don Harrán, *From Mantua to Vienna: A New Approach to the Origins of the Dance Suite*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 129/2, S. 181-219 (hier S. 184).

Der eher geringe Umfang an Literatur zu Buonamente hat wohl auch damit zu tun, dass Buonamente nicht wie Rossi für musikhistorisch ausgreifende Konstruktionen in Anspruch genommen wurde.²⁸⁹

Die Studie Peter Allsops behandelt auch die Sinfonien erstmals etwas ausführlicher.²⁹⁰ Ein gewisses Interesse konnten Buonamentes Sinfonien zunächst dort beanspruchen, wo sie zum Teil einer Geschichte der Ensemblesuite werden.²⁹¹ Hier aber lag wiederum das vorrangige Erkenntnisinteresse eher auf einer Untersuchung der Tanzsätze und ihrer Anordnung, und von diesem Punkt ausgehend lässt sich tatsächlich auch ein größerer historischer Zusammenhang konstruieren, denn bereits im Rossi-Repertoire finden sich Ansätze zu einer »Proto-Suite« in Form von einfachen Satzpaaren (*Gagliarda* und *La sua Corrente*).²⁹² Rossi und Buonamente sind in der Literatur also eher durch die in ihren Überlieferungen greifbare Suitenbildung verbunden. Ein umfassender Vergleich der Sinfonien Rossis und Buonamentes aber ist bisher noch nicht unternommen worden.

Dass Buonamentes Kompositionen tatsächlich eine *Mantuaner Sinfonia* im eigentlichen Sinne *nach* Rossi darstellen, ergibt sich schon aus der zeitlichen Einordnung ihrer Überlieferung.²⁹³ Die Folge der Buonamente-Drucke setzt vier Jahre nach Rossis Viertem Buch ein und endet zwei Jahre vor Erscheinen von Uccellinis Zweitem Buch. Auf diese überschneidungsfreie Chronologie wurde oben bereits hingewiesen,²⁹⁴ aber erst die Untersuchung einzelner Sätze kann zeigen, wie deutlich die Einteilung in drei Repertoires auch der Sache nach ausfällt. In gewisser Weise rechtfertigt eine solche Klarheit in der Abtrennung von Teilrepertoires voneinander auch die Methode, einer systematischen Fragestellung zunächst innerhalb nur eines Repertoires nachzugehen und erst daran anschließend Bezüge zu den zeitlich benachbarten Teilen der *Mantuaner Sinfonia* herzustellen. Dieses Verfahren wird auch für das Buonamente-Repertoire beibehalten, wobei der Anteil an Aus- und Seitenblicken geringfügig zunimmt.

²⁸⁹ Wegen der Überschaubarkeit der Beiträge wird hier auf einen eigenen Abschnitt zur Literatur verzichtet. Als einschlägige Überblicksdarstellung der älteren Literatur kann hier ohnehin nur Paul Nettls Aufsatz gelten. Paul Nettle, *Giovanni Battista Buonamente*, in: ZfMw, Bd. 9 (1926/27), S. 528-542.

²⁹⁰ Eine Auseinandersetzung mit den analytisch grundlegenden Arbeiten Peter Allsops findet im Verlauf der Untersuchungen statt.

²⁹¹ Die Einordnung Buonamentes in die Geschichte der Ensemblesuite stellte ein wesentliches Anliegen der Studie Nettls dar. Nettle, *Buonamente*, S. 528 u.ö. Don Harrán untersuchte das einschlägige Mantuaner Repertoire erneut unter dem Gesichtspunkt der Suitenbildung. Harrán, *From Mantua to Vienna*, S. 193 ff.

²⁹² Insgesamt vier solche Satzpaare enthält Rossis Viertes Buch. Harrán, *From Mantua to Vienna*, S. 194.

²⁹³ Wie schon für Rossis Sinfonien, so fehlen auch für diejenigen Buonamentes jegliche Hinweise auf genauere Entstehungszeiträume, Kompositionsanlässe oder andere konkrete Datierungshilfen.

²⁹⁴ Siehe dazu die Übersichten auf S. 4 und 5.

VI.1. Die Rahmenbedingungen – *Sinfonia* und Kontext

Die 29 Sinfonien Buonamentes verteilen sich auf drei Sammlungen, die über einen Zeitraum von elf Jahren hinweg (1626-1637) herauskamen:

Buch	Titel	Sinfonien
Viertes Buch (Sartori 1626a)	<i>Il quarto libro de varie sonate ...</i> Venedig 1626 (Alessandro Vincenti)	10
Fünftes Buch (Sartori 1629a)	<i>Il quinto libro e varie sonate ...</i> Venedig 1629 (Alessandro Vincenti)	11
Siebentes Buch (Sartori 1637d)	<i>Il settimo libro di sonate ...</i> Venedig 1637 (Alessandro Vincenti)	8

Übersicht 10.: Die Buonamente-Drucke im Überblick

Die absolute Zahl von 29 Kompositionen könnte darüber hinweg täuschen, dass sich Buonamentes überlieferte Sinfonien auch als das Ergebnis stärkerer Produktivität beschreiben lassen. Der Publikationstyp ist bei ihm nun durchweg das *Varie-sonate*-Buch mit dem schon von Rossi her bekannten Titel, in dem die *Sinfonia* eine nachgeordnete Stellung einnimmt. Allerdings erschienen in diesem Rahmen von Buonamente 29 Kompositionen innerhalb von elf Jahren, während es bei Rossis Drittem und Viertem Buch nur insgesamt 15 Sinfonien innerhalb von neun Jahren waren.²⁹⁵

Editorisch betrachtet weicht die Reihe der Buonamente-Bücher von jener bei Rossi schon deswegen ab, weil es hier keine von der *Sinfonia* dominierten Bücher gibt. Ebenso fehlt bei Buonamente die unmittelbare zeitliche Nachbarschaft zweier Sammlungen, wie sie die beiden *Sinfonie*-Drucke Rossis auszeichnet. Auch von Neuauflagen ist bei Buonamentes Drucken nichts bekannt geworden. Solche ganz unmittelbaren Hinweise auf Wirkungen fallen also aus; dafür gibt es – anders als für Rossis Instrumentalmusik – zumindest Spuren einer handschriftlichen Überlieferung, die aber (soweit bisher bekannt) nur für die Sonaten relevant sind.²⁹⁶

Für den gesamten Komplex der *Mantuaner Sinfonia* ist strukturell sicherlich derjenige Teil des Buonamente-Repertoires am wichtigsten, dessen Kontext klar benannt werden kann. Dies sind alle Sinfonien des Siebenten und zwei des Fünften Buchs, die nun editorisch fest mit mehreren Suitensätzen verbunden sind, so dass hier eine klare Funktionalisierung vorliegt. Was sich also im Rossi-Repertoire allenfalls abzeichnete, wird mit Buonamentes Sätzen zur Gewissheit: Die Verwendung von Sinfonien als Einleitungssät-

²⁹⁵ Solche Überlegungen müssen theoretisch bleiben, da bei Überlieferungen im Druck der Zufall eine kaum einzuschätzende Rolle spielt. Zu viele Faktoren spielen hier eine Rolle, so z.B. auch das durchaus nicht einheitliche Verhältnis komponierender Musiker zum Medium Notendruck.

²⁹⁶ So handelt es sich bei den Nr. 19, 23 und 24 einer Sammelhandschrift des ev. Pfarramts von Levoca (Slowakei) um Sonaten aus Buonamentes Sechstem Buch (Sartori 1636). Weitere Belege für eine handschriftliche Buonamente-Überlieferung konnten für diese Studie nicht ermittelt werden und mögen sich an anderer Stelle noch auffinden lassen.

ze für Suiten. Da es in zwei Fällen sogar ganz konkrete diastematische Verbindungen zwischen Tanzsätzen und *Sinfonia* gibt,²⁹⁷ die als »Substanzgemeinschaft« betrachtet werden können, liegt hier eine besonders klare Einleitungsfunktion vor. Damit ist auch die eher kontextarme Phase in der überliefernden Darbietung der *Mantuaner Sinfonia* beendet. Wenn nun ein gutes Drittel aller Buonamente-Sinfonien als konkretisierte Suiteneinleitungen erscheint, so kann dabei von einem qualitativen Sprung gesprochen werden. Will man diese Funktionalisierung kritisch betrachten, so gibt es dafür im Zusammenhang mit den beiden Suiten des Fünften Buchs einen gewissen Anlass, denn die hier gegebene Kopplung von *Sinfonia* und Tanzsätzen muss nicht zwingend als von Buonamente beabsichtigt angesehen werden. Das ergibt sich aus der besonderen Editionsgeschichte des Fünften Buchs, denn hier kam es zu dem ziemlich ungewöhnlichen Vorgang einer Widmung durch den Verleger an den Autor, in der Alessandro Vincenti sich selbst des »Diebstahls« bezichtigt, da er die Sammlung offenbar ohne Buonamentes Wissen zusammengestellt hatte.²⁹⁸ Vergleicht man die konkretisierten Suiteneinleitungen mit jenen Sinfonien ohne eigene Suite, so lassen sich bereits einige Beobachtungen machen. Die Ausdehnungen der Sinfonien des Siebenten Buchs etwa sind keineswegs eingeschränkt, sondern deutlich ausgeweitet. Klare Funktionalisierung ging hier also nicht mit einer kürzeren Fassung einher, sondern ganz im Gegenteil mit einer weiteren Ausdehnung der Dimensionen.²⁹⁹

Eine breitere Diskussion ruft der mutmaßliche Ensembletyp hervor, auf den Buonamentes Sinfonien zugeschnitten sind. Die Titel aller drei Sammlungen weisen ihre *Canto*-Stimmen nun ausdrücklich den Violinen zu und spezifizieren an gleicher Stelle das passende Instrument für die *Basso*-Stimmen mit *Basso di viola* bzw. *Basso di viola ò da braccio*.³⁰⁰ Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal aber dürfte hier an Etikettierung und Gestalt der *Basso*-Stimmen abzulesen sein. Denn wo Rossis Bücher eine ziemlich konsequent zunehmende Dichte in der Bezifferung aufweisen, fehlen bei Buonamente nun jegliche Hinweise auf die Intention akkordischer Ausführung. Alle *Basso*-Stimmen sind klar einem Streichbassinstrument zugewiesen, bei dem offenbar nicht mit akkordischer Ausführung gerechnet wurde. Dies sicherte dem Ensemble Buonamentes

²⁹⁷ Dies ist in den Sinfonien B VII/1 und VII/4 der Fall. Allsop, *Buonamente*, S. 131.

²⁹⁸ Im Zusammenhang mit den Drucken Vincentis ist kein vergleichbarer Vorgang bekannt geworden. Allsop bemerkt dazu: »This flagrant act of larceny should be taken as the highest compliment, for Vincenti chose to single out Buonamente alone for such attention and this can only attest to the great esteem his works must have held.« Allsop, *Buonamente*, S. 56.

²⁹⁹ Die durchschnittliche Ausdehnung der Sinfonien des Siebenten Buchs beträgt über 65 Takte, während es im Vierten Buch noch 48 und im Fünften Buch über 39 Takte waren.

³⁰⁰ Eine eingehendere Diskussion der Frage nach dem intendierten Streichbassinstrument bringt Allsop. Allsop, *Buonamente*, S. 59.

in der Literatur eine gewisse Aufmerksamkeit, da die vollständige Abwesenheit eines bezifferten Continuo-Stimmbuchs keine übliche Praxis darstellt.³⁰¹ Die regelmäßig auf einen Streichbass (an Agostino Agazzaris Terminologie angelehnt also auf ein Melodie- und nicht auf ein Fundamentinstrument) verweisenden Stimmen Buonamentes lassen sich aber auch als Hinweise auf eine bestimmte *Basso*-Kultur zu beschreiben, die den diminutiven Standard der *Canto*-Stimmen aufnimmt und eine prinzipiell mögliche zusätzliche akkordische Ausführung keineswegs ausschließt. In jedem Fall ist ein dem Gebrauch angepasster Umgang mit notierten Diminutionen (durch Rückführung von Figuration auf den Kernsatz) ohne Probleme möglich, vor allem dann, wenn ein Akkordinstrument lediglich zum Streichbass hinzutritt, die notierten Formen also daneben auch wie notiert ausgeführt werden. Unterstellt man, dass geprobt wurde, so waren einige Hinweise auf überraschende Wendungen auch schnell in der *Basso*-Stimme nachzutragen.³⁰² Was aber genau die über drei Bücher hinweg konsequent ohne Bezifferung auftretenden Bässe bei Buonamente veranlasst hat, bleibt weiter unklar, und die ungewöhnliche Praxis, auch auf den Titeln keine Akkordinstrumente zu erwähnen, unterscheidet diese Musik deutlich von der übrigen *Mantuaner Sinfonia*.

VI.2. Allgemeine Merkmale des Satzes

In den Bereich der satzstrukturellen Merkmale führt ein Vergleich der Bandbreite an Satzdispositionen, die bei Rossi und Buonamente auftreten. Ganz klar präsentiert sich die *Sinfonia* hier als ausnahmslos geringstimmiges Repertoire. Originär vielstimmige Sätze, wie sie in Rossis Erstem Buch enthalten sind, gibt es bei Buonamente überhaupt nur als *Sonata* oder *Canzona*. Dies bildet sich auch in einer klaren editorischen Teilung ab: Vielstimmigkeit ist ein wesentliches Merkmal des Sechsten Buchs (Sartori 1636), das bezeichnenderweise keine Sinfonien oder Tanzsätze enthält.

Problematischer ist es, eine gleichzeitig vernünftige und griffige Bezeichnung für die neuen formalen Standards zu finden, die an den Buonamente-Sinfonien zu beobachten sind. Zwar ist die schon bei Rossi überwiegende Zweiteiligkeit mit Doppelstrich und

³⁰¹ Willi Apel sprach von der »Besetzung eines Streichtrios«, die mit Buonamentes besonderem Enembletyp vorliege. Apel, *Violinmusik*, S. 67. Allsop dagegen bezeichnet Buonamentes einschlägige Musik (also jene des Vierten, Fünften und Siebenten Buchs) als »the earliest repertory of unaccompanied sonatas«. An das klassische Streichtrio (in der Besetzung von Violine, Viola und Violoncello) wäre hier allerdings nicht zu denken, da einerseits ganz offenbar zwei Violinen gefordert sind und andererseits Buonamentes Bezeichnung *basso da viola* auch auf eine Bassgambe hinweisen kann. Allsop, *Buonamente*, S. 59.

³⁰² Belege für solche handschriftlichen Nachträge finden sich etwa im Exemplar des Vierten Buchs (im *Basso* der *Sinfonia* B IV/7) der Universitätsbibliothek Wrocław (RISM, Serie A/I/1, B 4941).

Wiederholungsanweisung bei Buonamente nun ausnahmslos vorhanden. Im übrigen aber lassen sich an Buonamentes Sinfonien neue Verläufe beobachten, die nur noch zum Teil auf das Rossi-Repertoire bezogen werden können.

Aufschlussreich ist die Gestaltung der Eröffnungssituation bei Buonamente: Nur ein einziger Satz (*Sinfonia* B IV/9) beginnt im ungeraden Metrum, um später ins gerade zu wechseln; ein Fall, der bei Rossi nicht nachweisbar ist. Die Anfangsimitation überwiegt nun und ist bei knapp zwei Dritteln aller Sätze vorhanden. Als vielleicht auffälligstes Merkmal aber können die Ausdehnungen von Buonamentes Sätzen genannt werden, unter denen sich keine kleinen oder kleinsten Sätze mehr finden. Stattdessen wachsen die Dimensionen vor allem mit den acht Kompositionen des Siebenten Buchs bis auf 83 Takte an, was klar über die anderthalbfache Länge der umfangreichsten Rossi-Sinfonien hinausgeht. Damit einher geht die veränderte Gewichtung der Verläufe, die ihren Schwerpunkt nun häufig (in zwei Dritteln aller Fälle) auf dem ersten Teil haben: Ein kurzer Anfangsteil, wie er bei Rossi beobachtet werden konnte, fehlt deshalb bei Buonamente, oder ist hier zumindest nicht im eigentlichen Sinne beobachtbar.

Schon ein oberflächlicher Eindruck von Buonamentes Sinfonien ergibt, dass ein diminutiver Standard mit regelmäßigem Auftreten kleiner Notenwerte den Satz vollständig prägt. So stellt sich die Frage, ob hier noch einmal sinnvoll ein mensural-traditioneller Typ vom allgegenwärtigen canzonettenartigen unterschieden werden kann. Dies führt bereits auf recht konkrete Fragen nach Anschlussmöglichkeiten, wie sie zwischen den Teilrepertoires von Rossi und Buonamente beschrieben werden können. Immerhin zeigen neun Sätze einen mensural-traditionell aufzufassenden Beginn; ein Drittel aller Sinfonien wäre also nach den oben aufgestellten Rossi-Kriterien diesem Typ zuzurechnen. Führt man diesen Vergleich aber weiter aus, so ließe sich mit einem knappen Drittel mensural-traditioneller Satzeröffnungen das Buonamente-Repertoire auffällig klar an den mutmaßlichen Rossi-Trend zum madrigalischen Satz anschließen. Dieser Tonfall wird aber letztlich nicht wirklich prägend, und das liegt vor allem daran, dass insgesamt weite Strecken einen diminutiv angereicherten, canzonettenartigen Satz zeigen. Stärker noch als bei Rossi hat der mensural-traditionelle Satz deshalb hier den Wert einer »Marke«, und nur im Fall zweier Sätze (nämlich bei den Sinfonien B IV/6 und B VII/2) dehnt diese madrigalische Spielart des mensural-traditionellen Satzes sich weiter aus.

Mit einigen Sinfonien Buonamentes wird deutlich, dass es offenbar erneut die *Sinfonia* ist, mit deren Repertoire gewisse qualitative Sprünge in Notation und der Auffassung vom Tonsystem besonders »früh« in einem allgemein-musikgeschichtlichen Sinne sicht-

bar werden. Die Möglichkeit einer solchen Beobachtung wird zum Anlass genommen, in Abschnitt VII.5. der Frage nachzugehen, ob mit dem Buonamente-Repertoire eine neue oder modifizierte Sicht auf die Grundlagen bzw. deren schriftliche Ausprägungen zum Ausdruck kommt. Ausgangspunkt dafür ist der bei Buonamente zu beobachtende Gebrauch von Kreuzen als Schlüsselvorzeichen.

VI.3. Die Sinfonien B IV/2 und B V/4 im Verhältnis zu Rossis Satz

Bei der Untersuchung des Buonamente-Repertoires wird nun die Methode gegenüber dem voran gegangenen Kapitel leicht abgewandelt, denn hier können nicht alle 29 Sinfonien in gleicher Weise eingehend behandelt werden. Zweckmäßiger dürfte es sein, von einzelnen, für jeweils mehrere Sinfonien typischen Beobachtungen an den Einzelsätzen auszugehen; ein Verfahren also, das schon mit den »Vereinheitlichenden Strukturen« der Rossi Abschnitte ansatzweise durchgeführt wurde. Zwei Einzelsätze können aber hier bereits schlaglichtartig zeigen, mit welcher Art von Differenzen bei Buonamente gegenüber dem Rossi-Repertoire zu rechnen ist.

Bei einem Anschluss des Buonamente-Repertoires an die Sinfonien Rossis lässt sich in ähnlicher Weise vorgehen, wie weiter oben beim Vergleich zwischen Marenzios Intermedieneinleitung und Rossis *Sinfonia I/13*. Die dort diskutierte Quartbogenformel als Vergleichsmerkmal der Satzeröffnung ist auch in den Sinfonien Buonamentes gegenwärtig und tritt hier mehrfach auf.³⁰³



Nbsp. 10.1.: Die Quartbogenformel als »Typ«

Die Sinfonien B IV/2 und B V/4 machen von dieser Quartbogenformel Gebrauch. In beiden Sätzen wird sie, ganz ähnlich wie bei Marenzio und Rossi, zunächst im *Canto*-Bereich eingeführt. Gemeinsam ist beiden Sätzen weiterhin, dass die Quartbogenformel zunächst kaum mehr darstellt als eine materiale Grundlage der unmittelbaren Satzeröffnung. Die weiteren Verläufe beider Sätze weisen dagegen erhebliche Unterschiede auf. Im Fall von *Sinfonia B IV/2* kommt es dabei zu einer bezeichnenden Anordnung von Taktgruppen, die in solcher Klarheit zwar nur in diesem Satz vorhanden ist, darüber hin-

³⁰³ Die Häufigkeit, mit der diese Quartbogenformel unabhängig vom komponierten Genre begegnet, ist vielleicht auch auf ihre besondere Eignung als Kanonmaterial zurückzuführen (die Quartbogenformel kann als Unterquartkanon im Abstand einer Halben Note »enggeführt« werden). Da es sich also um kontrapunktisch universell »bewährtes« Material handelt, ist sein Erscheinen auch in Sinfonien nicht weiter verwunderlich.

aus aber ein für mehrere Sätze bedeutsames Verfahren aufweist. Der Eindruck einer deutlich anders gearteten, so bei Rossi nicht nachweisbaren Bauweise, stellt sich sofort ein. Diese Bauweise lässt sich als »Episodenbau« bezeichnen, und damit ist eine Verlaufsart benannt, die mehr oder weniger offene Bruchstellen aufweist, anhand derer die abschnittsweise Organisation der Musik deutlich wird. Der erste Teil von *Sinfonia* B IV/2 dürfte das klarste Beispiel für eine solche Bauweise im Buonamente-Repertoire sein. Hier kann sich der Eindruck einstellen, dass der Satz von seinem Verlauf her die erweiterte Fassung eines nach Rossis Sätzen modellierten kurzen Anfangsteils darstellt. Dabei gibt es zweierlei Anfänge, deren erster (T. 1-4) den für diese Komposition bedeutsamen Intradengestus festschreibt, indem er nach homorhythmisch-daktylischem Beginn im Rahmen modal verbindlicher Ambitusgrenzen (nämlich der Oktave; der *Canto secondo* bewegt sich hier im *Alto*-Rahmen) und ohne ausgeprägt diminutive Anteile fortschreitet:

The image shows the first four measures of the opening of Sinfonia B IV/2. It consists of three staves: Canto primo (top), Canto secondo (middle), and Basso (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Canto primo part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and finally a half note G4. The Canto secondo part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and finally a half note G4. The Basso part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a dotted quarter note B3, and finally a half note G3.

Nbsp. 10.2.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/2, Satzeröffnung mit Intradengestus

Der zweite Beginn (T. 5 ff.) stellt nun allerdings, anders als bei Marenzio und in Rossis *Sinfonia* R I/13, keinen Rückgriff auf den ersten dar, sondern holt gewissermaßen den *light point* der *Canzonetta* nach und nutzt damit eine standardisierte Eröffnungssituation des Rossi-Repertoires:³⁰⁴

The image shows measures 5 through 8 of Sinfonia B IV/2. It consists of three staves: Canto primo (top), Canto secondo (middle), and Basso (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Canto primo part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a dotted quarter note A4, and finally a half note G4. The Canto secondo part begins with quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and finally a half note G4. The Basso part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a dotted quarter note B3, and finally a half note G3.

Nbsp. 10.3.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/2, T. 5 ff., *light point*

Im weiteren Verlauf des Satzes (T. 6-15) zeigt sich, dass der hier grundlegende Stimmzug einer dreitaktigen Einheit entspricht, die sich problemlos auf einen mensural-traditionellen Kernsatz zurückführen lässt und die mit einer gewöhnlichen Kadenz en-

³⁰⁴ Die auf Thomas Morleys Beschreibung der *Canzonetta* zurückgehende Bezeichnung *light point* wird auch in diesem Kapitel weiter für die Anfangsimitationen bei Buonamente verwendet. Zum *light point* siehe Abschnitt III.3, Anm. 181.

det. Kombinatorisch zu diesem Stimmzug bewegen sich die freien (im Kern auf keinen konkreten Stimmzug beziehbaren) *Canto*-Diminutionen (tongleich in den T. 10 und 13), die gemeinsam mit dem *Basso*-Einsatz (ein solcher war bei Rossi keineswegs obligatorisch) diesen gesamten Abschnitt als nicht-substanziell ausweisen.³⁰⁵

Das Verhältnis des tatsächlich notierten Dreitaktlers zum imaginierten Kernsatz kann diminutiv beschrieben werden, jenes zwischen den tongleichen Stimmzügen der *Canti* in den Takten zehn und 13 dagegen wäre als figurativ zu bezeichnen, da eine unmittelbare Anbindung an den *soggetto* des *light point* fehlt. Erst der vierte Abschnitt (T. 16-20) kann wiederum gut auf einen unterliegenden Kernsatz mit *soggetto*-Anbindung bezogen werden. Dass hier noch einmal (T. 20) die diminutive Ebene der Sechzehntel erreicht wird (nun klar auf einen skalaren Gang beziehbar), ändert nichts an der grundsätzlich substanziellen Bedeutung dieses Abschnitts:

Nbsp. 10.4.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/2, T. 16 ff., Intradnenmaterial

Überraschend verlaufen die letzten sechs Takte des ersten Teils (T. 21-26) als synkopen- und dissonant konstruierter mensural-traditioneller Satz und stellen damit eine unkonventionelle Schlussbildung dar, bei der die *Canti* nicht figurativ aufeinander bezogen werden, wie es mittels paralleler oder komplementärer Führung und Diminutionen häufig geschieht. Dieser Schluss stellt eine abweichende Gestalt dar, denn der mensural-traditionelle Satz von Takt 21 bis 26 wird nicht im Sinne einer konventionellen Steigerung eingesetzt. Der damit verbundene Wechsel im Satzbild, das sich hier in der Art eines »unbearbeiteten« Kernsatzes präsentiert, lässt noch einmal das Prinzip des Episodenbaus deutlich werden. Hier tritt eine sechstaktige Episode an die Stelle einer ebenfalls möglichen schlichten Schlussbildung durch Kadenztakt und *finalis*.

Der gesamte Verlauf des ersten Teils lässt sich daher auch als kontinuierliche Folge von akzidentellen und substanziellen Abschnitten auffassen, die theoretisch eine Reduktion des Satzes auf zwölf (substanzielle) Takte ermöglicht. Damit aber wären zugleich die Ausdehnungen des kurzen Anfangsteils hergestellt, wie sie von Rossi her bekannt sind.

³⁰⁵ Am Beispiel dieses Satzes lässt sich eine Unterscheidung von Diminution und Figuration einführen, wie sie im Fall mehrerer Buonamente-Sätze beobachtet werden kann. Die dreitaktige Einheit von Kopf, Fortführung und Kadenz bildet auch im weiteren Verlauf die Grundlage für eine figurative Behandlung (siehe dazu auch Abschnitt VII.2.).

Dieser Episodenbau, in ganz geringem Umfang prinzipiell auch bei Rossi nachweisbar,³⁰⁶ gewinnt mit den Sätzen Buonamentes offensichtlich an Bedeutung. Dies ist schon an den größeren Ausdehnungen einzelner Teile abzulesen. Ausdehnungen oberhalb der 40 Takte Gesamtlänge sind nun für die meisten Buonamente-Sinfonien verbindlich, wofür auch der Episodenbau verantwortlich ist. Eine klare Gewichtung zugunsten des zweiten Teils, wie im Rossi-Repertoire, ist folgerichtig auch nicht erkennbar. Die Möglichkeiten größerer Ausdehnung werden bei Buonamente vom Vierten Buch an in beiden Teilen genutzt und lassen keine kurzen Anfangsteile im eigentlichen Sinne der Rossi-Sinfonien entstehen. Als uneigentliches Phänomen dagegen sind kurze Anfangsteile – wie auch *Sinfonia* B IV/2 zeigt – nach wie vor gegenwärtig.

Sinfonia B V/4 nähert sich mit ihrer Ausdehnung von insgesamt 27 Takten deutlich dem Rossi-Durchschnitt (25 Takte) an und ist damit der kürzeste Satz im Buonamente-Repertoire. Schon dies fordert zu einer näheren Betrachtung heraus. Insgesamt zeigt der Satz mehr Gemeinsamkeiten mit Rossis Sinfonien, als es zunächst den Anschein hat. Dafür verantwortlich ist zunächst die eindeutige Präsentation und Trennung von mensural-traditionellem und canzonettenartigem Satz, die in dieser *Sinfonia* jeweils genau einen Teil ausfüllen. Weniger passend zu diesem Eindruck von Ähnlichkeit verhält sich aber die große Gangsequenz (T. 20-25), die den zweiten Teil prägt.³⁰⁷ Sie bringt systematisch betrachtet einen wesentlichen Unterschied zur gerade dargelegten Sicht auf *Sinfonia* B IV/2, deren Episodenbau trotz aller Unterschiede wegen des *light point* und mehrerer mit ihm zusammenhängender substantieller Taktgruppen auf das Modell Rossis beziehbar war. Eine derart klare Beziehung auch von *Sinfonia* B V/4 her steht jedoch die genannte Gangsequenz entgegen, für die es bei Rossi keine Entsprechungen gibt. Diese Gangsequenz erweist sich als konsequent gebaute Episode über einem *Basso*, die von einem (nicht mit gleicher Konsequenz behandelten) Terzfallschema in den *Canti* Gebrauch macht. Deren schematisch-komplementäre Führung präsentiert sich als konsequente Sechzehntelfiguration:

³⁰⁶ Zwei Sinfonien Rossis (*Sinfonia* R I/9 und R II/16) lassen innerhalb ein und desselben Teils canzonettenartigen und mensural-traditionellen Satz aufeinander treffen. Hier lässt sich zumindest von einem episodennähnlichen Bau sprechen.

³⁰⁷ Letztlich ist hier vor allem ein Teilmoment der Sequenz gegenwärtig, nämlich der Rekurs auf ähnliches Material. Die Bezeichnung Sequenz für die gesamte Episode ist aber wohl dennoch angemessen, da sie sich aus mehreren sequenzierenden Vorgängen (nämlich den jeweils aufeinander »reagierenden« acht-Sechzehntel-Gruppen der *Canti*) zusammensetzt.

Nbsp. 10.5.: Buonamente, *Sinfonia B V/4*, T. 23 ff., Terzfallschema und Figuration

Der Einbau dieser Episode in den Gesamtverlauf funktioniert im Prinzip so wie bei Rossi, nämlich über eine vorausgehende Kadenz.³⁰⁸ Daran schließt sich nun aber ein ausgedehnter und kadenzfreier Verlauf über volle sechs Takte an; ein Vorgang, der im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* nun erstmals bei Buonamente erscheint. Hier zeigt sich die Möglichkeit, den Episodenbau auf der Grundlage eines klar polarisierten Satzes zu verwenden.³⁰⁹ Verantwortlich für diesen Unterschied ist vor allem die zum durchgehenden Sechzehntelverlauf gesteigerte Figuration der *Canti*, die zu einer gewissen »Klärung« des Satzbildes beiträgt. Der *Basso* verbleibt dabei mit seinem ausgedehnten Gang (Oktave + Quinte) in einer fundierenden Rolle, die ihn aber zugleich als herrschende Stimme ausweist:

Nbsp. 10.6.: Buonamente, *Sinfonia B V/4*, T. 21-23, gedehntes *c* im *Basso*-Gang

In seinem Verlauf liegt eine leichte Abweichung vom gesetzten Schema begründet: Um den charakteristischen Oktavfall des *Basso* in der abschließenden Kadenz (trotz ihrer figurativen Überformung ist sie gut als *cadenza minore* zu erkennen, T. 26/27) in einer metrisch korrekten Position zu halten, muss das *c* des *Basso* in Takt 22 zur Semibrevis gedehnt werden.³¹⁰ Dies hat aber Folgen für den vorausgehenden Takt und führt dort im

³⁰⁸ Alternative Einbautechniken sind bei Buonamente seltener und werden in Abschnitt VI.4.c) behandelt.

³⁰⁹ Allsop sieht eine solche Technik in deutlicher Abhängigkeit von der Pflege variativer Formen, wie sie typisch für das Mantuaner Repertoire waren und die ein klares Unterscheidungsmerkmal gegenüber den Venezianern darstellt. Allsop, *Trio'-Sonata*, S. 107. Die Vorstellung, dass eine solche Technik unmittelbar in der variativen Sonate über ostinate Bässe oder Lieder entwickelt wurde, hat einiges für sich. Mit einem Beweis sollte diese Beobachtung aber nicht verwechselt werden, denn primär variative Verläufe waren keineswegs nur in der Ensemblesmusik gegenwärtig, sondern konnten in den 1620er Jahren etwa schon lange in der Tastenmusik studiert werden.

³¹⁰ Dass hier der Ton *c* und keine andere Stufe gedehnt wird, mag modale Gründe haben und in einem Denken begründet liegen, das noch immer jegliche Tonräume nach Quinten und Quartan bzw. nach deren Gestalten (»species«) organisiert.

Canto primo zu einer abgewandelten zweiten Takthälfte (T. 21), wohl mit dem Ziel, diesen Stimmzug nicht zu früh an die Obergrenze des Ambitus zu führen.³¹¹

Unterschiede zum Rossi-Satz erzeugt diese *Sinfonia* aber auch dadurch, dass sie in ihrem ersten Teil den mensural-traditionellen Satz mit einer Regelmäßigkeit umsetzt, die in dieser Form bei Rossi ebenfalls nicht auftritt. Hier kommt die bekannte Quartbogenformel ins Spiel, die sich – den Eröffnungstakt ausgenommen – durchgehend konform zum konsequent durchgehaltenen Mensurraster verhält:

The image shows a musical score for three parts: Canto primo, Canto secondo, and Basso di Viola, ò da Brazzo. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the vocal parts and the bass line. The second system shows the piano accompaniment. The music features a consistent mensural pattern and a chromatic step in the vocal parts.

Nbsp. 10.7.: Buonamente, *Sinfonia* B V/4, erster Teil, konsequentes Mensurraster

Der wiederkehrende chromatische Schritt in beiden *Canti* (T. 3, 7 u. 9) erinnert zwar entfernt an den Einsatz der Chromatik in Rossis *Sinfonia* R I/9. Dort liegt allerdings im Verlauf nicht annähernd die gleiche Regelmäßigkeit vor, wie sie bei Buonamente durch die doppeltaktigen Einheiten gegeben ist. Dazu tragen auch die ersten beiden chromatischen Schritte bei, die sich über ihrem jeweiligen Quartbogen im *Basso* wie Transpositionen zueinander verhalten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Unterschiede zum Rossi-Satz in *Sinfonia* B V/4 nicht nur in der Organisation des Verlaufs (wie bei *Sinfonia* B IV/2), sondern auch am konzeptuellen Detail beobachtet werden können. *Sinfonia* B V/4 ist auf den Rossi-typischen Rahmen (unterhalb der 30 Takte) beziehbar und weicht zunächst nur im Detail (1. Teil), dann aber ziemlich deutlich (Gangsequenz im 2. Teil) vom »Vorbild« ab. Im Rahmen des neuen Teilrepertoires treten also Gestaltungsweisen auf, die eine gewisse Unterscheidung gegenüber Rossi ermöglichen. Welche Bedeutung aber die beobachteten Differenzen für die Verläufe von Buonamentes Sinfonien tatsächlich haben können, lässt sich nur mit einer eingehenderen Untersuchung klären.

³¹¹ Eine alternative Führung des *Canto primo* in Takt 21 hätte dort den Oktavsprung f^1 - f^2 bedeutet.

VI.4. Rezeption und Überlieferung

Bevor das Buonamente-Repertoire im Folgenden auf breiterer Basis untersucht wird, sei hier noch kurz auf eine primär philologische Beobachtung eingegangen, die begrenzt Einsicht in die Bereiche von zeitgenössischer »Wertschätzung« und Verbreitung der *Mantuaner Sinfonia* ermöglicht. Unter den Kompositionen des Fünften Buchs befinden sich zwei Sinfonien, die innerhalb des Buonamente-Repertoires durch eine konkordante Überlieferung herausragen: *Sinfonia* B V/7 und B V/9 sind auch in einem anonymen Sammeldruck von 1660 überliefert, dem *Exercitium musicum*,³¹² das Balthasar Christoph Wust in Frankfurt am Main zum Druck brachte und das von einer ungenannten Person, vertreten durch die Initialien N.B.N., zusammengestellt wurde. Keine einzige der diese Sammlung eröffnenden 13 Sonaten ist mit einem Autornamen versehen. Ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Drucken und Kodizes ermöglicht allerdings mehrere (unterschiedlich »sichere«) Autorzuweisungen. Dadurch werden auch Aussagen zur konkreten »Altersschichtung« dieses Sammeldrucks möglich. Die beiden Buonamente-Sinfonien gehören dabei wahrscheinlich zur ältesten Schicht der enthaltenen freien Kompositionen, wenn auch nur noch für zwei weitere Sätze Druckdaten vor dem *Exercitium* ermittelt werden können.³¹³

Diese Überlieferung außerhalb Italiens, über 30 Jahre nach Erscheinen von Buonamentes Fünftem Buch, ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Sie parallelisiert in gewisser Weise den Nachdruck einiger Rossi-Sätze in Johann Erasmus Kindermanns *Deliciae studiosorum*, von der bereits weiter oben die Rede war.³¹⁴ Äußerlich besonders auffällig ist aber der Wechsel in der Etikettierung: Beide Buonamente-Kompositionen im *Exercitium musicum* werden dort nämlich als *Sonata* bezeichnet.³¹⁵ Zwei besondere Merkmale weisen auf mögliche Überlieferungsumstände hin: In beiden Sätzen ist der

³¹² RISM, Serie B/I, 1660⁵, siehe zu einigen Hinweise auf den Kontext dieser Sammlung Brian Brooks, *Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17th century solo violin fantasia*, in: EM, Vol. XXXII/1, February 2004, S. 49-72. Beim *Exercitium musicum* dürfte es sich um den frühesten Sammeldruck mit Triosonaten im deutschsprachigen Raum handeln. Das zahlenmäßige Gewicht dieser Sammlung liegt aber eindeutig auf den insgesamt 115 Tanzsätzen. Durch die beiden Drucke *Continuatio exercitii musici* (RISM, A/I/1, B 1522) und *Continuatio exercitii musici secunda* (RISM, A/I/1, B 1523) des Johann Hector Beck, die mit dem letztlich anonymen *Exercitium* den Titel gemeinsam haben und die praktisch ausschließlich Tänze (jeweils über 100 Nr., nur der zweite Teil bringt auch zwei Intradn) enthalten, weist sich das gesamte Unternehmen eindeutig als umfangreiches Repertorium zeitgemäßer französischer Tanzmusik aus. Dieser Bestand ist bislang unerforscht, auch was den Nachweis von Konkordanzen mit den einschlägigen Sammlungen in Kassel, Uppsala und Paris angeht.

³¹³ Dies sind vorerst nur *Sonata III* (*La Bulgarina* aus Merulas viertem Canzonnenbuch, Sartori 1651a) und *Sonata IX* (eine Komposition aus J.H. Schmelzers *Duodena selectarum* von 1659). Unter dem Blickwinkel der Datierungsfragen erscheint besonders *Sonata VI* bemerkenswert, bei der die Verhältnisse genau umgekehrt liegen, denn diese Komposition begegnet erst vierzehn Jahre später in einem Individualdruck, nämlich dem *Fasciculus dulcedinis* des Philipp van Wichel.

³¹⁴ Siehe Abschnitt II.1.

³¹⁵ Ihre Titel lauten *Sonata I* und *Sonata XII*.

Basso (wie schon bei Buonamente) unbeziffert, während die Bässe der übrigen Sonaten Bezifferungen tragen. Dieser Umstand, zusammen mit einer problematischen Lesart am Ende der *Sinfonia settima*,³¹⁶ macht es wahrscheinlich, dass die Stücke keinen längeren Überlieferungsweg zurücklegten, sondern direkt aus einem Exemplar des Fünften Buchs kopiert wurden. Die Voraussetzungen dafür dürften in Frankfurt bestanden haben: Zwei dort erhaltene Inventare aus den 1630er Jahre weisen tatsächlich mehrere Drucke mit instrumentaler Ensemblesmusik italienischer Provenienz nach, darunter auch solche von Buonamente.³¹⁷ Grundsätzlich ist kaum daran zu zweifeln, dass in einer Stadt von der Größe und Bedeutung Frankfurts derartige Musik hinlänglich bekannt und auch im Druck vorhanden war.

Fehlte für den parallelen Fall bei Rossi noch ein entsprechend explizites Urteil, so gehört Buonamente nun durch die Rezeption seiner Musik im *Exercitium* zu den *fürnehmsten Componisten dieser Zeit*.³¹⁸ Kompositionen von Johann Kaspar Kerll, Johann Heinrich Schmelzer und Tarquinio Merula bilden die Umgebung der beiden nun zu Sonaten umgewidmeten Buonamente-Sinfonien. Die Sonate Kerlls aber erreicht in etwa die dreifache Anzahl an Takten der Buonamente-Sätze und zeigt, dass Ausdehnungen kein Auswahlkriterium bei der Zusammenstellung der Kompositionen gewesen sein können. Da Tanzsätze den größten Teil des Gesamtumfangs dieser Sammlung ausmachen, ist eine Funktionalisierung der 13 vorangestellten Sonaten als Einleitungssätze nahe liegend. Bemerkenswert ist dabei aber, dass die beiden letzten ausgedehnten Sätze unmittelbar vor Beginn der Tanzsätze ausgeprägten Pavanencharakter haben und – sollte es sich bei ihnen tatsächlich um Pavanen handeln – somit zwischen Sonaten und Tanzsätzen eine editorische Brücke bilden.³¹⁹ Das *Exercitium* vermeidet jedenfalls die Bezeichnung *Sonata* im Titel der beiden Stücke. Zwar ist eine Pavane im eigentlichen Sinne Tanzsatz, erfüllt aber aufgrund ihres Bewegungscharakters im Rahmen einer Suite auch die Einleitungsfunktion. Sieht man aber das Ordnungsmoment der durchlaufenden Zählung bei den »freien« Sätzen als Vereinheitlichung an und betrachtet die so gewon-

³¹⁶ Dort liest der *Violino secondo* in T. 38 (dritte Note) ein Achtel *e* anstelle des (sequenziell) zu erwartenden *fis*. Alfred Einstein vermerkte in seiner Spalte des Drucks diesen offenkundigen »Fehler« mit (*sic!*), unterließ aber den Hinweis auf die schon bei Buonamente vorhandenen Korrekturstriche.

³¹⁷ Diese Inventare stammen von den Frankfurter Musikern Hans Georg Beck bzw. Matthias Sagittarius. Das Inventar Becks führt Buonamentes Drucke als »*Sonate*« (Nr. 13) auf, während bei Sagittarius etwas konkreter von »*Varie Sonata*« (Nr. 7) die Rede ist. Brooks, *Étienne Nau*, S. 56 f.

³¹⁸ Diese Formulierung Wusts aus der Vorrede (*Lectori musico S.* überschrieben) mag als zeitübliche rhetorische Konvention genommen werden, ist aber im Zusammenhang mit den möglichen Autorzuweisungen (und deren zeitgenössischem »Ruf«) keineswegs haltlos.

³¹⁹ Es handelt sich hier um die Kompositionen *XIV* und *XV*, die an Stelle eines Titels nur eine römische Ziffer tragen, mit der die Zählung der Sonaten fortgesetzt wird. Nummer *XIV* trägt überdies den Hinweis auf die (in beiden Kompositionen vorliegende) Skordatur. An die Pavane lassen diese Sätze vor allem wegen Dreiteiligkeit denken, die allerdings ohne Doppelstriche und Wiederholungen notiert ist.

nene Gruppe an Kompositionen als potenzielle Einleitungen zu Suiten, die sich aus den zahlreichen folgenden Tanzsätzen bilden lassen, dann rangieren Sonaten, Sinfonien und Pavanen im Rahmen des *Exercitium* auf einer gemeinsamen Ebene. Unterschiede nach Genres werden hier nicht gemacht.

Das *Exercitium musicum* kann als eines der wenigen Rezeptionszeugnisse zur *Mantuaner Sinfonia* angesehen werden,³²⁰ das aussagekräftig genug ist, um eine gewisse zeitnahe Wertschätzung von Buonamentes Sinfonien zu belegen und zugleich Aussagen über ihre Verbreitung zu machen. Dabei wird die Suiteneinleitung durch die äußere Anlage des *Exercitium* als bevorzugter funktionaler Kontext von Buonamente-Sinfonien bestätigt, und zwar von zwei Sätzen, die zunächst – im Zusammenhang des Fünften Buonamente-Buchs als Quelle – ohne eigene Suite auftraten. Auch in diesem Punkt verhält sich der hier beschriebene Fall einer konkordanten Überlieferung parallel zu jenem bei Rossi, dessen Sätze in Kindermanns *Deliciae* eine ähnliche Umgebung aufwiesen.

³²⁰ Siehe die Ausführungen zur Rossi-Rezeption in Abschnitt II.1.

VII. Der Buonamente-Satz und Rossis Sinfonien – Anschlüsse und Differenzen

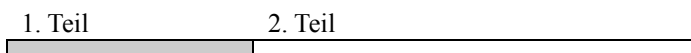
Die Konstruktion eines »groben« Anschlusses, wie er oben vor allem mit Hilfe von Merkmalen der Überlieferung konstruiert wurde, lässt sich mit »feineren« Techniken der Untersuchung ausbauen, wenn die Ergebnisse der Untersuchungen am Rossi-Repertoire konkret auf einzelne Sinfonien Buonamentes bezogen werden. Dies führt auch bei Buonamente auf ein Zusammenfassen mehrere Sätze zu Gruppen, die gemeinsame Merkmale aufweisen. In ihrer Gesamtheit repräsentieren diese Gruppen das für Buonamentes Sinfonien typische Ausmaß an »Varietät«, die von derjenigen bei Rossi abweicht.

Die folgenden fünf Abschnitte behandeln Buonamentes Sinfonien unter fünf verschiedenen Gesichtspunkten. Die Untersuchungen zum kurzen Anfangsteil gehen von der Vermutung aus, dass die Formung einer besonderen Eröffnungssituation mit den Sinfonien Buonamentes keineswegs zum Abschluss kommt, sondern weiterhin als Vorgang einer Ausdifferenzierung beschrieben werden kann (Abschnitt VII.1.). Ebenso hängt der Abschnitt zu Diminution und Satztechnik mit der sich unmittelbar aufdrängenden Erkenntnis zusammen, dass der diminutive Standard der zu untersuchenden Sätze nicht vollständig demjenigen der Rossi-Sinfonien entspricht, sondern sich durchweg als stärker differenziert darstellt (Abschnitt VII.2.). Weniger kompliziert dagegen gestaltet sich ein Vergleich der Tripla-Teile Buonamentes mit jenen bei Rossi (Abschnitt VII.3.). Hier treten die jeweils vorhandenen Unterschiede besonders klar hervor. Als »Faktoren neuer Verläufe« schließlich werden hier sämtliche Beobachtungen zur weiteren Ausdifferenzierung der *Mantuaner Sinfonia* zusammengefasst, die in keinem unmittelbaren oder eindeutigen Zusammenhang mit kurzem Anfangsteil, diminutivem Standard oder Tripla stehen. Hier wird zunächst der Frage nachgegangen, in welcher Weise ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal des Rossi-Repertoires, die Differenzierung nach *Sinfonia*-Typen, auch bei Buonamente angewandt werden kann. Hinzu kommt eine Untersuchung der für Buonamentes Satz charakteristischen Rückgriff-Technik, sowie der Blick auf die Behandlung von Sequenzen und die Rolle von Diskontinuität im Satz (Abschnitt VII.4.). Eher einen Exkurs stellt der letzte Abschnitt zu Notation und Tonsystem dar, der von Beobachtungen an den beiden bisher behandelten Teilrepertoires ausgeht. Hier liegt der Anlass für eine Behandlung vor allem darin begründet, dass die Kompositionen Rossis und Buonamentes deutliche Hinweise auf Umbrüche im Notationsgebrauch ihrer Zeit zeigen und mindestens zu einer weiteren Klärung der hier bestehenden Problemlage beitragen können (Abschnitt VII.5.).

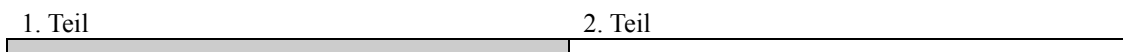
VII.1. Der kurze Anfangsteil

Auf den ersten Blick ist in den Sinfonien des Buonamente-Repertoires kein kurzer Anfangsteil vorhanden. Geht man nur von den Dimensionen des jeweils ersten Teils aus, so entspricht dieser bei etwa zwei Dritteln aller überlieferten Sätze dem zweiten oder übertrifft ihn sogar. Die folgende Übersicht ergibt sich aus den durchschnittlichen Ausdehnungen aller erster und zweiter Teile:³²¹

Durchschnittliche Größenverhältnisse bei Rossi:



Durchschnittliche Größenverhältnisse bei Buonamente:



Übersicht 11.: Visualisierung durchschnittlicher Größenverhältnisse von erstem und zweitem Teil bei Rossi und Buonamente

Eine klare Gewichtung der *Sinfonia* zugunsten des zweiten Teils, wie sie bei Rossis Sätzen mit kurzem Anfangsteil auftritt, ist bei Buonamente ganz offensichtlich kein leitendes Prinzip gewesen. Die am wenigsten ausgedehnten ersten Teile (in den Sinfonien B V/4 und 6) messen bei Buonamente bereits 14 Takte und nehmen auch strukturell (vollstimmige Anfänge ohne *light point*) einen gewissen Abstand zum überwiegenden Modell des kurzen Anfangsteil bei Rossi ein.³²² Dennoch ist der kurze Anfangsteil als Verlaufskonzept in einigen Buonamente-Sätzen als mögliche, gewissermaßen »mitgedachte« Satzgestalt erkennbar. Die prinzipielle Möglichkeit, auch ausgedehntere Teile in Buonamentes Sinfonien auf den kurzen Anfangsteil Rossis zu beziehen, zeichnete sich bereits bei der Untersuchung von *Sinfonia* B IV/2 ab.³²³ Doch während bei diesem Satz die traditionellen Merkmale des kurzen Anfangsteils verdeckt und auf zwei Taktgruppen verteilt auftraten, zeigen sämtliche im Folgenden untersuchten Sinfonien den kurzen Anfangsteil als zusammenhängende Episode unmittelbar in Eröffnungsposition.

³²¹ Zugleich zeigt diese Übersicht das Verhältnis der durchschnittlichen Gesamtlängen aller Sinfonien. In Takten gezählt beträgt das Verhältnis erster zu zweiter Teil bei Rossi 10,4 : 17,7 Takten, bei Buonamente hingegen 24,8 zu 25 Takten. Diese Zahlen liegen als gerundete Werte der gegebenen Übersicht zugrunde.

³²² Siehe Abschnitt III.3.

³²³ Siehe Abschnitt VI.3.a).

Sonderfall: Erster Teil von *Sinfonia* B IV/2

T. 1-4	T. 5-9	T. 10-15	T. 16-20	T. 21-26
--------	--------	----------	----------	----------

Normalfall: Erster Teil von *Sinfonia* B IV/7

T. 1-6	T. 7-33
--------	---------

Übersicht 12.: Visualisierung der ersten Teile von *Sinfonia* B IV/2 und B IV/7 (grau unterlegt die Taktgruppen mit Material des kurzen Anfangsteils)

Kurz gesagt gehen also alle dem zweiten Verlaufsmuster (»Normalfall«) entsprechenden Kompositionen in ihrer weiteren Satzentwicklung von Material aus, dass bei Rossi bereits einen vollständigen kurzen Anfangsteil ausmacht. Dabei ließe sich im Wortsinn von einer »Anschlussleistung« des Buonamente-Satzes sprechen. Der kurze Anfangsteil Rossis wird bei Buonamente gewissermaßen geöffnet und von seinem begrenzenden Doppelstrich »befreit«. Schon die Eröffnungssituation der einschlägigen Kompositionen hat hier eine gewisse Signalwirkung, denn sie zeigt ganz überwiegend den *light point*.³²⁴ Alle Unterschiede aber, die darüber hinaus noch bestehen, werden weiter unten als »Überformungen« dargestellt. Mit einer Untersuchung der hier ausgewählten Anfangsteile lässt sich auch präzisieren, welcher Stellenwert dem »gesteigerten« Kontrapunkt, wie er als Eigenheit des Buonamente-Satzes erkannt und beschrieben wurde,³²⁵ für Satzbild und Verlauf der Sinfonien sinnvoll zuerkannt werden kann. Offenbar gewinnt bei Buonamente die Anfangsimitation des *light point* einen Wert hinzu, der über den Charakter einer als Satzeröffnung funktionalisierten Formel hinausweist.

VII.1.a) Überformungen

Insgesamt zwölf Sinfonien des Buonamente-Repertoires entwickeln ihren *light point* (oder anderes Material) auf eine Weise, die als Überformung des kurzen Anfangsteils bezeichnet werden kann. Allen diesen Sätzen ist gemeinsam, dass sie noch vor ihrem dreizehnten Takt in auffälliger Weise kadenzieren und erst danach ihr Satzbild so verändern, dass es sich deutlich vom vorangegangenen abhebt. Sofern es sich dabei um

³²⁴ Der *light point of imitation*, wie ihn Thomas Morley als Merkmal der *Canzonetta* beschrieb (siehe Abschnitt III.3.), ist bei Buonamente in canzonettenartigen wie mensural-traditionellen Satzeröffnungen gleichermaßen vertreten, lässt sich also wie bei Rossi nicht ausschließlich einer einzigen Satzart zuordnen.

³²⁵ Allsop beschreibt kurz die Merkmale dieses »gesteigerten« Kontrapunkt, die Auswirkungen auf den gesamten Satzbau haben. Allsop, *Buonamente*, S. 125.

eine Eröffnung nach dem Modell des *light point* handelt, greift die unmittelbar anschließende Episode den zu Beginn eingeführten *soggetto* auf, was auf recht unterschiedliche Weise geschehen kann. Bei vollstimmigen Eröffnungen, dem alternativen Modell zum *light point*, entfällt eine solche Anschlussmöglichkeit zwar nicht von vornherein (auch in solchen Fällen wäre ein Rückgriff möglich), sie treten aber in den einschlägigen Sätzen nicht auf. Wesentliches Erkennungsmerkmal ist in beiden Fällen also die Kadenz, die in der Regel auf die Hauptstufe zielt. Bei folgenden Sinfonien lässt sich der erste Teil als eine Überformung des Konzepts vom kurzen Anfangsteil beschreiben:

Komposition	Eröffnungssituation	anschließende Episoden (bis zum Doppelstrich)
<i>Sinfonia</i> B IV/2	<i>light point</i> , Entwicklung durchbrochen von figurativen Takten	16 Takte
<i>Sinfonia</i> B IV/3	<i>light point</i>	9 Takte
<i>Sinfonia</i> B IV/4	vollstimmige Eröffnung (mensural-traditionell)	9 Takte
<i>Sinfonia</i> B IV/5	<i>light point</i>	13 Takte
<i>Sinfonia</i> B IV/7	<i>light point</i>	27 Takte
<i>Sinfonia</i> B IV/8	vollstimmige Eröffnung	18 Takte
<i>Sinfonia</i> B IV/10	vollstimmige Eröffnung	17 1/2 Takte
<i>Sinfonia</i> B V/1	<i>light point</i>	11 Takte
<i>Sinfonia</i> B V/3	<i>light point</i>	12 Takte
<i>Sinfonia</i> B V/8	vollstimmige Eröffnung (mensural-traditionell)	20 Takte
<i>Sinfonia</i> B VII/7	<i>light point</i>	11 Takte
<i>Sinfonia</i> B VII/8	<i>light point</i>	28 Takte

Übersicht 13.: Sinfonien mit überformtem kurzen Anfangsteil

Aus dieser Übersicht lässt sich entnehmen, dass auch unter dem Gesichtspunkt des überformten kurzen Anfangsteils der *light point* bei Buonamente keineswegs das einzige Modell der Satzeröffnung ist. Allerdings zeigt die insgesamt nur vier Male vorhandene vollstimmige Eröffnung, dass imitative Eröffnungen ein deutlich bevorzugtes Modell darstellen.

Die Phase des Satzes, die sich unmittelbar an den *light point* oder die vollstimmige Eröffnung anschließt ist es nun, deren Techniken der Fortführung sich zum Teil erheblich voneinander unterscheiden. Der Bereich, um den es hier gehen soll, ist bildlich gesprochen jener zwischen der zweiten und dritten Spalte der obigen Tabelle. Zwar dominiert in dieser Satzphase bei weitem die Diminution als maßgebliche Technik der Erweiterung. Immerhin vier Sätze aber (nämlich die Sinfonien B IV/5, IV/8, IV/10 und VII/7)

lassen sich davon ausnehmen, da sie keine solchen diminutiven Anschlüsse aufweisen und den Grad ihrer Figuration nicht weiter steigern. Bei ihnen ist es also allein die (jeweils zur Hauptstufe führende) Kadenz, die eine Differenzierung von kurzem Anfangsteil und weiterem Verlauf zulässt. Von diesen vier Sinfonien, die diesen einfachsten Fall des Anschlusses zeigen, sei zunächst ausgegangen: *Sinfonia* B IV/5 hat mit dem *soggetto* seines *light point* die maßgebliche Diminutionsstufe bereits erreicht, der mit Takt 13 beginnende Abschnitt ist qualitativ auf den Wandel der Satzstruktur (die Einführung der standardisierten Folge von Komplementär- und Parallelführung der *Canti*) beschränkt. Ein Rückgriff auf den *light point* vom Beginn bringt diesen ersten Teil zu Ende. In *Sinfonia* B IV/8 geht dem in Takt acht einsetzenden Strukturwechsel ein vollstimmiger Beginn mit ziemlich konsequenter Viertelbewegung im *Basso* voraus. Darüber liegt ein eher beliebiger Oberstimmensatz, der vollständig ohne imitative Bezüge auskommt. Metrisch ungewöhnlich verhält sich der Satz von *Sinfonia* B IV/10, denn ihre maßgebliche Kadenz (zur Hauptstufe *e*), die eine Beziehung zum kurzen Anfangsteil ermöglicht, liegt mittig im Takt zehn und damit außerhalb des sonst verbindlichen Semibreves-Rasters. Genau hier wendet sich der Satz vom *soggetto* (bzw. dessen Umkehrung) ab, womit eine gewisse Motivation für die hochrangige Kadenz zur ersten Stufe vorliegt. Eine Rücknahme des canzonettenartigen Satzes nach entsprechendem Beginn ist ein herausragendes Merkmal von *Sinfonia* B VII/7. *Light point* und kurzer Anfangsteil, der von Takt acht auf neun mit einer *D*-Kadenz endet, können auch hier als Modell angesehen werden. Ebenso wie in den drei zuvor untersuchten Kompositionen bestehen auch hier keine sofort erkennbaren Bezüge zwischen den beiden Abschnitten von Satzeröffnung und Fortführung. Dem skalar in Achteln aufsteigenden *soggetto* vom Satzbeginn folgt hier ein mensural-traditioneller Abschnitt (T. 10 ff.), dessen Verlauf von madrigalisch anmutenden Alterierungen und *cadenze fuggite* geprägt ist.

Es treten also keineswegs immer sogleich anspruchsvolle kontrapunktische Techniken auf, die wenig Material zu einem längeren Satz entwickeln, und zwischen *soggetto* und der ersten Phase unmittelbar nach der Satzeröffnung muss keine Materialbeziehung bestehen. An den bisher untersuchten vier Sinfonien zeigt sich auch, dass es im Rahmen der diskutierten Überformungen bereits zu Ansätzen eines reihenden Episodenbaus kommen kann. Der reihende Episodenbau aber ist es, der die Dimensionen zuallererst erweitert, und deshalb lässt sich auch sagen, dass es für eine deutliche Ausweitung der Ausdehnungen des Satzes noch keiner vor allem kontrapunktisch zu beschreibenden Techniken bedarf.

Allerdings kommt, wie sich an den nun zu betrachtenden acht Sinfonien zeigt, dem Rückgriff auf *soggetto*-Material in Buonamentes Satz eine erhebliche Bedeutung zu. Zu jenen Sinfonien, die auf diese Weise tatsächlich diminutiv an ihren kurzen Anfangsteil anschließen, gehört zunächst in einer sehr allgemeinen Weise auch *Sinfonia* B IV/4, denn hier folgt auf einen mensural-traditionellen Abschnitt ein solcher in canzonettenartiger Manier. Hier besteht zwar keine konkrete Materialbeziehung, aber die gewählte Anordnung trägt insofern bereits einen diminutiven Zug, als dass kleinere Notenwerte den größeren folgen. Hier geht mit dem Wechsel des Satztyps ein solcher der Satzstruktur (ab T. 11) einher, denn erst die nach geordnete Episode zeigt den modellhaften *light point* (hier als permutierende Struktur mit zwei *soggetti*) im canzonettenartigen Satz, nachdem eine vollstimmige Eröffnung bereits im mensural-traditionellen Satz erklungen ist.³²⁶

Grundsätzlich anders verhält es sich dagegen bei den übrigen sieben Sinfonien: Hier kommt es nämlich tatsächlich zu diminutiven Rückgriffen auf das Material des *soggetto*. Das Festhalten an ihm über den gesamten ersten Teil hinweg kann nun durchaus sinnvoll als Mittel einer gewissen »Vereinheitlichung« des Verlaufs beschrieben werden.³²⁷

Der erste Fall einer solchen Vereinheitlichung begegnet mit *Sinfonia* B V/1, in der diesseits und jenseits der entscheidenden Kadenz der Satz auf dem gleichen *soggetto* aufbaut. Der diminutive Anteil besteht hier in einem ausfigurierten Dreiklang (T. 15 ff.), der die gedehnte Ausgangsnote des *soggetto* kontrapunktiert. Zuvor kommt es jedoch zu einem bezeichnenden Ereignis, das den Stellenwert kontrapunktischer Durcharbeitung für Buonamentes Satz besonders anschaulich macht: Die Grenze zwischen kurzem Anfangsteil (der auf *A* kadenziert, T. 12) und der figurierten Präsentation des *soggetto* wird hier nämlich zusätzlich von einem angedeuteten *stretto* (T. 12/13) gebildet.³²⁸ Mit ihrer besonderen Konstellation von *stretto*, Kadenz und gewissermaßen »verspätet« einsetzender Figuration (als signifikanter Wechsel im Satzbild) stellt *Sinfonia* B V/1 den am stärksten ausgearbeiteten Fall einer Verschleifung von kurzem Anfangsteil und weiterer Satzentwicklung dar.

³²⁶ Von den Möglichkeiten des kurzen Anfangsteils wird hier also nur die Ausdehnung übernommen, der Satz selbst verbleibt dabei in einer auffällig pavanenartigen Sphäre; ein Eindruck, der durch den bemerkenswert regelmäßigen Bau (zehn Takte im ungebrochenen Mensurraster) noch unterstützt wird.

³²⁷ Auf die Sinfonien des Siebenten Buchs bezogen bemerkt Allsop, dass »Methoden der Vereinheitlichung« unter Umständen von den dort größeren Ausdehnungen veranlasst worden sein könnten. Allsop, *Buonamente*, S. 132. An den oben diskutierten Sätzen zeigt sich aber, dass solche Techniken nicht unbedingt nur auf lange Sätze beschränkt sind.

³²⁸ Auch die Bezeichnung *stretto* findet sich nicht in der zeitgenössischen Musiktheorie, sondern tritt erst im späteren 17. Jahrhundert (etwa in Bononcini's *Musico pratico*) auf. Sie wird hier verwendet, da auf den bezeichneten Vorgang bezogen mit einem angemessenen Verständnis gerechnet werden kann.

In *Sinfonia* B IV/7 schließlich liegt noch einmal eine echte permutierende Struktur mit zwei *soggetti* vor:³²⁹ Der *light point* in dieser Form begegnet bei Rossi nicht und ist auch in dessen *Canzonette* nicht nachweisbar.³³⁰ Die Anfangsimitation mit zwei *soggetti* im *Sinfonia*-Repertoire wird also erst mit Buonamentes Musik greifbar. Trotzdem liegt hier keine besondere »Strenge« in der weiteren Behandlung der *soggetti* vor, denn nach Takt sieben figurieren beide *Canti* verhältnismäßig frei, sieht man einmal davon ab, das die Quartzüge (T. 7, 9/10) durchaus auf die sekundäre Gestalt (T. 2 im *Canto primo* u. T. 5 im *Canto secondo*) bezogen werden können.³³¹

Stärker abgelöst erscheint die Diminution schließlich in *Sinfonia* B V/3, einem Satz, dessen erster Teil von bläsertypischen *tirate* und signalhaften Tonfolgen bestimmt ist.³³²

Hier von einem *soggetto* zu sprechen und damit den gesamten Satz mit seinen Grundlagen vielen anderen Kompositionen gleich zu ordnen ist deshalb problematisch: Kein anderer Satz bei Buonamente kann derartig klar auf Trompetenfiguration bezogen werden, die einem »vor-schriftlichen« Bereich entstammen und eher der Improvisation angehören. Unabhängig davon ist in diesem Fall der sinngemäße Verlauf eines kurzen Anfangsteils gut erkennbar, da hier ebenfalls ein reihendes Prinzip vorliegt. Die dafür maßgebliche Kadenz (auf der Hauptstufe *D*, T. 6/7) figuriert bereits ihren Zielklang mit einer ausgesprochen bläserisch-signalhaften Tonfolge (*Canto secondo*) aus, die sich im Rahmen der gleichen Quinte wie der aufsteigende Dreiklang vom Satzbeginn (*Canto primo*) bewegt und die auch den ersten Teil zu Ende bringt (T. 16/17). Ausbau und Entfaltung des *tirata*-Zugs erweitern diese zweite Episode geringfügig gegenüber dem Beginn. Der Gebrauch von Figuration mag hier besonders sinnfällig erscheinen, da figuratives Abwandeln als improvisatorisches Verfahren typisch für den Bereich der Trompetenmusik ist.

Der Gebrauch der Diminution war in den bisher untersuchten Sinfonien eher frei und gelegentlich figurativ zu nennen. Diminutive Verhältnisse im engeren Sinne dagegen, nämlich mit klarer Anbindung an einen konkreten Kernsatz, liegen in den letzten vier Sätzen dieser Gruppe vor:

³²⁹ Die Möglichkeit, den *light point* nicht ausschließlich auf eine einzige Gestalt zu gründen, zeigt sich auch in den Eröffnungen von *Sinfonia* B IV/3 und 4. Während in *Sinfonia* B IV/4 tatsächlich zwei Gebilde in einen permutierenden Zusammenhang treten, ist der imitative Standard des *light point* von *Sinfonia* B IV/3 offenbar eher vom Klauselzusammenhang und Klangfolge her erfunden.

³³⁰ Monteverdis *Canzonette* von 1584 dagegen enthalten immerhin zwei Kompositionen (Nr. 4 u. 19), die von einer solchen permutierenden Struktur Gebrauch machen. Siehe dazu *Monteverdi GA*, Bd. 10.

³³¹ Eine gewisse Besonderheit dieses Satzes dürfte ohnehin viel eher in der mit Takt elf anschließenden Episode liegen, deren Konstruktion auf suspendierten Kadenzzielen fußt und die in Abschnitt VII.4.a) noch einmal unter anderem Gesichtspunkt behandelt wird.

³³² Auf diese *Sinfonia* und auf die Möglichkeiten einer Semantisierung im Buonamente-Satzes wird in Abschnitt VII.3.a) näher eingegangen.

1. *Sinfonia* B V/8 zeigt zunächst eine eher untypische Variante. Die mehrfach schon behandelte Quartbogenformel gibt hier das Material ab und akzentuiert die Quartenspezies *ut-fa*. Anders als in allen übrigen Fällen, in denen die Quartbogenformel erscheint, wird dieses Material nun aber verstärkt imitativ eingesetzt. So beginnt der erste Teil zwar als vollstimmiger und mensural-traditioneller Satz, liefert dann aber in einer zweiten Phase (ab T. 9) eine imitative Struktur nach, die dem *canzonetten*artigen Typ angehört und insgesamt mehr Raum in Anspruch nimmt als der vollstimmige Beginn.

Nbsp. 11.1.: Buonamente, *Sinfonia* B V/8, T. 9-13, imitative Fortführung der Quartbogenformel

Diminuiert und imitiert wird hier wird hier nämlich die Quartbogenformel, die hier den *soggetto* darstellt. Die Eintritte der Stimmen lassen sich allerdings kaum auf das Modell des *light point* beziehen (wofür die feste Bindung an eine metrisch definierte Rastereinheit, in moderner Übertragung fast immer ganze oder Doppeltakte, vorliegen müsste) und bilden deshalb eine jener seltenen Fälle, in denen Buonamentes Satz etwas ausgehnter frei imitiert. Vollstimmige Eröffnung und ins Satzinnere verlagerte Imitation treten in Buonamentes Sammlungen mehrfach gemeinsam auf. Hier ist beides verbunden durch die Quartbogenformel bzw. deren Verkürzung auf den Eintritt paariger Achtel. Der eigentliche Strukturwechsel (T. 8/9) weist eine *F*-Kadenz auf und ist deshalb, da Kadenz und Wechsel des Satzbildes zusammentreffen, auf den kurzen Anfangsteil beziehbar.

2. Eine andere Art von Überformung des *soggetto* bringt *Sinfonia* B IV/1 ab Takt neun:

Nbsp. 11.2: Buonamente, *Sinfonia* B IV/1, *soggetto* und diminutive Überformung

Sie folgt hier dem bekannten Modell von komplementärer und abschließend paralleler Führung der *Canti*, die den *soggetto* des *light point* diminuierten. Zuvor war der *soggetto*, der seinerseits recht konkret an intradenartige Kernsätze bei Rossi erinnert,³³³ bereits

³³³ Der Kernsatz erinnert hier an die Satzeröffnungen der Sinfonien R I/15 und R III/7.

durchgehend gegenwärtig, so dass bis auf den Klauseltakt (eine *cadenza minima* in T. 15) und den Schlussklang nun ausnahmslos jeder Takt des ersten Teils die eine oder andere Form des *soggetto* bringt. Jene mit der *G*-Kadenz von Takt neun und zehn überlappend eingeführt diminuierte Gestalt aber zeigt deutlich, dass steigierende Verläufe bei Buonamente auch mit einem einzigen *soggetto* erreicht werden können.³³⁴

3. *Sinfonia* B VII/8 ist mit 83 Takten zwar der ausgedehnteste Satz des Buonamente-Repertoires. Unmittelbar zu Beginn aber zeigt sich, dass auch eine längere Komposition durchaus noch von gedrängten Strukturen wie *light point* und kurzen Anfangsteil eröffnet werden kann.

Nbsp. 11.3.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/8, *soggetto* und diminutive Überformung ab T. 6

Die ersten sechs Takte dieser *Sinfonia* dürften neben den Satzeröffnungen des ersten Rossi-Buchs kaum besonders auffallen, zeigen ein ausgesprochen diatonisches Profil und lassen nach dem sechsten Takt auch einen kadenzial »regelmäßigen« Schluss auf der Hauptstufe zu. Die mit Takt sieben einsetzende Überformung des *soggetto* erweist sich zwar als diminutiv gewonnen, währt aber nur kurz (nämlich praktisch genauso lang wie der in üblicher Weise entwickelte *light point*), um schließlich einer neuen sequenzierenden Satzstruktur zu weichen. Mit diesem Satz treffen also der »alte« kurze Anfangsteil und ein stark sequenzierender Satz ziemlich unvermittelt aufeinander. Die Satzeröffnung mit Hilfe des *light point* schließt also eine vollständig andere Fortführung keineswegs aus.

³³⁴ Ähnlich konsequent in seiner Beschränkung auf einen einzigen *soggetto* mit Diminution zeigt sich der erste Teil von *Sinfonia* B V/9, der ausschließlich mit absteigenden Terzzügen arbeitet und dessen Diminutionen (von T. 13 an ausschließlich in den *Canti*) unmittelbar auf den mensural-traditionellen Satz bezogen sind. Allerdings kann dieser Satz mit seinen immer gleichen Einsatzabständen und dem bogenförmigen, immer gleich langen *soggetto* auch den Eindruck einer Kontrapunktstudie erwecken. Eine solche Gleichförmigkeit tritt im Buonamente-Repertoire kein zweites Mal auf. Den Studiencharakter bekräftigt auch noch ein weiterer Umstand: Der Terzzug-Kernsatz unterscheidet sich von anderen vergleichbaren Kernsätzen (etwa dem von *Sinfonia* B IV/1) darin, dass ihm keine traditionelle Formel, sondern eher ein synthetischer Stimmzug in gleichen Werten (Minimen) zugrunde liegt. Schließlich hebt die auch kadenziale Disposition diesen Satz vom gesamten übrigen Repertoire bei Buonamente ab: Ihr erster Teil endet auf der dritten Stufe (*G*), und nicht – wie in allen anderen Kompositionen – auf der ersten oder der fünften Stufe. Gleichzeitig übertrifft die Ausdehnung des noch nicht diminuierten Abschnitts hier jene zwölf-Takte-Schwelle des kurzen Anfangsteils (fügt man diesem Teil einen Schlussklang hinzu, so müssten dafür immerhin 14 Takte veranschlagt werden).

4. Den vielfältigsten Übergang in einen diminuierten Abschnitt hinein bringt schließlich der erste Teil von *Sinfonia B VII/1*:

Nbsp. 11.4.: Buonamente, *Sinfonia B VII/1*, Übergang in den diminuierten Abschnitt

Der diastematisch nicht festgelegte Quartzug als Grundlage (auch dieser Satz fußt auf dem häufig anzutreffenden absteigenden Tetrachord) wird gleich zu Beginn vom *Basso* überformt, bleibt dabei allerdings noch ohne den charakteristischen Halbtonanschluss der zuvor erklangenen Version des *Canto secondo*. Bevor die beiden *Canti* jedoch den diminutiven Vorgang aufnehmen (T. 8 ff.) bringt der Satz noch eine leicht verkürzte Variante des *soggetto* (T. 4/5). Im weiteren Verlauf des ersten Teils erscheinen zwar noch mehr Varianten des *soggetto* neben dessen Originalgestalt, er fußt aber im übrigen ganz wesentlich auf dem bekannten figurierenden Spiel der *Canti*, das von *soggetto*-gebundener Diminution angeregt erscheint und in die fast obligatorische Parallelführung mündet. Auch hier setzen freie Figuration und Diminution zu einem Zeitpunkt (T. 8/9) ein, zu dem kadenzuell durchaus auch ein Abschluss des Teils möglich gewesen wäre.

Nbsp. 11.5.: Buonamente, *Sinfonia B VII/1*, T. 8 ff., diminutive Fortführung

Hier zeigt sich erneut, welcher Art einige wesentliche Vorgänge sind, auf die die neuen Dimensionen des Satzes bei Buonamente zurückgeführt werden können: Es sind letztlich auf Spielfiguren gegründete Episoden, die mit unterschiedlicher Präsenz neben die bekannte Struktur des *light point* und seiner (durchweg kurzen) Entwicklung treten können. In den Fällen des überformten kurzen Anfangsteils sind Spielfiguren aber diminutiv an den *soggetto* des eröffnenden *light point* gebunden. Gemeinsam erzeugen *soggetto* und Diminution dann Verläufe, die sich klar von jenen bei Rossi unterscheiden. Zwar mag auf den ersten Blick der Unterschied zwischen Rossi- und Buonamente-Sätzen vor allem wegen der stärkeren Figuration, die letztere auszeichnet, als ganz besonders deutlich empfunden werden. Bei näherer Betrachtung aber zeigt sich doch, dass

diminutive Vorgänge bei Buonamente nie einen vollständigen Teil erfassen,³³⁵ sondern dass sich neben der Figuration immer noch andere Strukturen finden lassen, die sich oft als grundlegend erweisen. Dabei ist es bevorzugt eben jener *light point*, der bei Rossi – auf instrumentale Ensemblesmusik bezogen wohl erstmalig – mit einer gewissen Regelmäßigkeit auftritt und so zu einer Art Signum der *Mantuaner Sinfonia* wurde. Und auch bei Buonamente bestimmt der *light point* ein Drittel der überlieferten Sätze.

Die Untersuchungen von möglichen Beziehungen zum kurzen Anfangsteil zeigen also, dass der *Sinfonia*-Satz bei Buonamente prinzipiell noch auf die gleiche Art »in Gang kommt«, wie dies schon bei Rossi der Fall war. Auch hier folgt dem eröffnenden *light point* eine kurze, locker entwickelnde oder frei durchführende Strecke, die schließlich in die Anbahnung einer Kadenz auf der Hauptstufe mündet. Just an diesem Punkt des Verlaufs aber zeigt sich der vor allem reihende Charakter, der Buonamentes Sinfonien prägt und durch den diese Kompositionen ihre im Vergleich zu Rossis Sätzen erweiterten Dimensionen erhalten.

Dennoch sind solche Beobachtungen bedeutsam für die Ausdifferenzierung eines instrumentalen Satzes, der sich im vorliegenden Fall durch seine Ausdehnung immer deutlicher von seinem »nächsten Verwandten«, dem *Canzonetta*-Satz unterscheidet. Das reihende Prinzip des Episodenbaus weist dem Wechsel von Satzstrukturen eine wesentliche Rolle zu. Sie können gelegentlich sogar auf der gleichen Ebene Bedeutung erlangen wie die Wechsel von Bewegungstypen.³³⁶ Im Detail ist es nur die permutierende Struktur, die als tatsächlich »neue« Möglichkeit den bekannten *light point* modifiziert. Sie bildet gemeinsam mit einer gewissen Vorliebe für die beschriebenen diminutiven Verknüpfungen das kontrapunktische Profil des Satzes, das sich nicht zuletzt durch solche Vorgänge gegenüber demjenigen Rossis noch weiter schärft. Bezogen auf Rossis Sinfonien trägt die Technik der hier untersuchten Anfangsteile Buonamentes tatsächlich den Charakter einer nachträglich aufgewerteten Anfangsimitation. Zwar bleibt der *light point* unverkennbarer Ausgangspunkt, er tritt aber zugleich in eine neue Beziehung zum übrigen Verlauf des Satzes.

VII.1.b) Alternative Konzepte –*Sinfonia* B IV/9 und V/11

Neben dem kurzen Anfangsteil prägt kein anderer Verlauf das Repertoire auf vergleichbare Weise. Selbst ein Beginn im mensural-traditionellen Satz mit einer gewissen

³³⁵ Dies ist aber wiederum bei *Sinfonia* R IV/4, also einer Komposition des Rossi-Repertoires, der Fall.

³³⁶ Auf diese Beobachtung ist noch mehrfach zurückzukommen, so etwa in Abschnitt VII.4.a).

Ausdehnung tritt nicht in größerer Zahl auf (und findet sich lediglich in den Sinfonien *B IV/6* sowie *B VII/2*, 5 u. 6).

Allerdings begegnen bei Buonamente auch Verläufe, die in keiner Hinsicht auf den vom Rossi-Repertoire gesetzten Rahmen bezogen werden können und die deswegen im Bereich der *Mantuaner Sinfonia* als »neu« gelten müssen. Sie verkörpern also in gewissem Sinne das Moment des »Sprungs«, an dem sich die oben angesprochene Diskontinuität erstmals zeigt.³³⁷ Insgesamt zwei Sätze im Buonamente Repertoire gehören mit ihrem ersten Teil in diesen Bereich. Der erste davon ist *Sinfonia IV/9*, deren Bewegungstyp zu Beginn sich als »moderne« zusammengesetzte Taktart (mit ungeraden Metren) präsentiert und der sich darin von den auch bei Buonamente vorherrschenden Satzanfängen im geraden Metrum unterscheidet. Der andere Fall liegt mit *Sinfonia B V/11* vor, deren gesamter erster Teil sich ausschließlich auf eine Klauseldiminution stützt und die neben ihrem diminutiven *soggetto* kein weiteres Material einführt.³³⁸ Von dieser *Sinfonia* soll hier zunächst die Rede sein.

Die Untersuchung von Sätzen mit Beziehung zum kurzen Anfangsteil hatte gezeigt, dass dem Episodenbau als übergeordnetes Prinzip bei der Verlaufskonzeption eine herausragende Rolle zukam. *Sinfonia B V/11* zeigt nun aber, dass ein vollständiger Verzicht auf den Episodenbau zumindest für einen der beiden *Sinfonia*-Teile ebenfalls möglich ist. Dieser Satz verfährt nun ganz besonders konsequent mit nur einer einzigen Gestalt, deren diminutiver Ursprung leicht nachvollzogen werden kann.

Canto primo

Canto secondo

Basso di Viola,
ò da Brazzo

Nbsp. 12.1.: Buonamente, *Sinfonia B V/11*, Satzeröffnung

Aus diesem Ursprung aber ergibt sich, dass der Satz nun gewissermaßen ständig kadenziert und deshalb von einem strukturierenden Einsatz der Kadenz für diesen Teil der Komposition keine Rede mehr sein kann. Eine gewisse Gliederung bringt aber die Satztechnik hervor, die nacheinander von Verdichtung (im Sinne des *stretto*, T. 4 u.ö.), einer Umkehrung des *soggetto* (T. 11 ff.), Abspaltung (T. 16) und schließlich auch der Aug-

³³⁷ Siehe dazu Abschnitt I., S. 9.

³³⁸ Ein solcher, fast monothematisch erscheinender Gebrauch des Materials ist möglicherweise noch interessanter als die »post-horn-calls«, die Peter Allsop zu Beginn des zweiten Teils ausmacht. Allsops Bemerkung steht hier im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verhältnis von Buonamentes Sinfonien zur Oper. Allsop, *Buonamente*, S. 125.

mentation (im Zuge der Klauselanbahnung des *Canto secondo*, T. 18) Gebrauch macht. Ein solcher, kontrapunktisch angereicherter Verlauf unter Verwendung immer gleich bleibenden Materials findet sich nirgends bei Rossi und tritt auch bei Buonamente und Uccellini kein weiteres Mal auf. Die besondere Disposition dieses Satzes fällt vor allem deswegen auf, weil seine übrigen Eigenschaften wie Fundierung (ein *G*-Satz mit »mixolydischem« Hang zum *C*-Klang) oder metrisch-rhythmischem Profil (eine dem modernen Hörer vertraute, an ein Fugenthema im besten Sinne erinnernde Gestalt aus auftaktigen Achteln und Sechzehnteln, notiert im gewohnten *tempus imperfectum*) keinerlei Anzeichen für eine strukturell besondere Füllung bringen. Dies verhält sich nun vollständig anders im Fall von *Sinfonia* B IV/9, und dafür sorgt nicht nur der zusammengesetzte 6/4-Takt. Ungewöhnlich ist auch die Vorzeichnung mit zwei Kreuzen und das gewissermaßen dreifache »statement« des eröffnenden Quintzugs (T. 1-3), das den *light point* nun (zumindest als Möglichkeit) für einen kurzen Moment als Kanon im *unisono* erscheinen lässt.³³⁹

Nbsp. 12.2.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/9, Satzeröffnung

Die Abweichungen sind insgesamt so auffällig, dass sich eine Suche nach den Gründen aufdrängt. Zwar muss auch hier ein Erklärungsversuch letztlich ohne echten Beweis bleiben. Die folgenden Überlegungen kommen allerdings – wie schon im Fall der Lamento-Quarte zu Beginn von Rossis *Sinfonia grave* – auch hier nicht ohne Rückgriff auf ein »kulturelles Wissen« aus dem Bereich der zeitgenössischen Musizierarten aus.

An diesem Satz zeigt sich nämlich, dass die *Sinfonia* nach wie vor auf andere Musizierarten – vor allem aus dem Bereich des Tanzes – bezogen werden kann: Waren es bei Rossi Pavane und *Balletto*, so kommt bei Buonamente nun die *Piva* hinzu. Die *Piva* wird als Tanz beschrieben, der sowohl von einem bestimmten Bewegungstyp, als auch von melodischen Formeln her bestimmbar ist. Beide Momente finden sich in *Sinfonia* B IV/9 wieder. Der charakteristische Zug des Materials in Buonamentes Satz ist der skalar durchmessene Quintrahmen. Die Quinte aber, die hier abwärts durchschritten wird, ist in ihrer Gestalt ausgesprochen »dural«, denn sie hat den Halbtonschritt zwi-

³³⁹ Diese Form der Imitation erinnert an einen gebrauchsmäßigen, vielleicht improvisatorischen Umgang mit Kontrapunkt, der nicht unbedingt einer schriftlichen Konzeption bedarf. Auf das gesamte Repertoire bezogen stellt diese Form eindeutig einen Sonderfall dar, und nur in *Sinfonia* B VII/7 kommt es ebenfalls im Rahmen des eröffnenden *light point* zu einer Imitation im Einklang.

schen der dritten und vierten Stufe. Durch Erweiterung um einen Schritt nach oben lässt sich diese Quinte zu einer mit dem Hexachord deckungsgleichen Sexte erweitern. Dies ist der Tonraum, in dem sich eine Reihe traditioneller *Piva*-Melodien bewegt, oder von dem diese doch wenigstens ausgehen.³⁴⁰ Die Kerntöne des *soggetto* bei Buonamente (*a-g-fis-e-d*) erscheinen als charakteristisch-absteigende Figur im Verlauf des Satzes immer wieder; sie bilden sogar den Schluss im *Canto primo*, dort um den chromatischen Schritt (durch eine *cadenza fuggita* verursacht) bereichert. Die Verbindlichkeit des Quintzugs, gerade in den figurativen Formeln des zweiten Teils ist kaum zu übersehen. Die *Piva* ist gelegentlich als »Gegenstand« der Kunstmusik nachweisbar, dort ganz überwiegend aber im Rahmen von *C*-fundierten Kompositionen.³⁴¹ Als Beispiel für die nicht sehr zahlreich überlieferten *Piva*-Sätze sei hier der Beginn einer *Piva* aus Juan Ambrosio Dalzas *Intabulatura de lauto* (1508) wiedergegeben.³⁴²



Nbsp. 12.3.: Juan Ambrosio Dalza, *Piva* aus der *Intabulatura de lauto* (Venedig 1508)

Will man tatsächlich Buonamentes Satz auf diese Tradition beziehen, so ist nach einer möglichen Erklärung für dessen *D*-Fundierung zu suchen. Sie lässt sich mit dem Ensembletyp in einen Zusammenhang bringen: Buonamentes modernes »quasi-*D*-Dur« kann als spezifisch violinistische Interpretation der ausgewählten Quintenspezies beschrieben werden, bei der wesentliche Töne (*a* und *d*) von den leeren Saiten hervorgebracht werden können.³⁴³ Zugleich besteht die Möglichkeit, die neue *D*-Tonalität auf eine Form der Transposition zu beziehen, die von Praetorius beschrieben wird.³⁴⁴ Die *Sinfonia* kann also mehrere Merkmale der *Piva* als Ausgangspunkt für ihren Verlauf nutzen: Dies sind sowohl diastematische, als auch rhythmisch-metrische Charakteristika. Doch ähnlich wie bei der Lamento-Quarte (dem Tetrachord) in Rossis *Sinfonia grave* gilt auch hier: Die *Sinfonia* wird dadurch noch nicht zur *Piva*, sondern sie zeigt lediglich, dass sie auch auf den Anstoß eines anderen Genre reagieren kann.

³⁴⁰ Zur *Piva* siehe Ingrid Brainard, Artikel »Piva«, in: ²MGG, Sachteil Bd. 7, Sp. 1612-1613 und Alan Brown, Artikel »Piva«, in: ²NGrove, Bd. 19, S. 813-814.

³⁴¹ Hierher gehören z.B. die entsprechend betitelten Sätze aus den *Capricci* von Vincenzo Ruffo (Sartori 1564) und dem ersten Canzonnenbuch Merulas (Sartori 1615d).

³⁴² Juan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de lauto*, Venedig 1508 (RISM, Serie A/I/2, D 828). Wegen seines ausgesprochen skalaren Profils kann dieser Satz auch als Bezugspunkt für die genannten Kompositionen von Ruffo und Merula dienen.

³⁴³ Im Gegensatz zu den Kompositionen von Ruffo und Merula (siehe Anm. 341) nimmt der Buonamente-Satz eine eindeutige Instrumentierung vor.

³⁴⁴ Siehe zu diesem Problem die Ausführungen in Abschnitt VII/5.

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Rossi- und Buonamente-Repertoire wird mit der *Piva*-These deutlich: Gibt es unter den Sinfonien der vier Rossi-Bücher noch eine ganze Reihe von Kompositionen, die mit ihrem Beginn auf Tänze bezogen werden können, so gelingt dies bei Buonamente nur noch für einen einzigen Satz, nämlich für die hier untersuchte *Sinfonia* B IV/9. Ein solcher Bezug kann aber nur dann erkannt werden, wenn man die starke kontrapunktische Überformung der typischen *Piva*-Merkmale berücksichtigt. Diatonischer Quintzug und zusammengesetzter Takt als Satzeröffnung können zwar als Signal aufgefasst werden, über dessen »Sinn« aber sind letztlich kaum Aussagen zu machen. Der Tanz muss in der tatsächlich erklingenden *Sinfonia* nicht als charakteristischer Bewegungstyp erkennbar sein,³⁴⁵ sondern tritt hier in einer gewissermaßen sublimierten Form auf. Dies mag sogar sinnvoll sein, wenn man berücksichtigt, dass unter Buonamentes Sinfonien zehn Sätze als konkrete Suiteneinleitungen konzipiert sind und auf diese Weise dem Tanz oder der tanzartigen Bewegung einen festen Platz zuweisen. Die einleitenden Sinfonien können sich dann selbst jeglicher Anspielungen auf tanzartigen Bewegungstypen enthalten.

VII.2. Diminution und Satztechnik

Die Untersuchungen der vorangegangenen Abschnitte konnten zeigen, auf welche Weise das Phänomen der Diminution in den Sinfonien Buonamentes größeres Gewicht bekommt. Dies dürfte Anlass genug sein, Diminutionen noch einmal auf ihre allgemeine Bedeutung für den musikalischen Satz der Sinfonien Buonamentes hin zu untersuchen. Auch hier lässt sich bei den Merkmalen des Sprachgebrauchs ansetzen, wobei sich die bezeichnete Sache selbst als schwieriger, manchmal geradezu schillernder Begriff erweist.

Diminution, Kolorierung und Figuration sind begrifflich nicht immer gut voneinander abzugrenzen und können ganz ähnliche oder sogar identische Vorgänge bezeichnen. Sie bilden ein gemeinsames Feld aus, in dem die längste Tradition der Begriff der Kolorierung haben dürfte. Als Terminus am äußeren Erscheinungsbild der Notation ansetzend bezeichnet Kolorierung einen Vorgang, der die weiße Mensuralnotation »einschwärzt«, sie also eindeutig färbt. Schriftlichkeit ist hier deswegen eine zwingende Konnotation der Kolorierung. Gemeint ist aber häufiger eben nicht nur jener Vorgang des Nieder-

³⁴⁵ Wahrscheinlich wird durch die 6/4-Vorzeichnung von *Sinfonia* B IV/9 sogar ein wesentliches Moment der *Piva*, nämlich ihr hohes Tempo, von vornherein verdeckt. Schon daran könnte klar werden, dass in der beschriebenen Beziehung von Tanz und *Sinfonia* nicht um eine bloße Übernahme von Merkmalen geht.

schreibens, sondern meist auch die vorgängige Praxis, von der etwa Abhandlungen über das Orgelspiel und Kontrapunktlehren gleichermaßen berichten. Während der Terminus Kolorierung also an der Schriftlichkeit ansetzt, bezeichnet Diminution dagegen vergleichsweise neutral die Tatsache, dass sich aus wenigen »großen« Notenwerten im konkreten musikalischen Satz auch viele kleine machen lassen, ganz ohne im Bezeichnungsvorgang das Problem der Schriftlichkeit aufzurufen. Insofern ist Diminution der umfassendere Begriff, nimmt man seine Bezeichnung wörtlich und versteht ihn als Reflex auf Schreiben und Musizieren gleichermaßen. Figuration schließlich setzt ganz überwiegend an der Spielfigur an und verengt damit noch weiter den Bedeutungshorizont auf die Instrumentalmusik. Wo von Figuration die Rede ist, schwingt daher eine klare Assoziation des Instrumentalen mit. Auf gleicher Ebene kann sich auch der Gedanke an gleich bleibende Strukturen mit wiederholendem Charakter einstellen. Solche »Begleitfiguren« mögen letztlich ihren Ursprung in der Diminution haben, spielen aber aus satzstrukturellen Gründen für die Musik des 17. Jahrhunderts nur eine geringe Rolle.

Diese Abgrenzung der drei Bezeichnungen Kolorierung, Diminution und Figuration hat Folgen für ihre Verwendung: In der vorliegenden Studie werden freie Kontrapunkte in kleinen Notenwerten als Figuration bezeichnet, diminutiv gewonnene Gebilde mit klarem Bezug zu einem *soggetto* dagegen als Diminution. Damit aber bilden kompositionstechnisch betrachtet Diminution und Kontrapunkt ein eng verbundenes Begriffspaar, dem im Zusammenhang mit der Untersuchung konkreter Sätze eine besondere Bedeutung zukommt. Für den Bereich der Analyse spielt hier die Vorstellung vom Kernsatz eine Schlüsselrolle. Dass die Idee vom Kernsatz auch in der Ausbildung von Musikern eine Rolle spielte, zeigt das Beispiel aus Francesco de Montañós *Arte de musica theórica y práctica* (1592, siehe Nbsp. 12.4. auf der folgenden Seite)³⁴⁶ Die Möglichkeit, auch komplexe Sätze kontrapunktisch auf einen solchen Kernsatz zurückzuführen, der unter Umständen die einfachste, manchmal sogar dissonanzfreie Struktur aufweist, ist aber nicht nur die Umkehrung eines didaktisch motivierten Verfahrens. Im konkreten Zusammenhang mit den hier untersuchten Sinfonien bietet ein solches Vorgehen die Möglichkeit, Aufschluss über die Satzkonzeption zu erhalten. Genau betrachtet wird die Diminution auch bei Rossi strukturell bedeutsam eingesetzt, da der *light point* sich mehrfach als diminutiv veranlassenes *soggetto*-Komponieren erweist. Mit einer Reduktion auf

³⁴⁶ zitiert nach Peter Schubert, *Counterpoint pedagogy in the Renaissance*, in: *Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 503-533 (hier S. 518).

den Kernsatz lässt sich etwa der Zusammenhang zwischen dem Material der Rossi-Sinfonien R I/15 und III/7 belegen.

The image shows a musical score for two parts: Tiple and Altus. It consists of four systems of staves. The top two staves are for Tiple and Altus. The bottom two staves are for a lower instrument, likely a lute or similar. The music is in a common time signature (C) and shows a progression of notes across the systems, with some notes being repeated or modified in subsequent systems.

Nbsp. 12.4.: Francesco de Montañós, *Arte de musica* (1592), Satzkonzeption als fortschreitende *Diminution*

The image shows a musical score for two staves. It consists of two systems of staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in a common time signature (C) and shows a progression of notes across the systems, with some notes being repeated or modified in subsequent systems.

Nbsp. 12.5.: Rossi, die Sinfonien R I/1 und R III/7, Satzeröffnungen mit diminutivem *soggetto* und zugehöriger Kernsatz (*Canto secondo*)

Dies zeigt, welchen Erkenntniswert die Vorstellung vom Kernsatz bei Untersuchungen dieser Art haben kann. Äußerlich stark voneinander unterschiedene Sätze werden auf diese Weise »verähnlicht«, und der Blick auf den eher akzidentellen Anteil diminutiver Überformungen wird klarer.³⁴⁷ Die Möglichkeit, stärker diminuiert erscheinende Kompositionen auf einen zugrunde liegenden Kernsatz zurückzuführen, ist allerdings nicht durchweg gegeben. Mit dem Buonamente-Repertoire häufen sich in der *Mantuaner Sinfonia* die Beispiele für einen Satz, in dem bereits die Achtelnote eine fortschreitungsrelevante Einheit darstellt. Dass einige Episoden aus Buonamente-Sinfonien eine satztechnische Neubewertung der Achtelnoten bezeugen, lässt sich bereits daran erkennen, dass sich mit der Bandbreite an verwendeten Notenwerten auch die verfügbaren Formen der Kadenz vermehren. Wie sich zeigt, behandelt aber die Theorie nicht mehr alle davon gleichermaßen eingehend. In der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts werden mehrere Formen von Kadenz unterschieden und mit konkreten Bezeichnungen versehen.

³⁴⁷ Gerade der mensural traditionelle Satz als Typ im Repertoire der Rossi-Sinfonien ist hier ein ergiebige Untersuchungsfeld. Die Gesten, von denen im Rossi-Kapitel die Rede war, stellen letztlich ebenfalls das Ergebnis diminutiver Vorgänge dar und sind insofern mit verfügbaren Formeln vergleichbar, die den Hauptgegenstand der traditionellen Diminutionslehre darstellen. Sie zeigen, dass der mensural-traditionelle Satz (auch er lässt sich oft noch weiter reduzieren, wie das Montañós-Beispiel zeigt) ein bestens geeignetes Feld für die Beobachtung lokaler diminutiver Vorgänge darstellt.

Die Beispiele Bernhard Meiers etwa beziehen sich hier auf Vicentino und Tigrini,³⁴⁸ die beide eine satztechnische Klassifikation der Kadenzten nach größeren, kleineren und kleinsten Formen vornehmen (*cadenza maggiore, minore* und *minima*).



Nbsp.12.6.: *cadenza minore* und *cadenza minima* (nach Vicentino u. Tigrini), denkbare Fortführung als *cadenza semiminima*

Schon vom späten 16. Jahrhundert an dürfte allerdings diese Unterscheidung nicht mehr ausgereicht haben, jedenfalls verkleinern Kompositionen ihre Kadenzten nun auch noch um einen weiteren Schritt und gelangen damit zu einer Art *cadenza semiminima*, die von der Theorie aber offenbar nicht mehr behandelt wird. Mag man auch die *cadenza minima* als »dem modernen madrigalischen Satz eigen« bezeichnen,³⁴⁹ so war just dieses Merkmal von Modernität offenbar schon bald von der kompositorischen Praxis überholt, geht man nur vom Grad der Verkleinerung aus. Auch die *Mantuaner Sinfonia* bringt vom Rossi-Repertoire an Beispiele für solche »miniaturisierten« Kadenzten.³⁵⁰ Es sind allerdings nicht ausschließlich Kadenzten, an denen sich eine modifizierte Behandlung der ursprünglich einmal kleinsten Notenwerte zeigt. Ein gewisses Interesse an den Möglichkeiten einer rhythmischen Bereicherung des Satzes durch synkopische Verwendung der Achtelnote ist im Buonamentes Satz deutlich zu erkennen.³⁵¹ Dafür ist jedoch keineswegs nur die typisierte Form des entsprechenden Kadenzverlaufs als *cadenza semiminima* verantwortlich. Sogleich mit *Sinfonia* B IV/1 erscheint zu Beginn des zweiten Teils eine solche »freie Synkope« im Rahmen eines *light point*, wo sie sich allerdings als Kontrapunkt zur *cadenza semiminima* erweist. Eine rhythmische Alternativfassung (etwa mit einem Viertel und zwei Achteln) hätte sich auch in *Sinfonia* B IV/5 angeboten, wo die Synkope an strukturell gleicher Stelle auftritt, nämlich zu Beginn des zweiten Teils und im Rahmen eines *light point*. Beide Fälle können also zeigen, dass Buonamentes Satz mit der Synkope ganz bewusst und in der Tendenz sogar konzeptuell einheitlich umgeht. In *Sinfonia* B IV/7 schließlich zeigt sich, dass die typische Synkope auch ohne jede Anbindung an *light point* oder Kadenzvorgang erscheinen kann, hier

³⁴⁸ Meier, *Die Tonarten*, S. 78.

³⁴⁹ Meier, *Die Tonarten*, S. 78.

³⁵⁰ Bei Rossi erscheinen solche Kadenzten bereits im Ersten Buch, z.B. in *Sinfonia* R I/3 (T. 5 u. 11).

³⁵¹ Dies muss nicht auf jede Achtelsynkope zutreffen. *Sinfonia* B IV/10 etwa zeigt, dass die Synkope sich jeweils dort sehr leicht als Kontrapunkt ergeben kann, wo von vornherein ein Satz Achtel gegen Achtel vorliegt. An Stelle der dritten Note des zweiten Takts im *Violino primo* wäre auch eine doppelt anschlagende Achtel *c*² denkbar.

sogar in besonders charakteristischer Weise, da sie zum Teil eines klanglichen Modells wird, das auf Parallelbewegung von Stimmpaaren über einem stehendem Klang fußt. Dies dürfte die freieste Verwendung der Synkope sein.³⁵² Am profiliertesten erscheint die Synkope schließlich in der »nachgeholten« Imitation des ersten Teils von *Sinfonia* B VII/2 (T. 23/24), die sich auch für eine Eröffnung nach dem Modell des *light point* geeignet hätte, hier aber erst im Verlauf und nach einem ausgedehnten mensural traditionellen Abschnitt erscheint. Der vollkommen unvermittelt auftretende Satz Achtel gegen Achtel in einer ansonsten mensural-traditionellen Umgebung erzeugt hier zweifellos einen besonders charakteristischen Effekt, der noch gesteigert wird, indem die Synkope hier nun als konsequent springende Gestalt erscheint.

Für die Anwendung klassischer Fortschreitungsregeln aber bleibt es nicht ohne Folgen, wenn Achtelnoten eine konzeptionell relevante Einheit darstellen. Wo *cadenze semiminime* auftreten, ist daher auch mit einer konzeptionellen Neubewertung der Achtel außerhalb der eigentlichen Kadenzvorgänge zu rechnen. Die vollständige und aussagekräftige Reduktion auf einen Kernsatz ist bei einem Satz mit *cadenze semiminime* nicht zwangsläufig zu erwarten. Konsequente Auflösungen in einen Achtelsatz Note gegen Note (wie in *Sinfonia* R I/3, T. 7 u. 10; siehe Nbsp. 12.7. auf der folgenden Seite) bekommen dabei einen Eigenwert, der durch Reduktionsversuche eher verdeckt wird. Der Satz Achtel gegen Achtel ist unter Umständen kein »Satz« im Sinne tradierter Fortschreitungsregeln (in denen Achtel durchweg ornamentale Bedeutung haben), sondern häufig eine Folge konsequenter Diminution, die in mehreren Stimmen gleichzeitig eintritt und nicht mehr alle Regeln gleichermaßen berücksichtigen kann.

The image displays a musical score for three vocal parts: Canto primo, Canto secondo, and Basso. The top three staves show a complex rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of a diminished sentence. Below these are three piano accompaniment staves (treble and bass clefs) showing a simpler, more regular rhythmic structure, identified as a conjectured core sentence.

Nbsp. 12.7.: Rossi, *Sinfonia* R I/3, diminuirter Satz (oben) und mutmaßlicher Kernsatz (unten)

³⁵² Sie liegt prinzipiell auch im *light point* des zweiten Teils von *Sinfonia* B V/3 vor.

Als instrumentale Eigenheit ist dies, trotz einer gewissen Häufung in den einschlägigen Repertoires, wohl nicht aufzufassen. Die weltliche Vokalmusik des 16. Jahrhunderts insgesamt und auch die Canzonetten Rossis und Monteverdis liefern dafür eine Reihe guter Beispiele.³⁵³ Auch solche Beobachtungen müssen also berücksichtigt werden, will man das Verhältnis von Buonamentes Satz zur Diminution insgesamt bestimmen. Es zeigt sich dabei, dass ein vorzugsweise in den *Canti* präsentiertes Material in kleinen Notenwerten durchaus primär sein kann und gerade nicht mehr auf einem durchgehenden (oder wenigstens zu Beginn erkennbaren) Kernsatz beruht, der über die Ebene der einfachen Klauselschritte hinausgeht. Mit der Verlagerung des konzeptionellen Gewichts zu den diminuierten *Canto*-Schritten der Klausel hin wird der *Basso* gleichsam noch stärker in eine vor allem fundierende Rolle gedrängt. Für die Satzkonzeption relevantes Material dürfte bei Buonamente grundsätzlich in mehreren Fällen in den *Canti* zu suchen sein. Ein gutes Beispiel dafür ist der erste Teil von *Sinfonia* B IV/1, in dem tatsächlich die Stimmzüge der *Canti* führen und aufeinander abgestimmt sind, der *Basso* dagegen »reagiert«. Dies ändert sich erst, nachdem die letzte Diminutionsstufe erreicht und eine Version des Materials in abermals verkleinerten Werten eingeführt wurde:

Nbsp. 12.8.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/1, Satzeröffnung

Von Takt neun an kann der *Basso* mit einem konsequenten Gang die Führung übernehmen. Die *Canti* dagegen werden dabei zu sekundären Stimmen und können nun komplementär aufeinander bezogen werden (T. 10-13), bevor eine abschließende Parallelführung (auf T. 14 begrenzt) einsetzt.

Imogen Horsley hat darauf hingewiesen, dass notierte Diminutionen vor allem seit den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts für das Madrigal konzeptionell relevant werden.³⁵⁴ Auch hier zeigt sich, dass Diminutionen nicht als genuin vokal oder instrumental beschrieben werden können. Zwar mögen sie als umfassendes Phänomen virtuos-instrumentaler *passeggiato*-Sätze ein besonderes instrumentales Profil aufweisen. Un-

³⁵³ Dies gilt etwa die Nr. 13 *Io mi sento morire* der Rossi-Canzonetten von 1589, auch Monteverdis *Canzonette* von 1584 zeigt in *Canzonette d'amore* am Ende des ersten Teils sogleich eine *Cadenza semiminima* und in *La fiera vista* den Satz Achtel gegen Achtel. Siehe *Monteverdi GA*, Bd. 10.

³⁵⁴ Horsley formuliert: »... during the last two decades of the sixteenth century the diminutions were gradually becoming a part of the musical language of the madrigal composers«. Horsley, *Diminutions*, S. 133.

abhängig von diesem spezifisch instrumentalen Blickwinkel aber zeigt sich, dass sie als kompositorisch relevantes Material, ebenso wie der geringstimmige Satz, problemlos an Merkmale der Vokalmusik angeschlossen werden können.

VII.3. Die Tripla

Insgesamt 13 der 29 Kompositionen des Buonamente-Repertoires enthalten Tripla-Teile. Unter den Begriff der Tripla fallen hier, wie schon im Rossi-Kapitel, sämtliche Abschnitte, die durch einen Wechsel in der Notation eine neue Gangart herbeiführen und in der Folge von überwiegend ungeraden Metren geprägt sind. Wie bereits bei Rossi zu beobachten, so erscheint auch bei Buonamente der Gangartwechsel mit einer im Notensystem platzierten großen »3« bezeichnet, die sich zum überkommenen System von Mensur und Proportion indifferent verhält. Schon hier, im Zusammenhang mit der schriftlichen Fassung einer Verlaufsdifferenzierung, zeigt sich also eine gewisse Tradition des pragmatischen Umgangs mit einem grundsätzlich komplizierteren Regelwerk.³⁵⁵

Fragt man, wie schon im Zusammenhang mit einem äußerlichen Vergleich beider Teilrepertoires zu Beginn dieses Kapitels, nach dem besonderen »Gewicht« der Tripla bei Buonamente, so präsentieren sich die Verhältnisse im Vergleich mit Rossi als ausgesprochen stabil: Tripla-Teile machen auch bei Buonamente ungefähr 15 Prozent des Gesamtumfangs aus.³⁵⁶ Dies lässt die Frage aufkommen, ob Ähnlichkeiten dabei auch in qualitativer Hinsicht bestehen. Ein solches qualitatives Merkmal der Tripla ist zunächst die Art und Weise ihrer Einbettung in den Gesamtverlauf. Hier können drei mögliche Verfahren unterschieden werden:

A: »Neuansatz«: Die Tripla setzt einen vollständig neuen Beginn. Ihr geht eine Kadenz mit *finalis* im geradtaktigen Abschnitt voraus.

B: »Kadenzübergang«: Die Tripla beginnt im unmittelbaren Zusammenhang einer Kadenz mit deren *finalis*; *Antepenultima* und *Penultima* dagegen gehören dabei aber noch dem geradtaktigen Abschnitt an.

³⁵⁵ Die große »3« im Notensystem – von Rossis Tripla her bekannt – steht auch in anderen Überlieferungen des 17. Jahrhunderts für einen pragmatischen Umgang mit der Setzung metrisch differenzierter Abschnitte. Dass diese Lösung aber nicht die einzige Möglichkeit darstellte, Sätze mit überwiegend ternärer Metren zu notieren, zeigte schon die häufig belegte Vorzeichnung des einfachen *tempus imperfectum* bei zahlreichen Hemiolen-Canzonetten. Siehe dazu Abschnitt III.2.b)

³⁵⁶ Die Zahlen hierzu können die Ähnlichkeit der Verhältnisse bei Rossi und bei Buonamente in dieser Hinsicht eindrucksvoll belegen: Von 1410 komponierten Takten bei Rossi verlaufen 204 im Tripeltakt, bei Buonamente sind es 221 von 1444 Takten.

C: »Verschleifung«: Die Tripla wird ohne erkennbaren Kadenzvorgang mit dem geradtaktigen Teil »verschliffen«.

Methodisch gesehen bewegt sich eine solche Betrachtung zweifellos in einem wenig gesicherten Bereich, da der Faktor Überlieferung als tendenziell zufällig angesehen werden muss und sich die Anzahl der zu betrachtenden Kompositionen allenfalls auf der Grenze zum statistisch sinnvoll auswertbaren Größenordnungen befinden. Dennoch sei hier ein solcher, gleichsam qualitativ wie quantitativ motivierter Blickwinkel gewählt (dazu die Übersicht 14.). Untersucht man sämtliche Tripla-Teile nach diesem Schema, so lässt sich feststellen, dass mit dem Verfahren C im Buonamente-Repertoire eine vollständig »neue« Lösung auftritt, die keine erhaltene Rossi-Sinfonie aufweist.

	Modell A	Modell B	Modell C
Rossi	<i>Sinfonia</i> I/ 1, 5, 12, 15, II/ 4, 6, 15, 19, 21, III/ 4, 6, 9, IV/1, 2	<i>Sinfonia</i> II/2, 12, IV/3	–
gesamt: [17]	14	3	–
Buonamente	<i>Sinfonia</i> IV/4, 9, VII/1, 2, 4	<i>Sinfonia</i> IV/6, 7, V/11, VII/6, 7, 8	<i>Sinfonia</i> IV/10, VII/3
gesamt: [13]	5	6	2

Übersicht 14.: Der Tripla-Einbau bei Rossi und bei Buonamente, Verteilung auf die drei Modelle

Als Beispiel dafür sei hier der Tripla-Beginn von *Sinfonia* B VII/3 wiedergegeben:³⁵⁷

Nbsp. 13.1.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/3, T. 28 ff., Entwicklung der Tripla aus der laufenden Bewegung heraus

Der Vergleich beider Teilrepertoires unter dem Gesichtspunkt der Modelle A und B lässt eine weitere Auffälligkeit erkennen, denn Buonamentes Sinfonien bevorzugen offensichtlich nicht die traditionelle Lösung nach Modell A (die bei Rossi immerhin in 14 Kompositionen vorliegt). Ein eigenständiger Beginn der Tripla nach vollzogener Ka-

³⁵⁷ Peter Allsop bezeichnet den Beginn dieser Tripla als »almost imperceptible«. Allsop, *Buonamente*, S. 132.

denz im geraden Takt verkörpert gewissermaßen die althergebrachte Lösung, bei der ziemlich selbständige Satzteile aufeinander folgen. Die Möglichkeit, solche Satzteile wegzulassen, auszutauschen oder umzustellen, ist im Fall eines Verlaufs nach Modell A prinzipiell gegeben. Buonamentes Sinfonien aber, die eine Lösung nach Modell B deutlich aufwerten (ihm folgen insgesamt sechs Kompositionen), präsentiert sich in dieser Hinsicht festgelegter. Sie weisen also Verläufe auf, die sich weniger gut abändern oder kürzen lassen, als dies bei Rossi der Fall ist.

Neben dem Hinweis auf die mensurale Bezeichnungskultur, das allgemeine »Gewicht« der Tripla und deren unterschiedliche Einbauweisen sei hier auch noch an ein weiteres Merkmal erinnert, das im Rahmen der Rossi-Tripla noch beobachtbar war, aber schon dort nur noch als Rest einer Proporz-Tradition erscheinen konnte. Gemeinsamkeiten mit dem alten Nachtanz-Konzept bestanden im Rossi-Repertoire kaum, obwohl die überwiegende Setzung des Tripla-Beginns nach Modell A sich dazu passend verhält. Vom Material her nämlich konnte der traditionelle »Proporz« auf verschiedene Weisen an vorausgehende Musik angeschlossen werden, etwa durch rhythmische Neufassung bereits erklangenen Materials. Nur noch zwei Kompositionen des Rossi-Repertoires indes erinnern durch eine diastematischen Reminiszenz noch entfernt daran, und beide Male liegt auch eine typische initiale Verknüpfung vor: Dabei wird die melodische Gestalt des Satzbeginns umrhythmisiert und abermals für einen eröffnenden Zweck (in der neuen Gangart) genutzt.³⁵⁸ Dieses Verfahren erscheint bei Buonamente nur noch in einem einzigen Satz und betrifft dort das Tetrachord, das in der hier vorliegenden Gestalt fast absichtsvoll »uncharakteristisch« erscheint.³⁵⁹

The image shows a musical score for Buonamente, Sinfonia B VII/4. It consists of three staves: Canto primo (soprano), Canto secondo (alto), and Basso di Viola, ò da Brazzo (bass). The score is in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the beginning of the Tripla. The Tripla is marked with a 3/4 time signature and a repeat sign.

Nbsp. 13.2.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/4, Beziehung zwischen Satzeröffnung und Tripla (T. 28)

Eine echte Verknüpfung im Sinne der alten »Substanzgemeinschaft« aber tritt innerhalb den überlieferten Buonamente-Sinfonien nicht mehr auf und scheint auch nur in gerin-

³⁵⁸ Siehe dazu Abschnitt III.5. (3).

³⁵⁹ Dies im Vergleich zum phrygisierten Tetrachord mit Lamento-Charakter, wie es zu Beginn von Rossis *Sinfonia grave* erscheint. Tatsächlich ist das Tetrachord als Gestalt für mehrere Buonamente-Sinfonien ein wichtiger Ausgangspunkt (siehe dazu Abschnitt VII.4.a). Im vorliegenden Beispiel besteht vor allem eine Beziehung zwischen den Bässen beider Anfänge (*Sinfonia* und ihre Binnentripla) und daneben auch unter den Stimmzügen der *Canti*.

gem Umfang auf den Zusammenhang der Sinfonien mit den zugehörigen Suiten des Siebenten Buchs übergegangen zu sein.³⁶⁰

Eine letzte Beobachtung zum Komplex der auftretenden Einbettungen wird schließlich an *Sinfonia* B VII/7 möglich, bei der nicht der Beginn der Tripla auf vorangegangenes Material, sondern die Rückkehr ins gerade Metrum auf eine Schlussformulierung der Tripla bezogen werden kann.³⁶¹

Nbsp. 13.3.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/7, Anschluss des geradtaktigen Abschnitts an die Tripla

Gemessen an dem weit häufigeren Fall initialer Verknüpfungen, wie sie unzählige Kompositionen in der »Proporz«-Tradition vornehmen, liegt mit dem Übergang von *Sinfonia* B VII/7 also eine Art Umkehrung der Verhältnisse vor. Auch dies sei als »Neuerung« gegenüber Rossi festgehalten.³⁶²

Für ein Gesamtbild der Tripla Buonamentes aber dürften diejenigen Unterschiede gegenüber Rossi wichtiger sein, die sich an der »Füllung« des musikalischen Verlaufs nach vollzogenem Gangartwechsel zeigen. die Frage ist also, wie genau sich die jeweilige Tripla-Strecke musikalisch gestaltet. Wichtigste und auffälligste Differenz zu Rossi ist hier sicherlich der Umgang mit den metrischen Verhältnissen: Klare Periodisierung prägt Rossis Tripla bei weitem am deutlichsten.³⁶³ Betrachtet man die Tripla-Teile der Buonamente Sinfonien unter diesem Gesichtspunkt, so fällt bald auf, dass dort fast nie zu klaren Periodisierungen kommt. An die Stelle dieses bei Rossi beinahe noch allgegenwärtigen Merkmals sind offenbar andere Gestaltungsweisen getreten. Diese deutlich abweichende Füllung der Tripla bei Buonamente kann als besonders charakteristisch angesehen werden, denn trotz der geringeren Anzahl an Tripla-Teilen sind deren Verläufe keineswegs wie im Rossi-Repertoire auf wenige Typen zurückzuführen. Sie folgen ganz offenbar unterschiedlichen Konzepten, und zwar vorrangig solchen, die

³⁶⁰ Siehe Abschnitt VI.1., Anm. 12.

³⁶¹ Allsop konnte für den gesamten Satz keinerlei offenkundige Rückgriffe ausmachen: »... the most diffuse of all, *Sinfonia* 7, has no easily discernible link.« Allsop, *Buonamente*, S. 132.

³⁶² Dass sich die erste Phase der Rückkehr ins gerade Metrum, der Tripla-Anschluss also, unmittelbar auf die Tripla beziehen lässt, ist auch in *Sinfonia* B IV/6 der Fall. Dort liegt allerdings eine Beziehung zum Beginn der Tripla vor und nicht zu ihrem Ende. Dieses Verhältnis stellt gewissermaßen erst die vollständige Umkehrung der traditionelle initialen Verknüpfung dar.

³⁶³ Unter klarer Periodisierung sei auch hier das Auftreten einer geraden Anzahl von Hebungen verstanden.

stärker an der Bezogenheit der Stimmen aufeinander orientiert sind.³⁶⁴ Oft äußert sich dies in einem ausgesprochen rhythmischen Zug, der das Spiel mit Schwerpunkten und irregulären Metren einschließt. Die entsprechenden Abschnitte verfügen nun also (1.) über ausgedehntere und im Detail häufig rhythmisch-metrisch komplizierte Anlagen. Dazu kommt noch (2.) die Möglichkeit, den Gangartwechsel als prinzipiell gerades Metrum zu behandeln, indem mit Hilfe der alten Proportion 6/4 eine im modernen Sinne zusammengesetzte Taktart vorgeschrieben wird. Von diesen beiden Beobachtungen sei hier ausgegangen.

zu 1.) Der erste und auffälligste Punkt, die erweiterten Dimensionen der Tripla bei Buonamente, ist – ähnlich wie schon in den geradtaktigen Teilen – die Folge eines Episodenbaus. Hier können Bauweisen auftreten, die zumindest entfernt an die beiden vielstimmigen Tripla-Sinfonien der Tradition erinnern.³⁶⁵ Ein solches Rückgriffschema zeigt etwa die *Sinfonia* B VII/4. Wie bei Cavalieri und Malvezzi spielt auch hier der Stimmtausch der *Canti* eine gewisse Rolle. Buonamentes Satz nutzt in dieser Tripla Verfahren, die genauso auch in geradtaktigen Teilen auftreten, nämlich einen an den *light point* erinnernden imitatorischen Satz zu Beginn und die Kombination von zunächst separat präsentiertem Material im Mittelteil.

Häufiger ist bei Buonamente eine Komplizierung der rhythmisch-metrischen Verhältnisse zu beobachten. Von den beiden prinzipiellen Momenten des Gangartwechsels, Beschleunigung und Metrumwechsel mit überwiegend klar erkennbarer ternärer Struktur, tritt das letztere bei Buonamente also weiter zurück. Von der fortschreitenden Auflösung klarer Periodik aber, bis hin zum Auftreten unregelmäßiger Metren, ist eine durchaus variierende Füllung der Tripla möglich. Zwei Beispiele sollen dies zeigen:

a. Die Tripla von *Sinfonia* VII/2 folgt einem steigenden Verlauf, der mehrere rhythmisch-diastematisch gut zu unterscheidende Modelle aufeinander folgen lässt (siehe Nbsp. 13.4. auf der folgenden Seite). Dieser Verlauf geht zwar noch von zwei klar periodisierten Episoden mit Stimmzügen in Schritten aus (T. 36-42), wechselt dann aber zu Synkopen, die durch Sprung erreichten werden (T. 42-48), um dann auf einer letzten Stufe ausschließlich Sprünge mit zunehmender Weite aneinander zu hängen (T. 48-54). Vor allem dieser Schluss ist es, der einen rhythmisch extremen Eindruck hinterlässt. Tatsächlich erreicht keine andere Tripla Buonamentes einen vergleichbaren Grad an rhythmisch-metrischer Komplexität.³⁶⁶ Dadurch wird diese *Sinfonia* zum zentralen Satz

³⁶⁴ Ein solches Konzept zeigt bereits die erste Hälfte von Rossis *Sinfonia* R I/6 (T. 1-8) im Ansatz.

³⁶⁵ Dies sind die beiden oben genannten Kompositionen von Malvezzi und de Cavalieri; siehe dazu Abschnitt I.2.

³⁶⁶ Allsop spricht von »astounding complexity«. *Buonamente*, S. 132.

für eine Argumentation, mit der die von Rossi abweichende neue Profilierung der Tripla hervorgehoben werden kann. b. Besonders charakteristisch ist auch die Tripla von *Sinfonia B V/11*. Sie verbindet unregelmäßigen Episodenbau mit einer formal ausgesprochen regelmäßigen Anlage:

Musical score for Nbsp. 13.5. It consists of three staves. The top staff is for Canto primo (treble clef), the middle for Canto secondo (treble clef), and the bottom for Basso di Viola, ò da Brazzo (bass clef). The music is in 3/8 time and features a descending quint sequence across the vocal parts.

Nbsp. 13.5.: Buonamente, *Sinfonia B V/11*, T. 28 ff., Tripla

Ihre Klängen folgen einer absteigenden Quintreihe (*a* bis *f*) in vier Schritten. Dadurch entstehen metrisch wirksam insgesamt vier Einheiten mit der Ausdehnung von jeweils fünf Halben, die nicht zur vorgezeichneten ternären Ordnung passen. Strukturell aber ist diese Tripla klar in den Verlauf eingebunden, denn sie fußt letztlich auf Abspaltung des Terzzugs im *Canto primo* von Takt 27/28 (zweigestrichene Oktave *c-h-a*) und bringt keine neue Setzung auf der Ebene des Materials. Der Unterschied zu den oben diskutierten Verknüpfungsmöglichkeiten wird sofort deutlich: Der eigentliche Schluss des geradtaktigen Teils (die *ultima* der Kadenz nach *a*) liegt bereits in der Tripla und ist ihrerseits Ausgangspunkt für den integrierenden Stimmzug.

Musical score for Nbsp. 13.4. It consists of three staves. The top staff is for Canto primo (treble clef), the middle for Canto secondo (treble clef), and the bottom for Basso di Viola, ò da Brazzo (bass clef). The music is in 3/8 time and features a descending quint sequence across the vocal parts.

Nbsp. 13.4.: Buonamente, *Sinfonia B VII/2*, T. 36 ff., Tripla

Der konstruktive Charakter dieses Satzteils ist wegen seiner unregelmäßigen Fünf-Halbe-Einheiten ein Unikum, das sowohl bei Rossi, als auch bei Buonamente keine Entsprechung hat. Diese Tripla stellt mit ihrer Spannung zwischen vorgezeichneter

Ordnung und tatsächlicher Metrik eindeutig rhythmisch-metrischen Möglichkeiten in den Vordergrund und entfernt sich mit ihrer »schiefen« Regelmäßigkeit wohl am deutlichsten von der geradzahligen Periodisierung der Rossi-Tripla. Die auffällige Regelmäßigkeit dieses Abschnitts aber vermag wiederum deutlich an das Merkmal der klaren Periodisierung zu erinnern.

Dieser Satz zeigt aber noch etwas anderes: Rhythmisch kompliziertere Tripla-Teile, die eine beabsichtigte Spannung zur vorgezeichneten Ordnung aufweisen, waren für Buonamente offenbar spätestens 1629 verfügbar und treten nicht erst mit dem Siebenten Buch auf, wo sie tatsächlich zur Regel werden. Die einzige Tripla des Fünften Buchs ist also vor allem von ihrer Metrik her zu beschreiben, weist dabei aber nicht die bekannten Regelmäßigkeiten auf, sondern kann leichter auf die Tripla-Teile des Siebenten Buchs bezogen werden. Die Entscheidung gegen eine geradzahlig periodisierte Tripla, wie sie aus *Balletto* und *Canzonetta* bekannt ist, zeigt sich hier besonders deutlich.

zu 2.) Einen notationstechnischen (und musikalischen) Sprung gegenüber dem Rossi-Repertoire stellt der Gebrauch der 6/4-Vorzeichnung bei Buonamente dar. Sie erscheint ausschließlich in Kompositionen des Vierten Buchs, nämlich in den Sinfonien B IV/7 und B IV/9 und muss als Erweiterung der gestalterischen Möglichkeiten gegenüber der überkommenen Tripla und der Gangart der Hemiolen-*Canzonetta* angesehen werden,³⁶⁷ die beide die Möglichkeiten des ungeraden Metrums in der Rossi-*Sinfonia* regulieren.

Die neue 6/4-Vorzeichnung bedarf einer näheren Betrachtung, denn sie verweist bei Buonamente auf einen eher »modern« anmutenden zusammengesetzten Takt.³⁶⁸ Hier von ungeraden Metren zu sprechen ist insofern problematisch, als sich das spezifisch Ungerade eigentlich nur dort äußert, wo es durchgehende Viertel- und Achtelketten gibt. Die in beiden 6/4 vorgezeichneten Abschnitt überwiegende Konstellation der Notenwerte ist aber eher die Gruppierung der Folge Halbe-Viertel. Der Charakter des geraden Metrums in einer zusammengesetzten Taktart tritt bei solchen Bildungen besonders klar zutage. Die Folge von Hebungen und Senkungen ist hier nun tatsächlich geradzahlig und bewirkt so den Eindruck eines geraden Metrums. Abschnitte mit 6/4-Vorzeichnung vermögen zwar prinzipiell leichter aufgrund ihrer Struktur zwischen gerader und ungerader Gangart zu wechseln. Die beiden einschlägigen Abschnitte bei Buonamente machen aber nirgends Gebrauch von der Möglichkeit, eine im Prinzip zweiteilige 6/4-Ordnung durch eine veränderte Setzung der Hebungen aufzubrechen und sie etwa he-

³⁶⁷ Siehe Abschnitt III.2.b).

³⁶⁸ Eine Übertragung des betroffenen Satzes im 6/4-Takt bereitet keine Schwierigkeiten. Von »Modernität« kann also deshalb gesprochen werden, weil diese Komposition auch ohne ein Hintergrundwissen um historische Notationsweisen sinnvoll erscheinen kann.

miolisch zum impliziten 3/2-Takt werden zu lassen.³⁶⁹ Dies geschieht im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* ausschließlich in den auf die Hemiolen-*Canzonetta* beziehbaren Sinfonien R II/17 und R III/3.

Sinfonia B IV/9 beginnt mit einem tempomäßig indifferenten Abschnitt, der die alte Verwendung des Gangunterschieds umkehrt (denn erst nach dem 6/4-Teil folgt ein klar geradtaktig organisierter Abschnitt). *Sinfonia* B IV/10 dagegen lässt sich leichter an den alten Gangunterschied anschließen, denn ihr 6/4-Abschnitt ist in den Verlauf eingeschaltet und tempomäßig noch zusätzlich differenziert, nämlich zunächst durch die Bezeichnung *presto*. Dies ist zugleich auch der einzige Fall bei Buonamente, in dem tatsächlich Tempobezeichnungen auftreten. Anders als sonst ist hier eine klare Periodisierung zumindest im Ansatz erkennbar.

Nbsp. 13.6.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/10, T. 15 ff., Tripla

Wie das Notenbeispiel zeigt, nimmt die angebahnte Sequenz des unmittelbar folgenden *adasio*-Abschnitts diesen periodisierenden Ansatz aber eher zurück, als dass sie ihn fortführt. Schon die Verwendung der beiden Tempobezeichnungen lässt erkennen, dass hier nicht die Setzung einer festzuhaltenden neuen Gangart und deren Entwicklung über eine längere Strecke hinweg im Vordergrund stehen. Eher wird auf deren prinzipielle Möglichkeit hingewiesen und damit ein Kontrast erzielt.

Ein ähnlicher Fall begegnet auch in *Sinfonia* B IV/7 (siehe Nbsp. 13.7. auf der folgenden Seite). Hier erscheint die Tripla nur noch als kurzer »Splitter« von vier Takten Länge, der einen kontinuierlichen Satz ziemlich abrupt unterbricht und überdies Anzei-

³⁶⁹ Ausgenommen ist hier der Schluss des ersten Teils von *Sinfonia* B IV/9, der die Kadenz hemiolisch vorbereitet.

chen für ein nachträgliches Einfügen aufweist. Septimensprünge zu Beginn (als

Nbsp. 13.7.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/7, T. 45 ff., bruchartiger Einschub der Tripla

Folge eines abrupten Registerwechsels) und Konsonanzparallelen am Ende (zwischen *Canto secondo* und *Basso*, T. 50/51) sind hier kaum zu übersehen. Beide Sätze lassen die Unterscheidung von ausgeführtem Teil und fragmentarisch eingesetztem Gangartwechsel zu: Der Fall von *Sinfonia* B IV/7 ist aber wohl noch bemerkenswerter, denn hier erscheint der Gangartwechsel, der so schnell wieder rückgängig gemacht wird, fast als »Störung«. Es kann deshalb der Eindruck entstehen, dass Gangarten hier bewusst als beliebig oder instabil vorgeführt werden sollen. Ein solches Vorgehen wäre imstande, das spezifisch »Künstliche« an der Musik noch stärker hervorzuheben.³⁷⁰ Es stellt sich die Frage, wie eine solche splitterartige Verwendung des Gangartwechsels einzuschätzen ist. Sicherlich bietet sich hier eine funktionale Deutung unmittelbar an, die jegliche Momente plötzlichen Wechsels in Sinfonien auf deren mögliche Verwendung als Theatermusik bezieht. Peter Allsop sah (im Zusammenhang mit *Sinfonia* B VII/7) solche Wechsel von Gangart und Satztechnik denn auch als »sudden changes of mood«,³⁷¹ bezog die strukturellen Momente der Musik also letztlich auf Vorgänge, die unbestimmbar bleiben, da sie außerhalb der Musik liegen und eher dem Bereich der Rezeption angehören. Ein kalkulierter Einsatz von Satzstrukturen mit erwartbaren Rezeptionsleistungen (als solche lassen sich »Stimmungen« zuallererst ansehen) ist jedoch wenig greifbar und kann deshalb auch nicht sinnvoll bestritten werden. Allerdings muss bemerkt werden, dass kurzfristige Gangartwechsel auch in anderen Kompositionen begegnen und keineswegs auf Musik beschränkt sind, die irgendeinen Bezug zu musiktheatralischen Darbietungen erkennen lässt.³⁷²

³⁷⁰ Allsop bezeichnet den Tripla-Einschub in *Sinfonia* B IV/7 als »cryptic four bars«. Allsop, *Buonamente*, S. 126.

³⁷¹ Allsop, *Buonamente*, S. 132.

³⁷² Die deutsch-englische Ensemble-Paduana etwa kennt den kurzfristigen Wechsel zu ternären Metren vor allem im Rahmen des dritten Teils. Gute Beispiele dafür finden sich in Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (Paduana 6, 9, 13, 17-19, jeweils dritter Teil). Auch in Canzonen treten gelegentlich extrem kurze Tripla-Einschübe auf (so etwa in den Canzonen *La Parolina*, *La Lucina* und *L'Averolda* von Cesare Borgo [Sartori 1599d]). Das gleiche gilt für den Bereich der Sonate (z.B. bei Giovanni Battista Fontana, *Sonata settima* [Sartori 1641b]). Die Häufigkeit solcher »Satzsplitter« spricht eher dagegen, hier etwas Ungewöhnliches zu vermuten.

Zur Frage nach den jeweiligen Füllungen der Tripla in Buonamentes Sinfonien lässt sich daher sagen, dass hier die Bandbreite an Gestaltungsmöglichkeiten der Tripla-Abschnitte im Ganzen um die Periodisierung vermindert, aber durch rhythmisch-metrische Unregelmäßigkeiten und die »neuen« 6/4-Vorzeichnung erweitert ist.

War eingangs von der Art und Weise der Einbettung in den Satzverlauf die Rede, die an Buonamentes (und Rossis) Tripla-Teilen beobachtet werden kann, so lässt sich an dieser Stelle noch einmal auf das Verhältnis von Tripla und Verlaufskonzept zurückkommen. Einige grundsätzliche Bemerkungen können noch zur Stellung oder Anordnung der Tripla innerhalb von Buonamentes Sinfonien gemacht werden. Wo die Tripla vor allem am Ende einer *Sinfonia* auftritt, sie also den gesamten Satz beschließt, mag sie noch am ehesten als Reminiszenz an den Nachtanz aufgefasst werden. Dies trifft aber viel eher auf die Sätze Rossis zu, die eine Tripla stets im Verlauf oder am Ende der *Sinfonia* bringen, nie jedoch zu Beginn. Eine Eröffnungstripla dagegen, die den traditionellen Gangartwechsel umkehren könnte, ist im Rossi-Repertoire nicht überliefert.³⁷³ Tripla-Abschnitte als Satzeröffnung treten in der instrumentalen Ensemblesmusik überhaupt selten auf, und dies gilt für freie Kompositionen älterer und neuerer Tradition gleichermaßen. Tatsächlich scheint sich eine regelrechte Anfangstripla nirgends zu einem Typ verfestigt zu haben.³⁷⁴ Wenn nun ein wesentliches Moment der Tripla, die Möglichkeit ternärer Rhythmen, sich bei Buonamente in *Sinfonia* B IV/9 zu Beginn einer Komposition findet, so stellt dies einen deutlichen Sprung gegenüber dem Tripla-Einsatz bei Rossi dar. Und auch in einem weiteren Punkt unterscheiden sich Buonamentes Tripla-Teile von denen des Rossi-Repertoires: Kein einziger Satz schließt hier noch mit einer Tripla ab, und so wird bei Buonamente die Tripla fast vollständig zu dem, was sie in Canzonen und Ricercaren schon lange ist: Eine Gangart im Verlauf, ohne erkennbare Eröffnungs- oder Schlussqualität.

Die Stellung der Tripla in den Verläufen einzelner Buonamente Sinfonien lässt erkennen, dass der Gangartwechsel nicht mehr in derselben Weise als unproblematisch aufgefasst werden kann, wie es noch bei Rossi möglich war. Sieht man vom Sonderfall der 6/4-Vorzeichnungen und von den Verhältnissen in *Sinfonia* B IV/9 ab, so etablieren die Sinfonien Buonamentes die Tripla nun deutlich als Geschehen im Verlauf. »Echte« Tripla-Teile stehen hier weder zu Beginn, noch am Ende einer Komposition, sondern

³⁷³ Einige Sinfonien des Rossi-Repertoires verlaufen vollständig als Tripla und sind dann immer einteilig. Abgesehen von ihrer Funktion als »editorisches Ritornell« zu Beginn des Ersten Buchs (siehe Abschnitt III.2.b) ist ihre Bedeutung für die *Mantuaner Sinfonia* aber gering, denn solche Sätze fehlten bereits in den *Varie-sonate*-Büchern Rossis und sind auch bei Buonamente nicht vorhanden.

³⁷⁴ Heidlberger geht kurz auf dieses Problem ein, wo es im Zusammenhang mit der *Canzon da sonar* auftritt. Heidlberger, *Canzon da sonar*, S. 387.

sind nunmehr vollständig in den Verlauf eingebunden. Dies hat Folgen für Bandbreite möglicher Verlaufskonzepte, denn die Schlussposition wird nun regelmäßig frei für Satzarten, die zum Beispiel (in der Art von Rossis *Sinfonia* R III/9) Epilogcharakter annehmen können und gleichzeitig Raum für Rückgriffe bieten.³⁷⁵ Buonamentes Sinfonien entfernen sich damit von der alten Funktionalisierung der Tripla im Satzverlauf noch weiter,³⁷⁶ als es schon bei Rossi der Fall war. Das Künstliche der Tripla rückt hier noch stärker in den Vordergrund, und ihre Gangart erscheint noch weiter vom Einfach-Tänzerischen entfernt. Allein die Position der Tripla als sekundäres Ereignis im Verlauf könnte dann noch entfernt an den alten Nachtanz erinnern. Durch das ausgeprägte rhythmische Profil dieser Abschnitte bei Buonamente aber wird auch eine solche Erinnerung fast vollständig verwischt.

Die hier gemachten Beobachtungen an Tripla-Teilen lassen eine Differenzierung innerhalb des Buonamente-Repertoires zu: Ein weiteres Mal ist dabei der eigentliche innovatorische Anteil gerade nicht in den (zunächst wegen ihrer Überlieferung) als jünger aufzufassenden Kompositionen enthalten, denn 6/4-Episoden fehlen in den Sätzen des Fünften und Siebenten Buchs vollständig. Durch ihre 6/4 Vorzeichnung aber erscheinen die beiden einschlägigen Sinfonien des Vierten Buchs als Ausnahmesätze, die eine für die *Mantuaner Sinfonia* neue Notation zeigen. Anders verhält es sich mit dem Merkmal einer rhythmisch-metrischen Profilierung der Tripla hin zum komplizierenden Ereignis, die schon im Fünften Buch als Möglichkeit auftritt und in den Sätzen des Siebenten Buchs eine regelmäßig verfügbare Gestalt darstellt. Es ist die qualitative Entscheidung gegen klare Periodisierungen und für rhythmisch-metrische Abweichungen, die sich als Innovation für die Tripla der *Mantuaner Sinfonia* erweist.

Das Siebente Buch ist auch der Zusammenhang, innerhalb dessen Position und Gestalt der Tripla gleichermaßen einen Standard ausbilden.³⁷⁷ Die Tripla findet hier ihren Platz meist im zweiten Teil (so in den Sinfonien B VII/1-4 und 8). Dort, wo der Tripla-Abschnitt im ersten Teil angebracht ist (in den Sinfonien B VII/6 und 7) geht ihm ein mensural-traditioneller Abschnitt, also mäßige Bewegtheit voraus. Eine gewisse Vereinheitlichung ist darin erkennbar. Es ist aber auch möglich, dass diese Verfestigung Folge

³⁷⁵ Das Problem der Rückgriffe wird im folgenden Abschnitt (VII.4.b) behandelt. Einen Epilogcharakter ohne Rückgriffe weist z.B. der Schlussteil (T. 35 ff.) von *Sinfonia* B V/11 auf.

³⁷⁶ Einen prinzipiell andere Funktionalisierung im Satzverlauf kommt den Formteilen mit ternären Metren in der Opernsinfonie des späteren 17. Jahrhunderts zu: Dort parallelisiert die tänzerische Tripla das *lieto fine* der gesamten Oper, so wie der Tanz auch in den Intermedien (das gesungene *O che nuovo miracolo* der *Pellegrina*) wie in der frühen Oper (die *Moresca* des *Orfeo*) am Schluss stand.

³⁷⁷ Von einer gewissen Standardisierung kann auch noch im Zusammenhang mit der (oft strittigen) Frage nach dem Tempo der Tripla gesprochen werden, denn in dieser Hinsicht bezieht Buonamentes Notat einigermassen klar Stellung: Vor Beginn der Sinfonien des Siebenten Buchs findet sich der Hinweis: »Quando si entra nella Ciasqualtera non si altera il tempo di primo, ma si seguita l'istessa misura.«

des nun eindeutigen Kontexts der Suite ist, die im Fall Buonamentes nicht nur die Reihenfolge der Tanzsätze, sondern auch den Verlauf der *Sinfonia* als Einleitungssatz in gewissen Grenzen standardisiert. In der Tripla geht es dabei eindeutig um bewegte und zuweilen kapriziöse Gangarten, die das Moment des Kontrasts noch steigern und auf eine neue Ebene heben. Unterschiedlich sind aber noch die Mittel, deren sich der Satz bedient. Dies kann auf sehr einfache Weise geschehen, wie in *Sinfonia* B VII/6, wo rhythmische Irritation von der quasi-kanonischen Führung der *Canti* herrührt, oder es tritt – wie in *Sinfonia* B VII/2 als Folge einer *Capriccio*-artigen Haltung ein, die das Komplizierte geradezu sucht. Solche Bildungen scheinen gewissermaßen die Stelle klarer Periodisierungen einzunehmen. Die weitgehende Abwesenheit dieser Periodisierungen in Buonamentes Tripla-Teilen ist auch deswegen bemerkenswert, weil zunächst kein Grund erkennbar ist, weshalb darauf verzichtet wurde. Vielleicht lässt sich ein solcher Verzicht als Hinweis auf eine, mit Rossis Sätzen verglichen weiter gehende Schärfung des *Sinfonia*-Verständnisses erklären: Periodisierte Teile im ungeraden Metrum gehören nun nicht mehr der *Sinfonia* an, sondern erscheinen in den Bereich der Tanzsätze »ausgelagert«. Eine gewisse Nähe von Tanzsatz und *Sinfonia*, wie sie noch anhand einzelner Kompositionen bei Rossi greifbar ist, kann bei Buonamente nicht mehr beobachtet werden.³⁷⁸ Tanzsatz und *Sinfonia* stellen nunmehr zwei klar unterschiedene Satzarten dar. Der freie Satz der *Sinfonia* nutzt für die Ausgestaltung des Gangunterschieds einen nicht-periodischen Bau, der entweder Episoden reiht oder Metren gezielt verunklart.

Sucht man hier nach Hinweisen auf ein Verhältnis zur Tradition, das in Buonamentes Tripla-Teilen zum Ausdruck kommt, so ließe sich auch an die ursprünglich vielstimmigen Genres denken, deren Tripla-Teile – sofern sie nicht wie manchmal in Sonate und Canzone refrainartig eingesetzt werden – ebenfalls kaum von klaren Periodisierungen Gebrauch machen. Die Tripla-Anteile bei Buonamente zeigen, dass es hier offensichtlich nicht um einen weit tragenden Entwurf von gänzlich neuer Musik ging, sondern eher um die in gewisser Weise erneuerte Pflege bekannter Techniken, durch deren Beschreibung die Sinfonien enger an die Canzonentradition angeschlossen werden können. Bezogen sich Rossis Tripla-Teile deutlich auf vokale Traditionen, insbesondere auf *Canzonetta* und *Balletto*, so erinnert Buonamentes Umgang mit der Tripla eher an eingeführte instrumentale Gangartwechsel in der Vielstimmigkeit. Natürlich kann die fast vollständige Abwesenheit klar periodisierter Tripla-Abschnitte mit Ähnlichkeiten zu

³⁷⁸ Dies gilt zumindest für typische Bewegungsarten des Tanzes, von denen die oben mit der *Piva* verglichene *Sinfonia* B IV/9 deutlich ausgenommen ist.

Tanz und *Balletto* auch ein schlichter Überlieferungsumstand sein. Aber selbst Satzarten wie *Corrente* und *Gagliarde* tragen bei Buonamente immer wieder rhythmisch komplizierende Züge, die sich auch dort als stilisierende Vorgänge beschreiben lassen. So ist es möglich, von einem prinzipiellen Wandel auszugehen, der unabhängig vom Genre mehrere Satzarten zugleich erfasst. Wäre nach einem Schlagwort zu suchen, mit dem sich solche Vorgänge bezeichnen lassen, so ließe sich formulieren, dass auch die Tripla-Teile bei Buonamente auf eine »Rückkehr des Kontrapunkts« – nun in die Verhältnisse des geringstimmigen Satzes – verweisen.

VII.4. Faktoren neuer Verläufe

Von neuen Verläufen kann bei Buonamentes Sinfonien vor allem deswegen gesprochen werden, weil es in diesem Punkt gut zu beschreibende Unterschiede gegenüber dem Rossi-Repertoire gibt. Im Gegensatz zu den Überformungen des kurzen Anfangsteils und der neuen Tripla, die immer lokale Vorgänge darstellen, haben die Faktoren neuer Verläufe entweder umfassende Auswirkungen, die an keine bestimmte Stelle des Satzverlaufs gebunden sind, oder es handelt sich, wie im Fall der abschließend in Abschnitt VII.4.d) beschriebenen »Diskontinuität«, um einen für die *Mantuaner Sinfonia* prinzipiell neuen Vorgang.

VII.4.a) Vom *Sinfonia*-Typ zur Satzart

Schon ein flüchtiger Blick zeigt, dass die beiden für Rossis Sinfonien aufgestellten Typen des canzonettenartigen und mensural-traditionellen Satzes auch bei Buonamente Verwendung finden. Ein erstes Beispiel brachte bereits die *Sinfonia* B V/4, bei der beide Typen fest mit einem vollständigen Satzteil verbunden sind.³⁷⁹ Dies ist der bei Rossi regelmäßig anzutreffende Gebrauch beider Typen: Sie sind klar lokalisierbar und prägen fast ausnahmslos vollständige Teile oder sogar ganze Kompositionen.

Wie bei Rossi ist auch bei Buonamente der mensural-traditionelle Satz satzstrukturell nicht festgelegt, denn er wird weiterhin für imitative und vollstimmige Abschnitte gleichermaßen verwendet. Die Möglichkeiten des mensural-traditionellen Satzes, ob imitativ oder vollstimmig gearbeitet, tragen bei Buonamente nun aber keine vollständigen Sätze, sondern werden hier für einzelne Teile oder abschnittsweise wechselnd

³⁷⁹ Siehe dazu Abschnitt VI.3.

eingesetzt. Was bei Buonamente also vollständig fehlt sind zunächst ganze Kompositionen im mensural-traditionellen Satz;³⁸⁰ ein Verfahren, das bei Rossi zumindest noch im Rahmen der beiden *sinfonie*-Bücher auftritt. Ein Satz aber, der sich – in der Art von *Sinfonia* R II/14 – von Anfang bis Ende sowohl imitatorisch (durch einen *light point*), als auch mensural-traditionell verhält, war auch bei Rossi schon ein Einzelfall. Seine Abwesenheit bei Buonamente mag also auch als sinnvolle Fortsetzung eines Rossi-Trends angesehen werden.

Eine Klassifizierung des Repertoires nach *Sinfonia*-Typen, deren Bestimmungsmerkmal jeweils ein mensural-traditioneller oder canzonettenartiger Satz sein konnte, war bereits bei Rossi nicht ohne Schwierigkeiten, so dass eine pragmatische Lösung des Problems – die Zuordnung ganzer Sinfonien ausschließlich anhand der Satzart ihres eröffnenden Teils – gewählt wurde. Bei Buonamente in gleicher Weise zu verfahren wäre allerdings unsinnig. Zwar gibt es auch hier einige Sätze, in denen vollständige Teile von einer einzigen Satzart bestimmt werden. Die große Mehrheit der Sinfonien Buonamentes aber wechselt (zum Teil mehrfach) zwischen mensuralem und canzonettenartigem Satz, wovon häufig bereits der erste Teil betroffen ist.³⁸¹ Wegen dieser grundsätzlich vom Rossi-Repertoire unterschiedenen Situation können viele Sinfonien nicht mehr nur jeweils einem bestimmten Typ, canzonettenartig oder mensural, zugeordnet werden. Satztypen werden in der Untersuchung von Buonamentes Sätzen deswegen nun als das behandelt, was beide zunächst und vor allem sind, nämlich als unterschiedliche Satzarten.

Eine kontinuierliche Entwicklung hin zu einem Wechsel der Satztypen, der keinen erkennbaren Regeln mehr folgt, ist mit Rossis Sinfonien aber nicht unbedingt vorbereitet. Dort gibt es mit den Sinfonien R I/9 und R II/16 überhaupt nur zwei Sinfonien, in denen innerhalb eines Teils die Satzart gewechselt wird. Beim letztgenannten Satz geschieht dies in folgender Weise:

³⁸⁰ Allenfalls *Sinfonia* B V/9 könnte noch in die Nähe eines solchen Konzepts gerückt werden (siehe dazu Anm. 334 in Abschnitt VII.1.a), aber nur, wenn man zugibt, dass dessen Idee sich vollständig von Kernsatz und Diminution her erschließt. An diesem Satz wurde bereits weiter oben eine gewisse Gleichmäßigkeit bemerkt, die im rasterartigen Bau erkannt werden kann und die auffällig didaktisch anmutet.

³⁸¹ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für mehrfache Wechsel der Satzart liegt mit *Sinfonia* B IV/7 vor, in der es (ausgehend von einem canzonettenartigen Satz) insgesamt zu drei solchen Wechseln kommt, die zusätzlich noch durch einen extrem kurzen Tripla-Einschub bereichert werden.

Nbsp. 14.1.: Rossi, *Sinfonia* R II/16, T. 12 ff., Übergang zwischen den Satzarten (T. 17/18)

Der Wechsel vom mensural-traditionellen zum canzonettenartigen Satz (mit anschließender Wiederholung) bleibt in beiden angeführten Fällen ein einmaliger Vorgang. Hier kommt es weder zu »Verschleifungen« der beiden Abschnitte, noch kann in irgendeiner Weise von einem abrupt inszenierten Wechsel gesprochen werden.

Es wird daher unmittelbar deutlich, dass der abgewandelte Satzartengebrauch bei Buonamente auch die Verläufe der einzelnen Sätze auf eine neue Art differenziert. Zugleich bewirkt der neue Grad an Durchmischung der Satzarten eine veränderte Wahrnehmung typischer Bewegtheit, die den Satz weniger kontinuierlich erscheinen lässt und stellenweise absichtsvoll vom Moment des Wechsels Gebrauch zu machen scheint. Ob solche Wechsel aber von vornherein auf eine Differenzierung der Gangart hin angelegt sind, wird nicht unmittelbar deutlich. Schließlich sind im Buonamente-Repertoire Spuren eines Formelgebrauchs vorhanden, die sich nicht durchweg auf entsprechende Merkmale bei Rossi beziehen lassen. Im Zusammenhang mit Peter Allsops *programme*-These ist dies ein Anlass, nach den besonderen Möglichkeiten zu fragen, auf welche Weise Sinfonien dieses Repertoires über sich hinausweisen bzw. als semantisiert bezeichnet werden können.³⁸²

Drei Fragen können also im Zusammenhang mit dem Satzartengebrauch gestellt werden: 1. Wie stellt sich der Gebrauch beider Satzarten im Verlauf dar? 2. Gewinnt der Satz bei Buonamente ein neues Mittel der Gangartendifferenzierung hinzu? 3. Welche

³⁸² Allsop sieht hier gewisse Ähnlichkeiten mit dem Rossi-Repertoire: »Although short, the sinfonias of Rossi and Buonamente cover an enormous variety of moods, even within a single sinfonia, and these rapid changes may often suggest the presence of some underlying programme.« Insgesamt deutet für Allsop die bereits angesprochene Varietät des Buonamente-Repertoires in die gleiche »programmatische« Richtung, an anderer Stelle noch bereichert um die These einer besonderen (musiktheatralischen?) Funktionalisierung der Sinfonien: »As with the arias, these sinfonias are on a relatively small scale, but contain characterful music in such a multitude of styles as to suggest some programmatic intent.« Allsop, *Buonamente*, S. 124 u. S. 126. Schließlich greift Allsop diese These noch einmal im Zusammenhang mit seiner Diskussion der *Sinfonia* B VII/7 auf. Allsop, *Buonamente*, S. 132.

Hinweise auf einen semantisierten Gebrauch des Satzes gibt es in Buonamentes Sinfonien?

zu 1.: Eine Beobachtung sticht hier zunächst besonders hervor und gibt einen ersten Anlass, den Zusammenhang von Satzart und Verlauf bei Buonamentes Sinfonien zu untersuchen: Der mensural-traditionelle Satz tritt nun auch am Ende ganzer Teile und Kompositionen auf.³⁸³ Dazu kommt es bei Rossi nicht. Schon ein solcher mensural-traditioneller Satz in Endposition zeigt also, dass Buonamentes Satz prinzipiell neue Gliederungsmöglichkeiten umsetzt. Die von Rossi her bekannten Verhältnisse erscheinen in solchen Fällen umgekehrt, denn nun wendet sich eine canzonettenartig eröffnete Komposition hin zum mensural-traditionellen Satz und suspendiert den anfangs gesetzten Bewegungstyp für eine gewisse Zeit. Das Ergebnis ist eine Abnahme von Bewegung im Verlauf. Dies wird in der überwiegenden Zahl der Fälle mit Vorhaltsketten unterstützt, die dann – unter Umständen nach einem zweiten Ansatz – in eine *cadenza minima* auslaufen.³⁸⁴ Eine weitere Qualität des mensural-traditionellen Satzes in Schlussposition betrifft den Eindruck eines nicht weiter ausgeführten Kernsatzes, der mit solchen Abschnitten vorliegen könnte.³⁸⁵ Buonamentes Sinfonien bringen an dieser Verlaufsstelle eine auffällige Differenz zu den bereits eingeführten Arten des Schließens, wenn sich dort ein mensural-traditioneller Abschnitt findet. In diesem Fall kommt es nicht zu dem bekannten komplementären, in Parallelführung mündenden Satz der *Canti*, sondern es tritt eine sich kontrapunktisch fast modellhaft ausnehmende Dreistimmigkeit auf, die den Satz mit deutlich zurückgenommener Bewegung zu Ende bringt.

Hier können prinzipiell mehrere Unterscheidungen angeschlossen werden: Die Beispiele aus den Büchern Vier und Fünf zeigen den mensural-traditionellen Satz in der Endposition des ersten Teils. Eine gewisse Steigerung dem gegenüber bedeutet aber noch der Einsatz solcher Abschnitte am Schluss des zweiten Teils und damit zum Ende der Komposition. Kommt es dazu im Vierten Buch mit *Sinfonia* B IV/7 nur ein einziges Mal (und im Fünften Buch überhaupt nicht), so enden im Siebenten Buch gleich sechs von insgesamt acht Sinfonien mit einem solchen Abschnitt. Da den Sätzen des Siebenten Buchs jeweils ohne Ausnahme eine komponierte Suite folgt (dem genannten Einzel-

³⁸³ Dies war zuerst als Besonderheit in *Sinfonia* B IV/2 zu bemerken.

³⁸⁴ In folgenden [8] Sinfonien läuft mindestens einer der beiden Teile in mensural-traditioneller Bewegung aus: *Sinfonia* B IV/2 u. 7, *Sinfonia* B VII/1-4, 7 u. 8.

³⁸⁵ Über die Vorgängigkeit eines Kernsatzes kann – wie bereits im Abschnitt VII.2. zur Diminution deutlich wurde – kaum mit einer umfassenden Gültigkeit entschieden werden. *Sinfonia* B VII/8 schließt aber in ihrem ersten Teil immerhin eine Episode ein (T. 10-19), deren Kern tatsächlich eine Vorhaltsequenz ist.

satz des Vierten Buchs dagegen nicht), ließe sich diese Sonderlösung als Folge der konkretisierten Einleitungsfunktion auffassen. Das Buonamentes Suiten im Siebenten Buch durchweg aus eher bewegten Sätzen (*Brando*, *Gagliarda* und *Corrente*) besteht, schaffen also sechs von acht Sinfonien mit ihrem jeweiligen Schluss einen bewegungsärmeren Übergang, der sich klar von den nachfolgenden Bewegungstypen abhebt. Auch hier handelt es sich aber, da die Sinfonien B VII/5 und B VII/6 bewegungsreichere Schlüsse haben, offensichtlich nicht um eine Gesetzmäßigkeit, sondern nur um eine ausgeprägte Tendenz.

zu 2.: Weiterhin fällt auf, dass eine Reihe von Sätzen den Wechsel der Satzart ziemlich abrupt vollziehen und keine vermittelten Übergänge schaffen. Ein solches Alternieren beider Satzarten kann Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Gangarten haben. Der Komplex von *Sinfonia* und Gangartdifferenzierung stellt einen zweiten Bereich dar, dessen Veränderungen gegenüber dem Rossi-Repertoire anhand einzelner Beispiele bei Buonamente untersucht werden kann. Bei Rossi (und auch im traditionellen Repertoire) ließen sich Gangarten nur anhand des jeweiligen rhythmisch-metrischen Modells (hier fast ausschließlich *tempus imperfectum* oder »Tripla«) unterscheiden. Mit diesem traditionellen Unterscheidungsmerkmal hat der neue Wechsel der Satzarten gemeinsam, dass die »Bewegtheit« als entscheidende Qualität des Satzes sich nunmehr auch unabhängig von den Teilegrenzen ändern kann, und dies geschieht einige Male in ziemlich abrupter Weise. Ein solcher abrupter Wechsel finden sich etwa im ersten Teil von *Sinfonia* IV/7:

Nbsp. 14.2.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/7, T. 9 ff., abrupter Wechsel der Satzart

Aber weder hier, noch in anderen ähnlichen Fällen wird von einem vergleichsweise neuen Mittel der Differenzierung Gebrauch gemacht, das im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts keine allgegenwärtige Größe darstellt, nämlich von der Tempobezeichnung als konkretem sprachlichen Zusatz zur Notation. Tempobezeichnungen erscheinen im Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* tatsächlich, wie oben bereits bemerkt,³⁸⁶ erstmals bei Buonamente, und zwar in *Sinfonia* B IV/10 (siehe dazu Nbsp. 13.6.). Diese einmalige Verwendung bleibt unter den Sinfonien ein Einzelfall, für den einfache Gründe gefunden werden können: Die Zusätze *presto* und *ad asio* »flankieren«

³⁸⁶ Siehe Abschnitt VII.3.

in gewisser Weise eine (in T. 15 gesetzte) Proportion und fordern dazu auf, das grundsätzlich festliegende Tempo weiter zu differenzieren. Dies lag offenbar näher, als der Versuch, den gewünschten Effekt mit Hilfe weiterer mensuraler Vorzeichnungen zu notieren. Solche Ansätze zur sprachlichen Bezeichnung des Tempos weisen auf einen Sprung im aufzeichnenden Umgang mit der Tempoorganisation hin.³⁸⁷ Insgesamt aber ist die Tempoorganisation auch weiterhin vor allem eine Angelegenheit mensuraler Vorzeichnungen, die sonst durchweg unkommentiert bleiben.³⁸⁸ Eine gewisse Relevanz für die Frage nach dem Ausführungstempo hat aber die Bandbreite der verwendeten Notenwerte, zumindest dann, wenn das Mensurzeichen als Hinweis auf ein prinzipiell einheitliches Tempo ohne Schwankungen interpretiert wird. Dann nämlich muss mit Rücksicht auf kleine Notenwerte ein insgesamt ruhigeres Tempo angeschlagen werden, und die Möglichkeit, Minima und Semibrevis als auffällig »langsam« wahrzunehmen, dürfte umso eher gegeben sein. Fest steht daher, dass die Tempowahl, sofern ein größeres Spektrum an Notenwerten notiert ist, sich relativ gesehen stärker festlegen muss als bei der Ausführung von Kompositionen, die weniger unterschiedliche Werte verwenden und in ihrem Aufbau »starke« Grenzen (etwa durch Doppelstriche) zwischen den Satzarten ziehen. Der geringe Bezeichnungsgrad von Buonamentes Sätzen verrät aber auch: Echte Schwierigkeiten bei der Tempowahl dürften bei dieser Musik kaum aufgetreten sein. Das Zusammenwirken von Resten alter mensuraler Ordnung (Mensurzeichen) und auführungspraktischer zeitgenössischer Routine war wohl ausreichend, ernste Verwirrung zu verhindern.

Gangart, Tempo und Notation bilden also auch in der *Mantuaner Sinfonia* einen Komplex aus, dessen wechselseitige Abhängigkeiten nicht leicht aufzuklären sind. Prinzipiell fällt – auch durch den qualitativen Sprung der »echten« Tempobezeichnungen – an diesem Repertoire auf, dass Buonamentes Sinfonien ausreichend Material enthalten, um den Vorgang einer Abkehr von den letzten Resten mensuraler Tempoorganisation zu illustrieren. Eine Reihe von Kompositionen verweist auf die besondere Rolle des Satz-

³⁸⁷ Gute Beispiele hierfür sind erneut die Sonaten der Castello-Drucke (siehe Anm. 125), die einen eigenen Bezeichnungsstandard (*adasio* und *alegra* als stetig wiederkehrende Bezeichnungen in ähnlichen Zusammenhängen) ausbilden.

³⁸⁸ Dies gilt für die beiden Teilrepertoires von Rossi und Buonamente insgesamt. Die prinzipielle Gültigkeit des alten *tempo della mano* aber, letztlich also die Auffassung einer ungebrochenen mensuralen Tradition in der Tempogestaltung noch nach den 1620er Jahren, belegen auch die häufiger zitierten Anweisungen Monteverdis zum *Lamento della ninfa* im 8. Madrigalbuch (1638). Hier wird der traditionellen Tempogestaltung eine stärker am Affekt orientierte entgegengesetzt, die als *tempo del'affetto del animo* bezeichnet wird. Siehe dazu Rosand, *Descending Tetrachord*, S. 351 (Anm. 13).

artenwechsels bei diesem Vorgang, der sonst vor allem im Zusammenhang mit den neuen Tempobezeichnungen erklärt wird.³⁸⁹

zu 3.: Der dritte und letzte Bereich betrifft die Frage nach der Möglichkeit einer Semantisierung der beiden Satzarten. Für den mensural-traditionellen Satz können dabei zwei mögliche Hintergründe unterschieden werden: Zum einen dient dieser Satz als rein technische Grundlage für das Komponieren in überkommener, traditioneller Manier.³⁹⁰ Zum anderen aber gibt es – dies zeigt schon die *Sinfonia grave* aus Rossis Erstem Buch – eine deutliche Neigung, gerade dort mensural zu notieren, wo zugleich auch eine gewisse Aufladung mit Pathos erreicht werden sollte. Dies ist aber letztlich nur am Gebrauch von Formeln wie der Lamento-Quarte in der *Sinfonia grave* zu erkennen. Damit wird ein solcher pathetisch-semantischer Gebrauch des mensural-traditionellen Satzes zum Einzelfall: Für das Pathos von Rossis *Sinfonia grave* ist vor allem die Lamento-Quarte (das Tetrachord) verantwortlich. Ihre Fassung im mensural-traditionellen Satz mag dann einen technischen Hintergrund mit einem gewissen Signalwert darstellen, auf den die Konvention (noch) nicht verzichten konnte.³⁹¹ Eine mit Rossis *Sinfonia grave* vergleichbare Semantisierung ist bei Buonamente allerdings nicht zu beobachten. Zwar liegt, besonders mit den Sinfonien des Siebenten Buchs, eine Reihe von Tetrachord-Kompositionen vor. Bei Buonamente dürfte es aber treffender sein, ausschließlich diese neutrale Bezeichnung zu verwenden, denn dort wo überhaupt das Tetrachord auftritt, ist ein inszenierender Hintergrund mittels gravitäischem Satz nicht zwingend vorhanden. In Rossis *Sinfonia grave* erscheint das Tetrachord als Satzeröffnung ohne ausgeprägt imitatives Potenzial, was den Symbolcharakter der Lamento-Quarte in einer rhythmisch-typischen Fassung besonders klar hervortreten lässt. Bei Buonamente dagegen häufen sich einerseits Tetrachord-Kompositionen im Zusammenhang mit den konkretisierten Suiteneinleitungen (siehe dazu Nbsp. 14.3. auf der folgenden Seite),³⁹² andererseits fällt auf, dass die symbolkräftige Seite mit ihrer typischen Rhythmisierung kaum noch eine Rolle spielt.³⁹³ Prinzipiell ist auch kein notwendiger Zusammenhang zwischen Fundierung und Tetrachordgebrauch zu erkennen, denn das entscheidende Ele-

³⁸⁹ Das Aufkommen »moderner« Tempobezeichnungen ist oft beschrieben worden; als Beispiel für eine kurze Darstellung jüngerer Datums sei hier auf George Houles zusammenfassende Betrachtungen verwiesen. George Houle, *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception and Notation*, Bloomington u. Indianapolis 1987, S. 32 f.

³⁹⁰ Unter der »Tradition« sei hier das prinzipiell intakte System kontrapunktischer Fortschreitungsregeln verstanden.

³⁹¹ Die enge Bindung von *grave*-Bezeichnungen und Satzart lockert sich in der Folgezeit weiter. In Corellis Sonaten schließlich ist eine klare Zuordnung kaum noch möglich, wie bereits die zahlreichen *grave*-Einleitungen des op. 1 zeigen.

³⁹² Vom Tetrachord machen die Sinfonien B VII/1, 3, 4 und 5 Gebrauch.

³⁹³ Dies ist, wenn überhaupt, nur noch in *Sinfonia* B VII/4 der Fall.

ment, der abschließende Halbtonschritt, kann auf verschiedene Weise erzeugt werden. Dennoch fällt auf, dass Buonamentes Sätze mit Tetrachordgebrauch überwiegend *a*-Fundierung aufweisen. Tetrachordgebrauch und *a*-Fundierung treten also bevorzugt gemeinsam auf.³⁹⁴

The image displays four musical score excerpts arranged in a 2x2 grid. Each excerpt features three staves: Canto primo (top), Canto secondo (middle), and Basso di Viola, ò da Brazzo (bottom). The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time (C). The excerpts illustrate various tetrachord structures and their integration with vocal lines and viola accompaniment.

Nbsp. 14.3.: Buonamente, Satzeröffnungen mit Tetrachord in den Sinfonien B VII/1 und 3 (oben) sowie B VII/4 und 5 (unten)

So lässt sich der Tetrachordgebrauch als verbindendes Element zwischen beiden Teilrepertoires beschreiben. Das Tetrachord in exponierter Form erscheint bei Rossi sogleich im Ersten *sinfonie*-Buch (zu Beginn der *Sinfonia grave*) und wird auf ähnliche Weise noch einmal als Eröffnung von *Sinfonia R III/4* verwendet, ebenso in der *Sonata detta La moderna*. Mit seinem erneuten Auftreten bei Buonamente erweist sich das Tetrachord als fester Bestandteil des Formelvorrats auch der *Mantuaner Sinfonia*.

Keine Verbindungen zu Rossi dagegen lassen sich von den bläsertypischen Bildungen der *Sinfonia B V/3* her konstruieren. Für den gesamten Bereich der *Mantuaner Sinfonia* ergibt sich hier erstmals die Möglichkeit, Teile einer *Sinfonia* auf das Clarinblasen und die *Toccata* zu beziehen, denn dieser Satz kann auf Grund seiner Diastematik als Bläserparaphrase im geringstimmigen Streichermillieu beschrieben werden.³⁹⁵ In dieser

³⁹⁴ Einige *a*-fundierte Sinfonien Buonamentes (*Sinfonia IV/5* und *B V/1* u. 7) exponieren das Tetrachord nicht. *Sinfonia B VII/5* dagegen nutzt das Tetrachord im Rahmen einer ausgesprochen »einleitend« konzipierten Satzeröffnung (siehe Abschnitt VII.3.d).

³⁹⁵ Eine »Fanfare für Blasinstrumente« sah Willi Apel bereits in der *Sonata terza* aus den *Affetti Amorosi* Marc'Antonio Negri (Sartori 1611d) verwirklicht. Apel, *Violinmusik*, S. 18. Hier zeigt sich, dass eine Adaption des *toccare* in der *Sonata* früher zu datieren ist als in der *Sinfonia*. Ähnliches gilt auch für die modernisierte Canzone, die als geringstimmiger Satz in Marinis *Affetti musicali* (Sartori 1617c, siehe Anm. 156) erscheint: Auch hier kommt es in einem Einzelfall zu einer Art streicherischem *toccare* (in *La Bemba. Canzone a 2.*). Weiteres zum Problem von *toccare* und Trompetenfiguration siehe Abschnitt X.2. im Uccellini-Kapitel.

Hinsicht ist sie aber auch unter Buonamentes Sinfonien einzigartig.³⁹⁶ Ihre konkreten musikalischen Merkmale sind ausgesprochen vertraut:

The image shows a musical score for three parts: Canto primo, Canto secondo, and Basso di Viola, ò da Brazzo. The score is in G major (one sharp) and common time. The first system shows the beginning of the piece, with the vocal parts starting on a whole note and the Viola/Brazzo part starting on a half note. The second system shows a more complex texture with the vocal parts moving in parallel motion and the Viola/Brazzo part providing a rhythmic accompaniment.

Nbsp. 14.4.: Buonamente, *Sinfonia* B V/3, bläsertypische Figuration (Beginn und T. 7 ff.)

Aufsteigende Dreiklänge, *tirate* und battagliamäßige Tonwiederholungen (das in der Literatur zum Violinspiel häufig diskutierte *tremolo*, dieses fehlt allerdings bei Buonamente) gehören zwar grundsätzlich fast von Beginn an zu den immer wiederkehrenden Elementen des Satzes in der gedruckten Überlieferung instrumentaler Ensemblesmusik.³⁹⁷ Die eigentlich nahe liegende Verwendung solcher Anspielungen auf den Bereich des *toccare* aber erscheint im gesamten *Sinfonia*-Repertoire jedoch zuvor an keiner Stelle.³⁹⁸

Sicherlich überwiegen aufs Ganze gesehen die vertrauten Merkmale der kammermusikalischen *Sinfonia* auch in dieser Komposition: Der Beginn ist als canzonettenartiger Satz und wegen seiner quasi-imitatorischen Einsätze in dichter Folge gut auf Morleys Modell des *light point* zu beziehen. Die beschriebene Nähe zur Trompetenmusik tritt ohnehin nur im ersten Teil mit einer gewissen Deutlichkeit auf. Der zweite Teil dagegen, mit seinem Umkehrungsspiel (T. 27 u. 30), den Simultanerfindungen (T. 22) und seiner ausgedehnten Parallelführung gegen Ende fügt sich in den Rahmen der bei Buonamente häufigeren Anspielungen auf gelehrte kontrapunktische Techniken. Die Verwendung von *tirate* in den Schlusstakten der *Canti* allerdings ruft noch einmal den figurativen Ausgangspunkt in Erinnerung und schafft auf diese Weise eine gewisse Einheit. Mit dem Tetrachordgebrauch einerseits und den bläsertypischen Figurationen andererseits differenzieren sich im Buonamente-Repertoire – auf Einzelfälle beschränkt – zumindest Ansätze zu einem semantisierenden Umgang mit den beiden verfügbaren Satzarten aus. Während die Semantisierung beim Tetrachordgebrauch jedoch im Vergleich zu Rossi (aus der geschichtlichen Perspektive heraus gesehen) »undeutlicher« wird, tritt nun mit den Anspielungen auf das *toccare* in *Sinfonia* B V/3 eine Möglichkeit

³⁹⁶ Dieser Satz dürfte unter allen Sinfonien Buonamentes noch am ehesten über sich selbst hinausweisen, versteht man das Anbringen *clarino*-typischer Figuration als Verweis auf einen nicht-kunstmusikalischen Bereich.

³⁹⁷ Zeitlich besonders nahe zu Buonamente und ausgesprochen prominent vertreten ist dieser Bereich durch Carlo Farinas *Capriccio stravagante* (enthalten in Sartori 1627a).

³⁹⁸ Die instrumentalen Anteile von Monteverdis *Combattimento* gehören einem Gesamtkonzept an, das keine besonderen *Sinfonia*-Teile ausweist.

hervor, die in Sinfonien zuvor nicht belegt ist und deshalb als neu angesehen werden kann. Dieser Satz aber gewinnt dadurch, dass er noch einmal als Bezugspunkt für zwei Sinfonien aus Uccellinis *Ozio regio* in Anspruch genommen werden kann, eine gewisse konstruktive Bedeutung für die gesamte *Mantuaner Sinfonia*.³⁹⁹

Abschließend lässt sich sagen, dass die Untersuchung der oben gestellten Fragen zum Komplex von *Sinfonia*-Typ und Satzart mit ihren jeweiligen Ergebnissen noch einmal die besondere Stellung des mensural-traditionellen Satzes hervortreten lässt. Diese Satzart war zunächst traditionell-sinfonische Grundlage und wurde dann durch den canzonettenartigen Satz, ein Novum des Rossi-Repertoires, weiter differenziert. Bei Buonamente kommt es insofern zu einer weiteren Ausdifferenzierung, als dass der nun häufigere Wechsel der Satzarten im Verlauf eine zusätzliche Differenzierung der Bewegtheit des Satzes mit sich bringt. Diese neue Unterscheidung erlaubt es, nunmehr von bewegungstypischen Eigenwerten zu sprechen, die beiden Satzarten zukommen: Sie sind nicht länger mehr nur notationstechnische Konvention, sondern können darüber hinaus einen Tonfall »bedeuten«, der sich im Zusammenhang mit dem Verlauf des Satzes funktionalisieren lässt. Dies geschieht am deutlichsten dort, wo der Satz zu Beginn keinen (meist canzonettenartigen) *light point* aufweist, sondern einen vollstimmigen Satz formt, dessen Ausprägung sich klar mensural-traditionell verhält. Der Unterschied zu mensural-traditionellen Anfängen bei Rossi aber besteht darin, dass Buonamentes Sätze auch nach der Setzung eines solchen Beginns und im Rahmen desselben ersten Teils zum canzonettenartigen Satz wechseln können.

VII.4.b) Rückgriffe

Peter Allsop bemerkte vor allem an Buonamentes Sinfonien des Siebenten Buchs einen Zug zur »overall unification«, womit sich die Neigung mehrerer Sätze zu unterschiedlich gearteten Rückgriffen auf zuvor im Satzverlauf bereits aufgetretenes Material bezeichnen lässt.⁴⁰⁰ Die Bezeichnung »Rückgriff« ist für solche Vorgänge recht umfassend und zunächst noch wenig differenziert, was aber auch den Vorteil hat, dass sie auf eine größere Zahl unterschiedlich gearteter Beobachtungen am Satz passt. Weitere Differenzierungen können sich aber daran anschließen. Rückgriff und Vereinheitlichung stellen daneben auch ein methodisches Problem dar, denn solche Beobachtungen können im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* nicht auf Rossis Sinfonien bezogen werden.

³⁹⁹ Die beiden Uccellini-Sätze mit *toccare*-Episoden werden in Abschnitt X.2. behandelt.

⁴⁰⁰ Allsop stellt solche Rückgriffe für die Sinfonien B VII/1-4, 6 und 8 fest. Allsop, *Buonamente*, S. 131.

Rückgriffe treten dort nicht auf, weshalb sich in diesem Punkt auch eine konzeptionelle Differenz zwischen beiden Teilrepertoires vermuten lässt. Welche »Bedeutung« aber solche Rückgriffe für den Satz haben können, ob Rückgriffe im Satzverlauf klar funktionalisiert sind, also immer wieder gleiche »Aufgaben« erfüllen, oder ob sie sich einer Systematisierung vollständig widersetzen, ist nicht von vornherein klar. Theoretisch kann ein Rückgriff als Steigerung der Redundanz des Satzes beschrieben werden, die den Raum für eine grundsätzlich ebenfalls mögliche Ausweitung von Varietät einschränkt.⁴⁰¹ Unter einem solchen Blickwinkel wäre dann ganz allgemein die Ausdifferenzierung instrumentaler Ensemblesätze schlechthin als ein Vorgang zu beschreiben, der den Anteil von Redundanz merklich anwachsen lässt. Hier wäre dann zu untersuchen, was davon in der *Mantuaner Sinfonia* zu beobachten ist. Einiges spricht dafür, solche Rückgriffe als weniger *Sinfonia*-spezifisch zu betrachten und sie mehr auf eine allgemeine kompositionstechnische Ebene zu beziehen. Unter Umständen überrascht dann auch eher das Fehlen solcher Rückgriffe bei Rossi, als ihr Auftreten bei Buonamente, denn Rückgriffe gehören zu den häufigsten Verlaufselementen, seit sich von den 1530er Jahren an im Notendruck zunächst eine Tradition der *Ensemblericercare* ausdifferenziert.⁴⁰² Vollends zum gängigen Merkmal eines instrumentalen Ensemblesatzes werden Rückgriffe mit dem Repertoire der *Canzon da sonar*, für die Wiederholungen ganzer Teile gewissermaßen zum »Chanson-Erbe« gehört. Für die *Sinfonia* gilt deshalb, dass Rückgriffe und Verweise von vornherein keine echten Neuerungen darstellen und bei Buonamente zunächst den Rang eines handwerklichen Unterschieds gegenüber der Tradition und dem Rossi-Repertoire haben. Ob aber Rückgriffe durch ihr Auftreten im Buonamente-Satz für das *Sinfonia*-Konzept insgesamt Bedeutung erlangen, kann nur nach einer näheren Betrachtung der einschlägigen Fälle entschieden werden. Daneben ist zu prüfen, ob Rückgriffe auch für das Uccellini-Repertoire von Bedeutung sind.

Zunächst zeigt sich aber, dass in Buonamentes Sinfonien zwei unterschiedliche Arten von Rückgriffen auftreten: Den ersten Fall stellt der einfache, materiale Rückgriff auf abgrenzbare Tonfolgen oder Taktgruppen dar. Davon unterschieden werden kann der zweite Fall einer »Verlaufsähnlichkeit«, die nicht unbedingt in einem echten Rückgriff auf bereits bekanntes Material bestehen muss. Hier kann auch ein konkret beschreibbares Satzbild noch einmal erscheinen oder auf eine bestimmte kontrapunktische Technik erneut zurückgegriffen werden. Verfährt man so, dann lässt sich der Rahmen

⁴⁰¹ Letztlich steigern also bereits Wiederholungsanweisungen die Redundanz erheblich. Insofern ist die *Mantuaner Sinfonia* gegenüber etwa der Sonate eindeutig ein Genre mit erhöhter Redundanz.

⁴⁰² Besonders prominent sind in dieser Hinsicht die Rückgriffe an den Satzschlüssen der *Ensemblericercare* Adrian Willaerts, die in den *Fantasia* von 1559 (Sartori 1559a) enthalten sind.

der Betrachtung über die von Allsop hierfür favorisierten Sinfonien des Siebenten Buchs hinaus weiten, denn in dieser Weise formuliert passt die Bezeichnung »Rückgriff« nun auch auf Vorgänge in den Sätzen des Vierten und Fünften Buchs. Da solche Rückgriffe überhaupt nur in acht Fällen auftreten,⁴⁰³ die übrigen Sätze dagegen keine entsprechenden Beobachtungen zulassen, ist hier auch nicht unbedingt an einen kausalen Zusammenhang mit den gegenüber Rossi erweiterten Dimensionen der Sätze zu denken. Größere Ausdehnungen erzeugen also nicht von vornherein Rückgriffe.

Betrachtet man nun diese acht Fälle von Rückgriffbildungen, so lässt sich feststellen, dass die Sätze des Buonamente-Repertoires sich tatsächlich keiner Rückgriff-Systematik fügen. Die auffälligsten Rückgriffe stellen tongleich wiederholte Formulierungen dar. Hierher gehört *Sinfonia* B VII/8 mit ihren beiden Kernsatzepisoden jeweils am Schluss beider Teile (T. 29 und 78). Diese Kernsatzepisode ist zugleich der ausgedehnteste Fall eines Rückgriffs bei Buonamente und betrifft den mensural-traditionellen Satz in Endposition. Von diesem Fall unterscheidet sich der Rückgriff in *Sinfonia* B VII/3 nicht nur durch die geringere Ausdehnung. Hier wird eine Form des häufigeren Tetrachord-*soggetto* verwendet, die als Teil eines umfassenden Bauplans erscheint. Der Stimmzug des *Canto primo* erreicht zunächst in drei Anläufen die nötige »Fallhöhe« für das Tetrachord (T. 5, 9 u. 13), und erst der dritte Anlauf führt schließlich auf die Oberoktave des Ausgangstons vom Satzbeginn.

Auf den Satzverlauf bezogen stellt sich dieser Rückgriff als gliedernde »Marke« dar, mit der bestimmte Bewegungsarten des Satzes voneinander abgetrennt werden. Beim ersten Auftreten weicht eine größere Strecke kaum diminuierten Kontrapunkts der Polarisierung des Satzes mit gleich geordneten *Canti*. Diese Taktgruppe, auf die am Ende der *Sinfonia* noch einmal zurückgegriffen wird, erweist sich als besonders kalkuliert angelegt, denn sie vollzieht in sich bereits eine Beschleunigung des Tetrachords (hin zur Achtelbewegung, T. 15) und verknüpft auf diese Weise die beiden bekannten Satzarten miteinander. Der eigentliche Rückgriff selbst (T. 51 ff.) schließt dagegen den zweiten Teil ab.

⁴⁰³ Rückgriffe finden sich in den Sinfonien B IV/ 7 u. 8, B V/1 u. 6 sowie B VII/3, 5, 6 u. 8.

Nbsp. 14.5.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/3, T. 13 ff., oktaviertes Tetrachord (oben) und Rückgriff (unten, T. 51)

Eine weitere Form des Rückgriffs markiert ebenfalls einen wichtigen Punkt im Satzverlauf: Der diminutive Rekurs auf exordiales Material begegnet in zwei Fällen im Buonamente-Repertoire, nämlich in *Sinfonia* B V/1 und B VII/6, dort jeweils zu Beginn des zweiten Teils. Zwar liegt Diminution hier jeweils an gleicher Stelle im Verlauf vor. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber in der Rolle der Diminution, die sich bei *Sinfonia* B V/1 sequenziell gestützt präsentiert:

Nbsp. 14.6.: Buonamente, *Sinfonia* B V/1, Satzeröffnung und T. 23, sequenziell gestützter diminutiver Rückgriff

In *Sinfonia* B VII/6 dagegen stellt sie sich erneut durchgehend imitativ dar und rekapituliert dabei die Eröffnungssituation (den *light point*) praktisch unverkürzt.⁴⁰⁴

Nbsp. 14.7.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/6, Satzbeginn (links) und Rückgriff (rechts, T. 36, Beginn zweiter Teil)

⁴⁰⁴ Eine weitere Gemeinsamkeit beider Sätze kann darin gesehen werden, dass sie eindeutig als Suiteneinleitungen funktionalisiert sind, in dieser Hinsicht also bereits Sätze im Rahmen eines echten Zyklus sind und nicht als vergleichsweise offene Kompositionen ohne ein festgelegtes Umfeld auftreten.

Einen Rückgriff im Sinne der beschriebenen Verlaufsähnlichkeit zeigt *Sinfonia* B VII/5, von der weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird.⁴⁰⁵ Hier paraphrasiert der zweite Teil eindeutig Anordnung und Bauweise einzelner Abschnitte des ersten Teils. Da aber zumindest eine Episode (T. 45-49 im zweiten Teil) als konkreter Rekurs auf ein Episode des ersten Teils (T. 17-19) angesehen werden kann, lässt sich auch hier von einem Rückgriff sprechen. Tongleiches Material liegt hier in der Gangepisode mit Wechselnoten vor, die zunächst im *Violino primo* (1. Teil) und danach im *Violino secondo* (2. Teil) erscheint.

Bei den bisher angeführten Beispielen lagen konkrete materiale Ähnlichkeiten vor. Als »Verlaufsähnlichkeit« stellen sich dagegen die Rückgriffe der Sinfonien B IV/7 und B IV/8 dar. Hier sind es lediglich Einzelmerkmale des ersten Teils, auf die der zweite noch einmal zurückkommt. In *Sinfonia* B IV/7 finden sich in beiden Teilen mensuraltraditionelle Episoden, die vorwiegend auf Klauselketten basieren (1. Teil: T. 11-23; 2. Teil: T. 51-58). Die Einbettung dieser Episoden ist ähnlich angelegt, denn ihnen geht zum einen jeweils ein bewegter Abschnitt voraus (1. Teil: die diminutive Fortführung des kurzen Anfangsteils, 2. Teil: eine Kurztripla, die aufgrund ihrer abrupten Registerwechsel in den *Canti* [Septimensprünge T. 46/47] und eines fehlerhaften Anschlusses [T. 50/51, Konsonanzparallelen] ausgesprochen nachträglich wirkt). Zum anderen folgt beiden Klauselabschnitten ein vergleichsweise vereinfachter Satz (1. Teil: Stimmpaarbildung, T. 23 ff.; 2. Teil: sequenzierte Tonfolge), der bereits den jeweiligen Schluss vorbereitet. Nur wenig kürzer ist die unmittelbar folgende *Sinfonia* B IV/8 mit ihren beiden formelgeprägten Sequenzepisoden (1. Teil: T. 8-22; 2. Teil: T. 45-50). Hier wird gewissermaßen die ausdehnende Kraft standardisierter Tonfolgen des traditionell-kontrapunktischen Satzes ausgenutzt. Auch diese Komposition erreicht also in beiden Teilen eine gewisse »Verlaufsähnlichkeit«, die in derartig expliziter Form aber einen Einzelfall darstellt. Beide Fälle zeigen, dass solche »Verlaufsähnlichkeiten« prinzipiell möglich waren, auch wenn sie strukturell eher späteren Phasen der Ausdifferenzierung typischer »Formen« anzugehören scheinen. Eine breitere Verwendung dieser Technik ist in der *Mantuaner Sinfonia* nicht zu beobachten.

Die Diskussion der Rückgrifftechnik zeigt, dass Rekurse auf bereits erklungenes Material kaum generalisierend erklärt werden können. Wegen ihrer »Vorgeschichte« in anderen Musizierarten können sie überdies nicht sinnvoll als innovative Leistung von Buonamentes Satz beschrieben werden. Auf die oben bemerkten Verhältnissen von Redundanz und Varietät bezogen markieren die diskutierten Sätze Buonamentes zwar ei-

⁴⁰⁵ Siehe Abschnitt VII.4.d).

nen bestimmten Punkt im Repertoire der *Mantuaner Sinfonia*, an dem die Steigerung von Redundanz eine neue Ausprägung erfährt. Echte Gründe aber dafür, dass dieser Vorgang gerade in diesen Sätzen stattfindet, sind nicht erkennbar, und auch das Argument der erweiterten Dimensionen bei Buonamente als begünstigender Umstand fällt weitgehend aus. Als »personal« aufzufassende Eigenheit des Buonamente-Satzes erscheinen die Rückgriffe schließlich durch die Feststellung, dass Rückgriffe in der beschriebenen Weise für das Uccellini-Repertoire wiederum ohne Belang sind, die *Mantuaner Sinfonia* also mit ihren späteren Beiträgen in dieser Hinsicht weitgehend auf den Zustand der *Rossi-Sinfonia* zurückkommt.

Bemerkenswert ist an der Untersuchung dieser Rückgriffe aber noch etwas anderes: Hier zeigte sich, dass ein Knüpfen von Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen von Buonamentes Sinfonien auch einen Ansatzpunkt für die Bildung sequenzierender Episoden darstellen kann. Solche sequenzierenden Episoden aber dürften den Satz weit stärker in Richtung auf eine Vereinheitlichung prägen, als es die von Allsop beschriebenen Rückgriffe tun, deren Material ganz überwiegend in tongleich wiederholten Gebilden besteht und lokal immer stark begrenzt bleibt. »Verlaufsähnlichkeit« und Sequenz können einen Komplex ausbilden, der letztlich in *Sinfonia* B VII/5 am deutlichsten auftritt. So müssen also neben den Rückgriffen auch die Sequenzen in Buonamentes Sinfonien eingehender diskutiert werden. Sie bringen bereits durch ihre Ausdehnungen eine auffällige Differenz zum Rossi-Repertoire und werden im folgenden Abschnitt genauer betrachtet.⁴⁰⁶

VII.4.c) Sequenzen

Sequenzen begegnen im Rossi-Repertoire vor allem im Bereich der Tripla-Anschlüsse.⁴⁰⁷ Bei Buonamentes Sätzen ist dies anders, denn hier zeigen zum einen die Tripla-Anschlüsse keine besondere Neigung zum Sequenzieren, zum anderen aber gibt es mehrere Anzeichen dafür, dass der Sequenz in Buonamentes Satz eine neue Rolle zukommt. Dies konnten schon die gerade diskutierten Rückgriffe und »Verlaufsähnlichkeiten« zeigen. Die Sequenz bringt dem Satz die Möglichkeit, sich selbst als episodisch klar gegliederten Verlauf darzustellen. Mit den Episoden reiht der Satz unterschiedliche

⁴⁰⁶ Offenbar gibt es aber keine »Entwicklung« hin zur ausgedehnten Sequenz innerhalb des gesamten Buonamente-Repertoires, denn bereits das Vierte Buch – von der mutmaßlichen Chronologie der Sinfonien Buonamentes her gesehen die »früheste Schicht« – zeigt ja bereits mit *Sinfonia* B IV/8 zwei ziemlich ausgedehnte Sequenzabschnitte.

⁴⁰⁷ Eine wichtige Ausnahme ist hier *Sinfonia* R I/10, die weiter unten diskutiert wird.

Satzbilder und –techniken aneinander, ohne dabei aber sogleich einem »Plan« folgen zu müssen. Dies gibt manchen Verläufen eine gewisse Beliebigkeit, denn oft lassen sich kaum mehr Argumente für die anzutreffende Ordnung der Episoden finden als gegen sie.

Eine Suche nach Ansätzen zu einer gewissen Satzlogik aber dürfte ohnehin nicht das richtige Verfahren sein, um zu einer sinnvollen Einschätzung der anzutreffenden Fülle an Verläufen zu kommen. Hervorzuheben ist, dass der Satz es überhaupt vermag, einzelne (gelegentlich heraus lösbare) Episoden hervorzubringen, die als solche wahrnehmbar werden und das Kontinuum des Satzes differenzieren. Episodencharakter in diesem Sinne tragen zum Beispiel jene Abschnitte von *Sinfonia* B IV/8, die oben bereits diskutiert wurden:

Nbsp. 15.1.: Buonamente, *Sinfonia* B IV/8, T. 7 ff (T. 44 ff.), kontrapunktische Topoi als Sequenzmaterial

Zwar sind diese mit kontrapunktischen Topoi gewonnenen Episoden im ersten und zweiten Teil unterschiedlich stark ausgeführt. Sie lassen sich aber beide ohne Schwierigkeiten aus dem Zusammenhang herauslösen. Übrig bleibt ein Satz, der sich kaum von Rossi-Sinfonien unterscheidet (auch nicht in der Ausdehnung). Die Möglichkeit einer solchen Reduktion wurde schon weiter oben anhand von *Sinfonia* B IV/2 herausgearbeitet, bei der zwischen akzidentellen und substanziellen Takten unterschieden werden konnte. In Anlehnung daran ließe sich auch bei *Sinfonia* B IV/8 von akzidentellen Sequenzepisoden und substanziellen Abschnitten sprechen. Der substanzielle Satzbeginn mit seiner vollstimmigen Eröffnung ließe sich überdies in Takt acht mit einem G-Klang beenden und hätte damit die passende Ausdehnung für einen charakteristischen »kurzen Anfangsteil«, wie er von Rossi her bekannt ist. Auch hier zeigt sich also, dass die Möglichkeiten der Rossi-Sinfonie in Buonamentes Sätzen ebenfalls gegenwärtig sind. Dabei wird ein wesentlicher Unterschied zu den Sequenzepisoden des Siebenten Buchs (in *Sinfonia* B VII/5 u. 8) deutlich. Kaum möglich ist nämlich ein entsprechendes Verkürzen bei diesen beiden Sätzen. Hier sind die Episoden nicht vollständig eingebaut, sondern einige Male auch mit dem vorangehenden Abschnitt verschliffen, das heißt, die Sequenz schließt gerade nicht an eine Kadenz an, sondern entwickelt sich gewissermaßen frei aus dem laufenden Kontrapunkt heraus (siehe Nbsp. 15.2., folgende Seite). Der

Einsatz von Sequenzen lässt also Unterschiede erkennen, die eine Zuordnung der jeweils angewandten Verfahren zu bestimmten Büchern erlauben. Daran lässt sich die Hypothese entwickeln, dass die Sätze des Siebenten Buchs durch die anzutreffenden Verschleifungen (anstelle von Kadenzen) ihren Verlauf noch stärker festlegen, als es zuvor der Fall war. Da die Überlieferung hier aber nicht reichhaltig genug ist und Sequenzepisoden in der beschriebenen Ausdehnung zu selten sind, muss dies eine Vermutung bleiben. Prinzipiell könnte eine den Verlauf betreffend verstärkte innere Festlegung der Sätze sinnvoll als Entsprechung zur äußeren Festlegung auf die

Nbsp. 15.2.: Buonamente, die Sinfonien B VII/5 und 8, Einführung von Sequenzepisoden

Funktion der Suiteneinleitung (mit eindeutig fixierter Reihenfolge der Tänze) aufgefasst werden. Eine weitere Beobachtung lässt sich hier anschließen, die an den ebenfalls zwischen den Büchern unterschiedenen Fakturen des Satzes erkennbar wird. Dabei geht es um den jeweiligen Grad an Ausgliederung des *Basso*. Der Kontrapunkt von *Sinfonia* B IV/8 ist hier nicht eindeutig und lässt wechselnde Stimmpaare entstehen, die den *Basso* nicht durchweg zum reinen Klangträger machen, sondern ihn auch als gleichberechtigte Stimme zeigen. Im Siebenten Buch dagegen kommt es innerhalb der Sequenzepisoden nur noch zwischen den *Canti* zum Stimmtausch; der *Basso* dagegen verbleibt vollständig in seiner Rolle als Klangträger.

Der Komplex von Sequenz und Episode kann aber auch unter einem theoretischen Gesichtspunkt diskutiert werden. Die analytische Betrachtung sequenzieller Vorgänge leidet unter der modernen Abwertung von Sequenzen insgesamt als ästhetisch fragwürdiges Gestaltungsmittel. Sequenzen stehen deshalb auch bei älterer Musik, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen,⁴⁰⁸ nicht gerade im Vordergrund entsprechender Untersuchungen. Ästhetische Bedenken allein können aber wohl nicht verhindern, dass sich

⁴⁰⁸ Als Beispiel für eine neuere Untersuchung, die sich ausdrücklich auf Sequenzvorgänge bezieht, kann Andreas Pfisterers Studie zu typischen Verläufen in den Sonaten Corellis stehen. Andreas Pfisterer, *Quintfallsequenz und Quintenkette in der Musik Arcangelo Corellis*, in: Mth, 22. Jg. 2007, S. 25-33.

durch eine Untersuchung von Sequenzen Aufschlüsse über die Ausdifferenzierung instrumentaler Sätze gewinnen lassen.

Ein gewisses Maß an Abwertung der Sequenz hängt sicherlich zusammen mit dem Verhältnis des traditionellen Kontrapunkts zu Wiederholungen. Der einschlägige Terminus ist hier *varietas*, die traditionell im Zusammenhang mit der Kontrapunktlehre diskutiert wird. Damit erweist sich das Prinzip der Varietät eindeutig als das kompositorisch ältere Paradigma, demgegenüber Redundanz (in Gestalt der Wiederholung) zunächst noch als Einzelfall beschrieben werden muss. Wesentlich für eine theoretische Betrachtung dieses Problems sind die sechste und achte der Kernregel aus dem *Liber tertius* von Tinctoris' Kontrapunktlehre.⁴⁰⁹ Vor allem die sechste Kernregel flankiert hier in bezeichnender Weise das bekannte *varietas*-Gebot, denn Tinctoris verweist hier auf die Möglichkeit von *redictae* genannten Bildungen, die als Imitation von Glocken und Trompeten letztlich auf die Nachahmung spezifisch instrumentaler Klänge durch den Gesang zielen. Allerdings erfährt dieser Bereich im gegebenen Rahmen keine weiteren Regulierungen, sondern es bleibt bei einem Hinweis auf diese konkrete kompositorische Möglichkeit. Das Bezeichnende von Tinctoris Äußerungen steckt wohl in seiner Fassung eines Zusammenspiels von Redundanz und Varietät: Letztere dominiert den kunstmusikalischen Bereich am Ende des 15. Jahrhunderts zweifellos, kann aber dennoch nicht vollständig auf Redundanz verzichten. Fast 150 Jahre später allerdings haben sich die Verhältnisse geändert. Das Moment der Wiederholung ist durch Sequenzen nun fast allgegenwärtig und überdies geradezu ein Kennzeichen des Instrumentalen geworden.⁴¹⁰ Dennoch kann man auch für diese Zeit nach Beschränkungen fragen, denen Sequenzen unterliegen. Hier lässt sich ein qualitativer Unterschied beschreiben, der den kontinuierlichen Satz von *Ricercar* und *Canzona* in einen gewissen Gegensatz zur neuen Sonate und auch zur *Sinfonia* bringt, denn Sonate und *Sinfonia* machen deutlich mehr Gebrauch von der Sequenz.

Für »moderne« Satzverläufe also ist die Bedeutung von Sequenzen deutlich größer, und sie können als Gestaltungsmittel kaum unterschätzt werden. Wie sich schon an den oben als Topoi bezeichneten Tonfolgen zeigte, nehmen bestimmte Gebilde durch eine sequenzierende Behandlung den Charakter verfügbarer Modelle an. Um Modelle aber

⁴⁰⁹ Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, in: *Johannes Tinctoris. Opera theoretica*, hg. von Albert Seay (= *Corpus scriptorum de musica* 22), o.O. 1975, S. 152 u. 155.

⁴¹⁰ Die ausdehnende Kraft der Sequenz wird traditionell als maßgeblich beteiligt angesehen, wenn es um die Geschichte eines spezifisch instrumentalen Satzes geht. Zu einer älteren Sicht auf das Zusammenwirken von Spielfigur und Sequenz siehe Heinrich Bessler, *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*, hg. von Walter Vetter, 1. Jg., Leipzig 1957, S. 12-38 (hier S. 14 f.).

geht es auch im Buonamente-Satz. Fest steht, dass jene aus Modellen wie *Cambiata* und *legature*-Vorhalten gebildeten Sequenzen eine wichtige Rolle bei der Ausbildung von Redundanz spielen, denn der Anteil von Sequenzen wächst mit den Buonamente-Sinfonien eindeutig.

Ohne die ästhetischen Bedenken einer späteren Phase aber lässt sich ein anderer Blick auf typische Verläufe gewinnen. Zwar findet sich eine sequenzielle Behandlung figurativer Elemente nicht nur in Sinfonien, und sie gewinnt wie erwähnt gerade im Bereich der neuen Sonate an überragender Bedeutung für den Verlauf. Dies dürfte funktionale Gründe haben und im ausgeprägten Darbietungscharakter der Sonate begründet liegen. Tritt nun an die Stelle einer solchen Darbietungsfunktion aber wie bei der *Sinfonia* die Bestimmung als Einleitungsmusik, so gerät die Sequenz prinzipiell zu einem Gestaltungsmittel des Verlaufs neben anderen. Deshalb lässt sich im Zusammenhang mit der *Mantuaner Sinfonia* eine Dynamik von Verlauf und Sequenz beobachten, die sich nicht primär aus dem Darbietungscharakter ergibt.

Die Bezeichnung Sequenz ist auch deswegen problematisch, weil sie auf zahlreiche Strukturen angewandt wird, die den instrumentalen Satz umfassend prägen. Die zu bezeichnende Sache lässt sich genauer benennen, etwa durch die Basisunterscheidung von melodischen und harmonischen Sequenzen. Während Rossis Sinfonien vor allem harmonische Sequenzen in einer für den Verlauf wichtigen Rolle zeigen⁴¹¹, gewinnt bei Buonamente die melodische Sequenz an Bedeutung. Auch dies lässt sich als Ausdifferenzierungsvorgang beobachten: Der Zugewinn an Gliederungsmöglichkeiten bei einsätzigen Kompositionen ist nach 1600 keineswegs abgeschlossen, und dass mehrsätzliche Formen im Bereich der Instrumentalmusik nachweisbar werden, bedeutet nicht, dass damit auch die Ausdifferenzierung bei einsätzigen Musizierarten zu einem Abschluss kommt.⁴¹² Wenn aber eine einsätzliche instrumentale Komposition als stärker gegliederter Verlauf wahrgenommen werden kann, so haben daran Sequenzen einen erheblichen Anteil, denn sie können wie oben beschrieben als abgrenzbare Episoden den Verlauf differenzieren. Mit dem Teilrepertoire der Buonamente-Sätze entsteht für die *Mantuaner Sinfonia* eine neue Situation, die zwar nicht vollständig von einem neuen Gebrauch der Sequenzen geprägt ist, aber dennoch einen wichtigen Sprung gegenüber dem Rossi-Repertoire aufweist.

Bei Rossi hat die stärker ausgedehnte Sequenz ihren Ort vor allem im Zusammenhang mit den Tripla-Anschlüssen und begegnet nur selten an anderen Stellen im Satzverlauf.

⁴¹¹ Siehe dazu die Behandlung der Tripla-Anschlüsse in Abschnitt III.5.

⁴¹² Als kunstvolle Überformungen von Tanzmusik, die einem klaren Stilisierungsprozess unterworfen sind, gehen Ensemblesuiten den eindeutig mehrsätzlich gedachten Sonaten zeitlich voraus.

Eines der eindrucksvollsten Beispiele für den Gebrauch der Sequenz jenseits des Tripla-Anschlusses bei Rossi liegt in *Sinfonia* R I/10 vor. Der Aufbau des ersten Teils über eine Quintkette im klangtragenden *Basso* ist leicht zu erkennen und offenbart deutlich den Charakter der harmonischen Sequenz. Sein formeller Abschluss mit einer *G*-Kadenz, vorbereitet durch die verspätete Einführung des *soggetto*-Beginns im *Basso*, lässt diesen Abschnitt nicht über die Dimensionen des kurzen Anfangsteils hinaus gelangen, und es kommt erst im zweiten Teil zu einer weiteren Ausdehnung. Dort ist eine *Basso*-Quintkette (*G-C-F-B*) auch Grundlage des ersten Abschnitts, der dann aber mit Kadenz zu einer der Hauptstufen (*D*) beendet wird. Ein zweiter Abschnitt lässt nun die gleiche Quintkette (es handelt sich um vier fast tongleich wiederholte Takte) noch einmal ablaufen, nun aber nach vorne verlängert um die Stufe *D*, also jenen Klang, der auch den Satz im ersten Teil eröffnete. Die gesamte Komposition erscheint mithin von Quintketten geprägt; nur wenige Male werden sie von freien Abschnitten unterbrochen. Die *Sinfonia* R I/10 bringt also die bekannte harmonische Sequenz mit Quintverhältnissen, die Seite der konkreten Einzelstimmzüge jedoch bleibt variabel und bildet kein konsequentes Modell aus. Modellhaft kann nur die rhythmische Seite der komplementär geführten Einzelstimmen erscheinen. So lässt sich sagen, dass Quintketten die wesentliche Grundlage dieser *Sinfonia* darstellen. Sie erzeugen gewissermaßen den Verlauf des Satzes. Der entscheidende Unterschied zu Buonamente liegt aber nicht im Charakter der harmonischen Sequenz begründet, sondern ergibt sich daraus, dass die Sequenz keine heraus zu lösenden, »inselartigen« Episoden oder Abschnitte hervorbringt.

Genau dies ist nun im Buonamente-Satz, wenn auch nur wenige Male, der Fall. Auffällige Sequenzstrecken erscheinen vor allem im Vierten (*Sinfonia* B IV/8) und Siebenten Buch (*Sinfonia* B VII/5). Schon deren durchweg gut zu erkennende Anlage als melodische Sequenzen aber bringt einen Unterschied zum Rossi-Satz, auf den sie nicht bezogen werden können, da es in ihm keine Beispiele für derart ausgedehnte melodische Sequenzen gibt.

Wie genau es dazu gekommen sein könnte, sei hier kurz diskutiert. Zweifellos gibt es diastematische Bildungen, die von vornherein zu einer Vervielfachung neigen und die zu den kontrapunktischen Standardsituationen zählen: Es sind also nicht zwangsläufig nur jene diminutiv gewonnenen Gebilde, deren Fortsetzung im Rahmen einer Gangsequenz gelegentlich als »virtuos« gemeintes Element eingesetzt wird. Ein solcher Gebrauch, wie er typisch für die Sonate ist, findet sich in den sinfonischen Teilrepertoires von Rossi und Buonamente kaum in Ansätzen. Stattdessen zeigen die ausgewählten Beispiele im Buonamente-Satz, dass auch noch lange nach 1600 instrumentale Kompo-

sitionen sich auf ein Sequenzieren standardisierter Wendungen des klassischen Kontrapunkts stützen konnten. Solche Bildungen (*Cambiata*, Vorhalte mit und ohne Wechselnoten) verwenden Buonamentes Sinfonien aber anders als diejenigen Rossis, denn ihre Grundlage ist immer der ausgedehnte Gang. Während die figurative Seite die Fähigkeit zur Ausdehnung hervorbringt, stellt der grundlegende (aber nicht immer im *Basso* auftretende) Gang die eigentliche »Ermöglichungsstruktur« dar. Der Gang wird dabei zum dynamischen Moment. Auf seine Kraft als wesentliches Gestaltungsmittel der *Sinfonia* stützen sich nach wie vor viele der überlieferten Sätze.

Zwei Umstände sind es, die eine gewisse Abwechslung (im Sinne der traditionellen *varietas*) sicherstellen: Zum einen wird sie durch Permutieren der beteiligten Modelle (Stimmtausch der *Canti*) erreicht. Zum anderen kommt es regelmäßig zum Abbruch des Modells und zu einem erneuten Ansatz (wie in *Sinfonia* R I/10, bei Buonamente schon in B IV/1, zweiter Teil, in gewisser Weise auch in B V/4). In den meisten Fällen überschreitet der Gang nicht den Umfang der Quinte und fügt sich damit strukturell noch in das tradierte Konzept zusammengesetzter Oktaven, wie es in Quinten- und Quartenspezies gegenwärtig ist. Der einzige Fall, in dem eine vollständige Oktave durchschritten wird, liegt in *Sinfonia* B VII/2 (T. 28-34) vor, einem Satz, der auch in anderer Hinsicht Besonderheiten aufweist.⁴¹³

Ein Blick auf die Satzstruktur als Rahmen der Sequenzen zeigt, dass auch hier die Rollenverteilung unter den drei Stimmen nicht immer gleich bleibt, denn die jeweilige Struktur der Sequenz kann das Ensemble (den Satz) weiterhin unterschiedlich differenzieren. Prinzipiell treten in Buonamentes Sequenzen erneut beide hier möglichen Verfahren auf. Es wird also entweder der *Basso* als Klangträger ausgegliedert, oder alle drei Stimmen sind am kontrapunktischen Modell der Sequenz in gleicher Weise beteiligt. Dies heißt aber auch: Selbst die Sequenz, die mit einigem Recht als Marke des Modern-Instrumentalen angesehen wird, führt zu keiner Klärung des Satzbildes mit eindeutiger Richtung auf eine Vereinfachung. Stattdessen pointiert der Satz auch mit den Sequenzen noch einmal seine Mittelstellung zwischen klar differenzierendem Außenstimmensatz und traditionell-ausgleichender Bezogenheit der Stimmen untereinander.

Sicherlich prägt die Sequenz die Sinfonien Buonamentes nicht im Ganzen. Hier lässt sich nur feststellen, dass Sequenzen anders eingesetzt werden, als es bei Rossi der Fall ist, nicht aber, dass sie in großem Umfang ganze Verläufe maßgeblich bestimmen. Schon gar nicht werden sie bereits hier zu einem allgegenwärtigen Merkmal der *Mantu-*

⁴¹³ Dieser Satz ist mit seinen Merkmalen relevant für fast alle hier diskutierten Bereiche der Satzgestaltung in der *Mantuaner Sinfonia*: Dichter Wechsel der Satzarten, Sequenz, rhythmisch anspruchsvolle Tripla und *e*-Fundierung mit Kreuzvorzeichnung.

aner Sinfonia, das die Kraft hat, das gesamte Repertoire nachhaltig zu prägen. Zudem finden sich mehrere Beispiele für sequenzierende Episoden erst im Siebenten Buch Buonamentes. Die sequenziell bestimmte Episode bleibt im Buonamente-Satz also ein Einzelfall, und dies ändert sich, auf den Gesamtrahmen der *Mantuaner Sinfonia* bezogen, erst mit den letzten Drucken Uccellinis.⁴¹⁴

VII.4.d) Diskontinuität

Ein wesentliches Moment des Kontrapunkts als Satztechnik ist seine Kontinuität. Dieses Moment wirkt bis in die moderne analytische Terminologie hinein, etwa bei der Rede von der Intervallprogression,⁴¹⁵ mit der das kontinuierliche Fortschreiten von einem Intervall zum folgenden bezeichnet wird. Tatsächlich regelt der klassische Kontrapunkt praktisch ausschließlich das Fortschreiten (denn die Kernlehre besteht aus Fortschreitungsregeln) und das Abschließen (mit den Regeln zur Kadenzbildung), nicht aber das mehr oder weniger kurzzeitige Unterbrechen und erneute Ansetzen. Letzteres aber, musikalisch zu fassen mit dem Phänomen der (General-) Pause, lässt sich als diskontinuierliches Moment beschreiben, das gewissermaßen der »natürlichen« Tendenz des Kontrapunkts entgegengesetzt ist. Deshalb wundert es auch kaum, wenn häufig dort sich Schwierigkeiten mit den Regeln des Kontrapunkts bemerkbar machen, wo dessen Kontinuum unterbrochen wird.⁴¹⁶ Dazu bedarf es noch nicht einmal unbedingt der Pause. Auch das Ende eines Teils (mit oder ohne Wiederholungsanweisung) und die damit verbundene Anschlussituation der Teilegrenze können satztechnische Probleme verursachen. Eine Schwierigkeit liegt in der Frage, wie die hier manchmal auftretenden Konsonanzparallelen einzuschätzen sind.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Siehe dazu die Abschnitte XI.2.a) u. b).

⁴¹⁵ Carl Dahlhaus verwendete den Terminus Intervallprogression als Bezeichnung für einen Gegenbegriff zur Akkordfolge. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, hg. von Walter Wiora, Bd. 2), Kassel u.a. 1968, S. 54 u.ö.

⁴¹⁶ Pausen können für die Rechtfertigung eines Satzes als kontrapunktisch einwandfreier Zusammenhang erhebliche Probleme verursachen. Das prominenteste Beispiel für unterschiedliche Beurteilungen einer solchen Konstellation begegnet im 17. Jahrhundert wohl mit dem »Quintenstreit«, der von Corellis Sonate op. 2,3 ausging. Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford 1999, S. 35 ff.

⁴¹⁷ Harrán beschreibt die Intervallfolge von *Alto* und *Basso* an der gegebenen Stelle als Quintparallele (»parallel fifths«), sieht diese Stimmführung also trotz der Teilegrenze offenbar als fehlerhaft an. Harrán, *Rossi-Works*, CMM 100:9, S. xxvii.

The image shows a musical score for four vocal parts: Canto, Alto, Tenore, and Basso. The music is in 4/4 time and features a transition from the first to the second part. The Alto and Basso parts show parallel consonances during this transition.

Nbsp. 16.1.: Rossi, *Sinfonia* [prima] a 4, T. 11 ff., Übergang vom 1. zum 2. Teil (Konsonanzparallelen zwischen *Alto* und *Basso*)

Hier zeigt sich, dass Diskontinuität an sich ganz von selbst vorhanden sein kann, etwa in mehrteiliger und abschnittsweise konzipierten Verläufen, wie sie die Instrumentalmusik vor Ausdifferenzierung von Mehrsätzigkeit dominieren. Es ist daher sinnvoll, von solchen Fällen jenen Bereich abzugrenzen, in dem absichtsvolle, gewissermaßen »echte« Diskontinuität des Verlaufs zustande kommt: Echte Diskontinuität liegt demnach überall dort vor, wo das Abbrechen von Musik durch das Notat in eindeutiger Weise vorgeschrieben wird. Unmittelbare klangliche Folge davon muss dann die (vorübergehend) eintretende Stille sein, deren Ausdehnung wiederum – nicht immer mit der gleichen Genauigkeit wie beim notierten Ton – von einer notierten Pause geregelt wird. Traditionell in einem Zusammenhang mit der hier entwickelten Vorstellung von Diskontinuität im Satz mag das Prinzip der Abschnittskonzeption (als häufige Verlaufsart) gesehen werden. Aber nicht alle Kompositionen, die die Literatur mit Abschnittskonzeptionen identifiziert, verfügen auch tatsächlich über die Pause. Ein gutes Beispiel ist hier jenes Ritornell aus Monteverdis *Orfeo*, das unmittelbar auf die eröffnende *Toccata* folgt.⁴¹⁸ Mit dieser Komposition liegt zwar einerseits eine klar auf vier Abschnitte gleicher Länge hin konzipierte Musik vor, die als auskomponiertes Stufenprinzip beschrieben wird.⁴¹⁹ Berücksichtigt man aber neben dem Struktur bildenden *Basso* auch die übrigen Stimmen, so ist hier das Bemühen um Kontinuität nicht zu übersehen, denn sämtliche Abschnittsgrenzen werden von einem der beiden *Canti* durch Überbindungen relativiert.

Abschnittskonzeptionen allein müssen also noch keine Diskontinuität im engeren Sinne zur Folge haben,⁴²⁰ dies leistet allein die echte (General-) pause. Sie spielt in auffälliger

⁴¹⁸ Claudio Monteverdi, *Orfeo-Faksimile*, S. 1.

⁴¹⁹ Norbert Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 198 ff.

⁴²⁰ Die von Helmut Hell geäußerte Vorstellung, das hier »gleiches oder ähnliches Material *ohne jegliche Verbindung* (Hervorhebung M.K.) auf verschiedene Stufen gestellt« werde, ist also zumindest problematisch. Die *Canto*-Überbindungen im *Orfeo*-Ritornell zeigen doch recht deutlich, dass die Abschnittsgrenzen klanglich überspielt werden sollen. Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora – L. Vinci – G.B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thrasybulos Georgiades,

Weise offenbar erst dort eine Rolle, wo der musikalische Satz sich noch klarer einer bestimmten Funktion unterordnet. Dies gilt vor allem für die Opernsinfonie. Eine Reihe von Sätzen Francesco Cavallis etwa arbeitet ganz zielgerichtet (im Wortsinne) mit der Pause und nutzt diese zur Abgrenzung von formelhaften Wendungen des vollen Ensembles, die auf »Zielklänge« gerichtet sind.⁴²¹ Unverkennbar tritt hier die Aufgabe des Sich-Bemerkbar-Machens in den Vordergrund, die eindeutig im Zusammenhang mit dem Begebenheitscharakter der Oper steht.⁴²²

Im Bereich der *Mantuaner Sinfonia* gibt es ebenfalls diskontinuierliche Sätze. Ihre Verteilung über das gesamte Repertoire ist allerdings nicht gleichmäßig.⁴²³ Im überlieferten Rossi-Repertoire kommt es etwa nur ein einziges Mal, nämlich im zweiten Teil der *Sinfonia* R II/8, zu einem entsprechenden Gebrauch der Pause. Die Sätze Uccellinis dagegen zeigen den Gebrauch der Generalpause gewissermaßen als ein etabliertes Merkmal ihrer Verläufe. Vor allem mit Hilfe dieses Satzelements, mit der mindestens sich abzeichnenden Generalpause in Reichweite der Satzeröffnung, lässt sich überhaupt eine gewisse Nähe der *Mantuaner Sinfonia* zur Opernsinfonie konstruieren.

Buonamentes *Sinfonia* B VII/5 wird in diesem Zusammenhang zu einer Art Schlüsselsatz. Für sich genommen weist er zwar keine »echte« Diskontinuität auf, denn hier kommt es lediglich zu einem gemeinsamen Absetzen der *Canti* im fünften Takt.

The image shows a musical score for three parts: Canto primo, Canto secondo, and Basso di Viola, ò da Brazzo. The score is in 4/4 time and consists of five measures. In the fifth measure, all three parts have a common rest, illustrating the 'gemeinsames Absetzen der Canti' mentioned in the text.

Nbsp. 16.2.: Buonamente, *Sinfonia* B VII/5, gemeinsames Absetzen der *Canti* (T. 5)

Um die mögliche Bedeutung des diskontinuierlichen Satzes aber auch für diese *Sinfonia* zu erkennen, muss noch einmal auf das Uccellini-Repertoire vorgegriffen werden. Wie schon bei den Sequenzen sind auch hier die Sinfonien der *Sinfonici concerti* maßgeblich, die genau 30 Jahre nach Buonamentes Siebentem Buch im Druck herauskamen.

Bd. 19), Tutzing 1971, S. 103.

⁴²¹ Stefan Kunze diskutierte dieses Prinzip am Beispiel einer (wohl von Cavalli stammenden) *Sinfonia* zu Monteverdis *L'Incoronazione*. Kunze, *Sinfonie*, S. 29.

⁴²² Auch die neue Sonate verfügt offenbar schon sehr bald schon über entsprechende Strukturierungsmöglichkeiten: Beispiele dafür finden sich bei Fontana (Sartori 1641b, *Sonata decima*, wahrscheinlich in den 1620er Jahren komponiert) und bei Castello (Zweites Buch, Sartori 1629f, *Sonata quintadecima*). Prägend wird der pausendurchsetzte Einleitungsteil im Sonatenrepertoire aber erst später und erreicht mit dem Corelli-Repertoire einen »klassischen« Status.

⁴²³ Im Buonamente-Repertoire gibt es vor allem zwei Beispiele für den »spektakulären« Einsatz der Pause: Dies sind die Sinfonien B VII/6 (T. 58) und B VII/7 (T. 39); beide Beispiele lassen mit Hilfe der Pause einen Kadenzvorgang »ins Leere« laufen.

Mehrere Sätze machen hier Gebrauch von ganz ähnlichen Verläufen im Zusammenhang mit der Satzeröffnung. Von ihnen lässt sich *Sinfonia* U VII/19 modellhaft auf eine verbreitete *Basso*-Formel in Vokal- wie Instrumentalmusik beziehen.⁴²⁴

graue

Nbsp. 16.3.: Uccellini, *Sinfonia* U IX/19, Satzeröffnung über *Basso*-Formel und Generalpausen

Diese Formel wird letztlich von einer (phrygischeren) Kadenz begrenzt, der eine Art bekräftigendes *subsemitonium* vorausgeht (siehe Nbsp. 16.4.). Zwei Momente, die jeweils über sich hinaus weisen, treten hier gemeinsam auf: 1. Das eröffnende Sekundpendel ebenso wie der Quartsprung abwärts sind Elemente typischer Bässe, die immer wieder auf die *Romanesca* bezogen werden.⁴²⁵ 2. Die phrygischer Kadenz erscheint hier – wie es häufig der Fall ist – im *Basso* als Abschluss des fallenden Tetrachords:

Nbsp. 16.4.: Modell der grundlegenden *Basso*-Formel («Amarilli-Formel»)

Strukturell stehen beide Momente dieser (zusammengesetzten) Formel in einer komplementären Beziehung: Während das Sekundpendel als Kernereignis einen letztlich aufwärts gerichtete Halbtonschritt bringt, ist die phrygischer Kadenz vor allem von der Tenorklausel mit ihrem abwärts gerichteten Halbtonschritt bestimmt.

Vieles spricht dafür, dass es sich bei dieser Formel um eine vor allem für den Bereich der Geringstimmigkeit typische Wendung handelt. Sie dürfte in den 1630er Jahren bereits über eine eigene Geschichte verfügt haben, denn von Beginn an erscheint sie in Kompositionen der neuen geringstimmig-monodischen Vokalmusik. Besonders prominent ist darunter Caccinis *Amarilli, mia bella* aus der ersten *Musiche* (1601), einer

⁴²⁴ Diskontinuierliche Satzeröffnungen gibt es in Uccellinis *Sinfonici concerti* weiterhin in den Sinfonien U IX/12-16, 18 und 21, also in insgesamt acht Kompositionen.

⁴²⁵ Siehe dazu Gerson-Kiwi, *Liedmadrigal*, S. 43.

Komposition, für die eine erhebliche Verbreitung und fortgesetzte Überlieferung nachweisbar sind.⁴²⁶

A - - - - ma - ril - - - li mia bel - - - la

6 6 11 #10

Nbsp. 16.5.: Giulio Caccini, *Amarilli, mia Bella* (*Musiche* 1601, Beginn über *Basso*-Formel)

Die Eignung einer solchen Formel als Fundierung steht außer Frage, und tatsächlich begegnet sie in dieser Funktion durch das gesamte 17. Jahrhunderts hindurch (und darüber hinaus) recht häufig. Als echte kontrapunktische Größe im Sinne von Thema oder *soggetto* aber spielt sie zunächst keine Rolle. So kommt das klassische Madrigal (Marenzio und Monteverdi) in seinen überwiegend imitativen Satzeröffnungen vollständig ohne diese Formel aus.⁴²⁷

Ein Vergleich zeigt, dass die hier einander gegenübergestellten Satzeröffnungen Buonamentes und Uccellinis zwar von einzelnen Strukturmomenten (dem Formelgebrauch) und ihren jeweiligen Stimmzügen (den parallelgeführten Wechselnoten der *Canti*) her außerordentlich eng aufeinander bezogen werden können. Sieht man aber von der Frage nach der Diskontinuität her auf beide Sinfonien, so herrschen nur im Uccellini-Satz (Nbsp. 16.3.) klare Verhältnisse, denn hier pausiert wirklich das gesamte Ensemble. Aber auch Buonamentes *Sinfonia* (Nbsp. 16.2.) ist offenbar nicht mehr vollständig dem Kontinuitätsprinzip verbunden, denn beide *Canti* setzen an entscheidender Stelle eine Pause, die nur vom *Basso* überspielt wird. So liegt bei Buonamente zwar keine Diskontinuität im strengen Sinne vor, sie erscheint hier aber zumindest als Möglichkeit angelegt. Dieser Eindruck verstärkt sich aufgrund weiterer Ähnlichkeiten wiederum mit Blick auf den Uccellini-Satz.

Wesentlich am Buonamente-Satz ist auch, dass es hier zu einer transponierten Wiederholung der Satzeröffnung kommt. Das gemeinsame Ab- und Wieder-Ansetzen der beiden *Canti* bildet ein weiteres Schlüsselmoment des Satzes. Strukturell lässt sich ein solcher Verlauf mit dupliziertem Gebilde auf die *incipit*-Wiederholung beziehen, wie sie in Ensemblesonaten und Concerti der Folgezeit regelmäßig auftreten und zu einem typi-

⁴²⁶ Tim Carter zählt in seiner Studie zu Caccinis *Amarilli* eine große Zahl von Überlieferungsfällen auf. Tim Carter, *Caccini's Amarilli, mia bella: Some Questions (and a Few Answers)*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, Part 2, S. 250-273 (hier S. 251, Anm. 3).

⁴²⁷ Von ihrer Diastematik her betrachtet führt die *Amarilli*-Formel beinahe zwangsläufig zu einem schwierig zu solmiesierenden Gebilde, was ihre geringe Eignung als *soggetto* noch unterstreichen dürfte.

schen Merkmal werden.⁴²⁸ *Sinfonia* B VII/5 verfügt damit über ein Verlaufselement, das sich auf eine verbreitete Tradition beziehen lässt. Als ein solches traditionelles Moment muss im Fall von *Sinfonia* B VII/5 auch die Satzeröffnung durch einen *light point* angesehen werden. Der *light point* ist auch hier, ganz ähnlich wie in *Sinfonia* B IV/7 als permutierende Struktur mit zwei *soggetti* angelegt. Auf diese Weise ist eine Verbindung zum traditionellen Eröffnungsmodell der *Mantuaner Sinfonia* geschaffen.

Die Beobachtungen an Buonamentes *Sinfonia* B VII/5 führen anlässlich der Frage nach einem wirklich neuen, ausbaufähigen Modell für die Satzeröffnung auch auf eine grundsätzliche Diskussion, welche kompositionsgeschichtlichen Vorgänge zwischen den 1630er und 50er Jahren für instrumentale Satzeröffnung von Bedeutung gewesen sein könnten. Werner Braun äußerte sich zu diesem Thema in den einschlägigen Abschnitten seines Handbuch-Bandes, in denen er die Situation der italienischen Ensemblesonate in den 1650er Jahren behandelt:

»In diesem Kanzonen-Stadium der Triosonate sind Maurizio Cazzati (Kapellmeister zu Ferrara) und Giovanni Legrenzi, der es bis zum ersten Kapellmeister an San Marco zu Venedig brachte, die wichtigsten Vertreter. Schon das Anfangsthema in Legrenzis Triosonate G-Dur, *La Raspona*, zeigt die Erneuerung des aktivierenden Kanzonentypus. An die Stelle der madrigalischen Eröffnungsklausel (Gabrieli, *Sonata con tre Violini* 1615, Rossi, *Sonata detta La Moderna* 1613) die aus sich selbst heraus keine Fortsetzung ermöglicht, ist das echte, mehrgliedrige, die Dur-Tonart klar umreißende Instrumentalthema getreten, das mit seinem Schwung einen Satz in Bewegung zu bringen und ihn darin zu erhalten vermag:« [Notenbeispiel].⁴²⁹

Die stillschweigende Voraussetzung für eine solche Sicht auf die Dinge ist, dass Gabrielis und Legrenzis Sonate tatsächlich ohne Umstände aufeinander bezogen werden. Was Braun hier aber feststellt, lässt sich unter dieser Voraussetzung als die Beschreibung eines Verdrängungsvorgangs lesen. Aus der Sicht Brauns weicht ein älteres Modell (die madrigalische Eröffnungsklausel Gabrielis) einem nicht ganz so alten, dafür aber eindeutig instrumentaleren (nämlich dem aktivierenden »Kanzonentypus« bei Legrenzi, mit dem die Ähnlichkeit des Beginns von *La Raspona* zur *Canzona da sonar* bezeichnet werden soll). Beide Satzeröffnungen seien hier einander gegenübergestellt:

⁴²⁸ Für dieses Phänomen gibt es keine einheitliche Terminologie. Die Bezeichnung »*incipit-Wiederholung*« erscheint bei Willi Apel häufiger, etwa im Zusammenhang mit einem Satz aus Bononcinis op.1. Apel, *Violinmusik*, S. 148 (Notenbeispiel 131). Der Sache nach gehört in diesen Bereich auch der »Transpositionssatz in Sonaten und Canzonen«, den Norbert Dubowy beschreibt. Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 208 ff.

⁴²⁹ Braun, *Handbuch*, S. 282.

Allegro

Nbsp. 17.1.: Giovanni Legrenzi, *Sonata La Raspona* (op. 2, Nr. VI, 1655), Beginn (Brauns »aktivierender Kanzonentypus«)

Nbsp. 17.2.: Giovanni Gabrieli, *Sonata con tre violini* (C 214, *Canzoni et Sonate* 1615), Beginn mit »madrigalischer Eröffnungsklausel«

Worum es Braun geht, wird zum Schluss des wiedergegebenen Abschnitts deutlich: Es ist die »Fortsetzbarkeit«, unter dem Gesichtspunkt der von jeher vorhandenen Tendenz des Kontrapunkts zur Kontinuität, also ein eher traditionelles Paradigma des musikalischen Satzes. Außer acht bleibt bei Braun aber die besondere Eignung des eigentlich älteren Modells, nämlich der (eher vokal konnotierten und daher als »madrigalisch« bezeichneten) Eröffnungsklausel zur Gestaltung musikalischer und vor allem instrumentaler Sätze, deren Beginn eher der Diskontinuität verpflichtet sind. Mit Gabrielis Sonatenbeginn wie mit Buonamentes Satzeröffnung (Nbsp. 16.2.) wird deutlich, dass die dort zu findenden Strukturen tatsächlich nichts fortsetzen, sondern letztlich einen auf Kadenzvorgängen beruhenden Stimmzug durch Transposition duplizieren. Diskontinuität erscheint mit Buonamentes Satz überdies aus einem mensural-traditionellen Rahmen heraus entwickelt und gerät damit in einen klaren Gegensatz zum »aktivierenden Kanzonentypus« von Brauns Legrenzi-Beispiel. Es ist also abermals nicht der vermeintlich modernere canzonettenartige Satz, der die Möglichkeit für eine innovative Satzgestaltung trägt, sondern eine traditionelle Form der Notation und Konzeption.

Aber auch in Reichweite des von Braun herangezogenen Repertoires wäre solche instrumentale Diskontinuität beobachtbar gewesen, denn immerhin zwei Sätze von Legrenzi und Cazzati aus der gedruckten Überlieferung der mittleren 1650er Jahre bringen quasi-Einleitungen, die dort einem »kazonentypischen«, imitativ gearbeiteten Teil vorangestellt sind:

Adagio

Nbsp. 17.3.: Giovanni Legrenzi, *Sonata La Col'Alta* (op. 2, Nr. V, 1655), Beginn

Nbsp. 17.4.: Maurizio Cazzati, *Sonata La Canossa* (op. 18, Nr. 8, 1656), Beginn

Im Rahmen ihrer jeweiligen Sammlungen verkörpern diese beiden Sätze zweifellos Einzellösungen und sind nicht repräsentativ. Unzweifelhaft gehören *La Col'Alta* und *La Canossa* aber zur Sonatengeschichte. Sie zeigen, dass Legrenzi wie Cazzati durchaus auch alternative Möglichkeiten der Satzeröffnung berücksichtigten, die nicht dem kontinuierlichen Modell entsprachen. Und dass gerade solche Sätze aber mit ihrem diskontinuierlichen Beginn ein höchst anschlussfähiges Moment für das Repertoire der klassischen Triosonate bringen, zeigen schließlich eine Reihe von Sätzen aus den Sammlungen Corellis.⁴³⁰ Solche Beobachtungen sind aber nicht möglich, sucht man lediglich nach »Fortsetzbarkeit« im Sinne der Darstellung Brauns.

Die Untersuchung von Buonamentes *Sinfonia* B VII/5 und die beiden Sonaten Legrenzis und Cazzatis zeigen auf vergleichbare Weise, dass diskontinuierliche Satzeröffnungen mit einigem Recht als Gegenstand von *Sinfonia* und *Sonata* gleichermaßen betrachtet werden können, wenn es um die Frage nach der Ausdifferenzierung typischer Verläufe um und vor 1650 geht. Die Folgen dieser Ausdifferenzierung aber sind letztlich unabhängig vom beschriebenen diskontinuierlichen Satz und weisen über ihn hinaus: Hier geht es im großen Zusammenhang eher um die Möglichkeit, Sätze mit einer offensichtlichen Einleitungssituation zu komponieren, die sich konträr zum von Braun

⁴³⁰ Als Beispiele können hier Sätze aus den opp. 1 und 2 von Corelli angeführt werden (z.B. op. 1/2 [I] e, op. 1/4 [I] h, op. 1/12, *Grave*, h, op. 2/4, [I], e).

beschriebenen »aktivierenden Kanzonentypus« verhält und häufig durch sprachliche Zusätze explizit als *grave* oder *adagio* bezeichnet werden.

Unter diesem Gesichtspunkt liegt mit dem folgenden letzten Beispiel ein besonders »bezeichnender« Fall vor, bei dem noch einmal das Problem von unterschiedlichen Etikettierungen musikalischer Sätze auftritt.⁴³¹ Die Herkunft dieses Beispiels (Kopenhagen bzw. Stockholm) zeigt bereits an, dass solche Ausdifferenzierungen schon bald nach der Jahrhundertmitte keine lokale italienische Angelegenheit mehr waren:

Simphonia. Adagio

Nbsp. 17.5.: Andreas Kichhoff, *Sonata.A.4* (S Uu, IMhs. 4:8), Beginn (T. 1-6)

In Andreas Kirchoffs *Sonata* wird der Satzbeginn als *Simphonia* bezeichnet, der schließlich (ab T. 15 ff.) die »eigentliche« Sonate folgt.⁴³² Ein möglicher Schluss aus dieser Beobachtung könnte sein: Die *Sonata* legt sich gewissermaßen eine eigene *Sinfonia* zu, indem sie nun von Abschnitten eröffnet wird, die durch Gänge oder kurzen Kadenzfragmente bestimmt sind. Ein solches Konzept ist aber keineswegs exotisch, sondern trifft ziemlich genau die Verläufe von Sonaten bei Pietro Sanmartini,⁴³³ William

⁴³¹ Es handelt sich um die Andreas Kirchoff zugeschriebene *Sonata.A.4* (S Uu, IMhs. 4:8), vom Prinzip her eine Solosonate für Violine mit »instrumentiertem« Generalbass (für zwei *Viole*). Über Kirchoff ist nur sehr wenig bekannt, er dürfte aber in den 1660er Jahren in Kopenhagen tätig gewesen sein. Einige Bemerkungen zu Kirchoffs Kompositionen finden sich in der Dissertation Ernst Hermann Meyers zur »Mehrstimmigen Spielmusik in Nord- und Mitteleuropa«. Ernst Hermann Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik in Nord- und Mitteleuropa. mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchesterwerke des 17. Jahrhunderts* (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, hg. von Heinrich Bessler, Bd. 11), Kassel 1934, S. 110 f., S. 119, 121 f. u. 168.

⁴³² Bemerkenswert ist hier, dass auch die *Sonata* nicht sogleich einen neuen Anfang mit der bestimmenden Satzidee (einen virtuos-figurierten Violinpart gegenüber stimmig ausgeschriebenem Generalbass) bringt, denn an dieser Stelle finden sich noch einmal 12 Takte getragene Klauselmusik, bevor schließlich eine typisch *Violino*-Bewegtheit einsetzt.

⁴³³ Sanmartinis Druck (*Sinfonie A due Violini*, Sartori 1688a) bezeichnet die einzelnen Kompositionen insgesamt als *Sinfonia*. *Sinfonia prima* und *seconda* nehmen dabei die interne Differenzierung nach einem offensichtlich einleitenden Teil und der nachfolgenden *Canzona* vor, an die sich noch jeweils weitere Teile anschließen.

Young oder später auch Henry Purcell, bei denen der »eigentliche«, durch eine quasi-*Sinfonia* eingeleitete Satz, ausdrücklich als *Canzona* bezeichnet wird.⁴³⁴

Auch unter dem Gesichtspunkt der Stilhöhe lässt sich der Beginn von *Sinfonia* B VII/5 diskutieren. Erneut tritt dabei ein offenkundiges *grave*-Moment in Erscheinung, das sich gegenüber den auch bei Buonamente weit häufigeren figurativen Anfängen als Abweichung und Besonderheit ausnimmt.

Neu daran ist, dass sich ein für den gesamten Verlauf relevanter Vorgang, der bis in die 1630er Jahre für die *Mantuaner Sinfonia* nicht nachweisbar ist und auch in anderen Musizierarten nur ganz gelegentlich auftritt, nun an den Anfang einer *Sinfonia* stellen kann. Man könnte diesem Vorgang sogar eine gewisse formbildende Tendenz zuschreiben, berücksichtigt man das geradezu standardisierte Auftreten solcher diskontinuierlicher quasi-Einleitungen in Uccellinis *Sinfonici concerti*. So verstanden setzen die einschlägigen Sinfonien der *Sinfonici concerti* also genau das fort, was im Rahmen von *Sinfonia* B VII/5 deutlich erkennbar angelegt ist: Das planmäßiges Pausieren mehrerer (und schließlich aller) Stimmen, die Transposition bereits erklangenen Materials und die Verwendung einer *Basso*-Formel. Auf diese Weise lässt sich Diskontinuität im Bereich der Satzeröffnung als anschlussfähiges Moment darstellen, das die Teilrepertoires von Buonamente und Uccellini eng miteinander verbindet. Diskontinuität ist deshalb nicht ausschließlich ein Satzmerkmal der Opernsinfonie. Die hier gemachten Beobachtungen an Sätzen aus dem Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* zeigen, dass es auch dort zu vergleichbaren Verläufen kommen kann.

VII.5. Notation und Tonsystem – Neue Grundlagen?

Die meisten Sinfonien des Buonamente-Repertoires zeigen – wie die Sinfonien bei Rossi auch – das prinzipiell noch intakte System von *Cantus*-Denken und entsprechenden Vorzeichnungen.⁴³⁵ Daneben treten bei Buonamente nun aber auch Kreuze im Schlüs-

⁴³⁴ Von den elf Sonaten Youngs (*Sonata à 3. 4. e 5 ...*, Innsbruck 1653, RISM, Serie A/I/9, Y-137) bringt nur *Sonata prima* eine *Canzona* in Eröffnungsposition, alle übrigen Kompositionen dagegen zeigen die *Canzona* als Binnensatz. In Purcells Sonaten von 1683 erscheint die *Canzona* nur ein einziges Mal an zweiter Stelle (nach einem geradtaktigen *Largo*) und in sechs weiteren Sonaten als Eröffnungssatz. Das zweite, posthum herausgegebene Sonatenbuch dagegen (1697) zeigt acht von insgesamt neun Sonaten (die sechste Komposition ist eine – allerdings nicht so bezeichnete – Chaconne) mit einer *Canzona* an nachgeordneter Stelle. Zu einer Übersicht über die Verläufe von Purcells Sonaten siehe Helene Wessely-Kropik, *Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, in: StMw 22, Wien 1955, S. 85-141 (hier S. 108).

⁴³⁵ Von einem prinzipiell intakten System ist auszugehen, wenn die Vorentscheidungen über den *Cantus* einer notierten Musik ausschließlich vom Schlüsselvorzeichen b-molle oder dessen Fehlen abhängen.

selbereich auf, die mit dem alten *Cantus*-Denken unvereinbar sind.⁴³⁶ Kreuzvorzeichnungen im unmittelbaren Umfeld der *Mantuaner Sinfonia* gibt es zunächst bei Rossi, dort allerdings nur bei den Tänzen.⁴³⁷ Beobachtet werden können also bei Rossi und Buonamente gleichermaßen zwei recht unterschiedliche Standards der Notation, deren jeweiliger Einsatz nicht unmittelbar begründet erscheint. Es stellt sich also die Frage, wie genau die Modifikationen des grundlegenden Systems bei den mit Kreuzvorzeichnungen überlieferten Sinfonien einzuschätzen sind und ob bei diesen Sätzen tatsächlich von neuen Grundlagen gesprochen werden kann.⁴³⁸

Genau genommen tritt das Problem der modifizierten Grundlagen aber schon bei Rossi auf, denn dessen *e*-fundierte Sinfonien (*Sinfonia* R III/8, siehe Nbsp. 18.1., und R IV/5) bringen mit ihrer charakteristischen *b*-durum-Notation eine auffällige Abweichung von traditionellen Verfahren.⁴³⁹

Nbsp. 18.1.: Rossi, *Sinfonia* R III/8, Beginn des zweiten Teils (das *b*-durum erscheint in den Rossi-Drucken unmittelbar vor den betroffenen Noten im System)

Es liegt also nahe, im Auftreten der *b*-durum Notation bereits eine Modifikation zu sehen, auch wenn das *b*-durum hier ein akzidentelles Phänomen darstellt und sich damit noch als prinzipiell in den ursprünglichen Rahmen integrierbar erweist. In der Sekundärliteratur ist die *b*-durum-Notation keine unbekannte Größe: So beschäftigt sich Eric

⁴³⁶ Buonamentes Kreuzvorzeichnungen dürften zu den frühesten in der instrumentalen Ensemblesmusik gehören. Eingehende Untersuchungen zu einer frühen Chronologie der Kreuzvorzeichnungen liegen bisher nicht vor. Siehe dazu auch Anm. 441.

⁴³⁷ Alle diese Sätze finden sich im Vierten Buch. Harrán, *Rossi Works*, CMM 100:12, S. 65 ff. (*Gagliarda seconda detta la Grattiosa – La sua Corrente*) und S. 73 ff. (*Gagliarda quinta detta la Cavagliera – La sua Corrente*).

⁴³⁸ Hier muss genau genommen zwischen der Organisationsform des Tonsystems (die auch in Vorzeichnungen als Element der Notation zum Ausdruck kommt) und dessen konkreter Gestalt (Anzahl und Benennung der notierten und notierbaren Stufen) unterschieden werden. Was den letztgenannten Bereich angeht, so sind die Systeme Rossis und Buonamentes deckungsgleich, denn ihre Musik notiert nirgends den »kritischen« Ton *as*, der erst bei Uccellini fest etabliert ist. Auch ein Vergleich der Bandbreite an Fundierungen zeigt die Nähe von Rossi und Buonamente, denn wenn man die Kreuzvorzeichnungen unberücksichtigt lässt, so gehen Buonamentes Sinfonien nur ein einziges Mal mit einer *d*-(*b*)-Fundierung (in *Sinfonia* B V/8; traditionell ein transponierter *a*-Modus) über den Rossi-Rahmen hinaus.

⁴³⁹ Die *b*-durum Notation ist, anders als Don Harrán schreibt, keine Eigenheit der Rossi-Überlieferung. Harrán, *Rossi*, S. 148. Beispiele für das akzidentelle *b*-durum hatte bereits Alfred Einstein in seine Madrigal-Anthologie aufgenommen. Sie dürften am leichtesten zugänglich sein und führen unmittelbar in den besonders »anfälligen« Bereich von Madrigal und früher Oper. Einstein bringt einen entsprechenden Satz etwa mit Marco da Gaglianos *O sonno o della queta humida ombrosa*. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Vol. III, Princeton 1949, S. 275.

Chafe im Rahmen seiner Monteverdi-Untersuchungen ausführlich mit ihr und legt Erklärungsansätze des 17. Jahrhunderts für dieses Phänomen dar.⁴⁴⁰ Chafe war es auch, der das Fehlen einer breiteren Untersuchung im Bereich zeitgenössischer Notationsgewohnheiten anmerkte.⁴⁴¹ Aus Platzgründen ist hier zwar keine Vertiefung solcher Fragen möglich, aber einen gewissen Beitrag kann auch die Untersuchung der *Mantuaner Sinfonia* leisten, denn hier ist Instrumentalmusik zu diskutieren. Damit aber wird der angestammte Bereich der Untersuchungen Chafes (die Vokalmusik Claudio Monteverdis und verwandtes Repertoire) verlassen, bei denen die Probleme der Notation zum einen mit Hinweisen auf die Theorie Kirchers und zum anderen mit einer ausgesprochen text- und symbolorientierten Kausalität erklärbar waren.

Es zeigt sich, dass die Möglichkeit der Kreuzvorzeichnung vom Zeichengebrauch her keineswegs auf die *scala dura* (gewissermaßen als Ursprung) bezogen werden muss.⁴⁴²

Die *scala dura*, wie Kircher sie in seiner *Musurgia* beschreibt, verhält sich zwar besonders antithetisch zur *Cantus*-Vorzeichnung mit b-molle. Sie kann aber nicht gleichgesetzt werden mit einer Art »historisch vorbereitendem Notationsgebrauch«, bei dem irgendwann das b-durum durch ein »echtes« Kreuz ersetzt wird. Die *scala dura* steht eher im Zusammenhang mit dem Drei- und Vier-Hexachordsystem, das jeweils unterschiedliche Klänge und Klangfolgen ermöglicht. Sie in eine Verbindung mit Kreuzvorzeichnungen zu bringen, hieße gedanklich »zu hoch« anzusetzen. Um eine Frühgeschichte der Kreuzvorzeichnungen zu konstruieren muss aber nicht unbedingt von der Vokalmusik und noch nicht einmal von der b-durum-Notation ausgegangen werden. Chafes Sicht auf die Kreuzvorzeichnungen als eine außerordentlich seltene Praxis in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist dann zu relativieren.⁴⁴³ Das kausal hier unbedingt näher liegende Phänomen, dessen Legitimierung nicht entfernt so kompliziert ausfällt wie diejenige von *scala dura* oder b-durum-Notation, ist die Transposition.

Transpositionen erscheinen in theoretischen Abhandlungen überwiegend als Beschreibung einer Praxis, nach der jeder Modus vorzugsweise dem alten Schema der Quint- und Quarttransposition folgend, daneben aber auch mit Hilfe anderer Intervalle im Tonsystem verschoben werden kann. Je nach Abhandlung wird dem letzteren Be-

⁴⁴⁰ Eric Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992, S. 361-370.

⁴⁴¹ Chafe bemerkte an anderer Stelle dazu: »The history of the emergence of sharp key signatures in composition has yet to be written.« Chafe, *Monteverdi*, S. 386, Anm. 7.

⁴⁴² Die *scala dura* wird von Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis* beschrieben. Chafe bezieht Kirchers Modell in seine Diskussion mit ein. Chafe, *Monteverdi*, S. 362 ff.

⁴⁴³ Ebenso zu relativieren ist die auf die gesamte Epoche bezogene Bemerkung Chafes, das akzidentelle b-durum erscheine ausschließlich von den Tönen *e*, *h* und *f*. Chafe, *Monteverdi*, S. 362. Rossis *Sinfonia* R III/8 aber liest ein b-durum auch vor den Tönen *a* und *c*, und so muss Chafes Bemerkung auf Vokalmusik (vor allem diejenige Monteverdis) eingeschränkt werden.

reich mehr oder weniger Raum gewährt. Zarlino etwa beließ es bei einem Hinweis auf die prinzipielle Möglichkeit solcher irregulärer Transpositionen und bemerkt dazu noch, dass es dem Gebrauch der *moderni* entspreche, solche *musica finta* in den Rang von Schlüsselvorzeichen zu erheben.⁴⁴⁴ Girolamo Diruta führte dagegen die irregulären Transpositionen umfassend und mit zahlreichen Beispielen ein,⁴⁴⁵ denn sein *Transilvano* behandelt als didaktisch ausgerichtete Lehrschrift das Orgelspiel in der Art eines weniger theoretischen, sondern eher handwerklich-praktischen bestimmten Gegenstands. Diruta macht überdies Aussagen zu den besonderen Gründen für die Transposition, die für ihn vorrangig mit einem gemeinsamen Musizieren von Orgel und Ensemble zusammenhängen, letztlich also in unterschiedlichen Stimmtonhöhen zu suchen sind. In die gleiche Richtung weist der *Partito* von Giovanni Paolo Cima,⁴⁴⁶ der im Anhang zu einer Sammlung von *Ricercaren* und *Canzonen* ebenfalls die Probleme der Transposition (und deren Notwendigkeit) beim Orgelspiel behandelt, wobei er sich ausdrücklich auf den entsprechenden Passus aus Zarlinos Viertem Buch der *Istitutioni* bezieht. Allerdings kommt es bei Cima nicht zu einer Verschriftlichung der Kreuzvorzeichnung, sondern die gegebenen Beispielsätze belassen es bei gewöhnlichen b-Vorzeichnungen, die ja bereits als traditioneller Ausdruck einer Versetzung aufgefasst werden können.⁴⁴⁷

Einige Beobachtungen lassen sich an die unterschiedlichen Behandlungen der Transposition bei Zarlino, Diruta und Cima anschließen:

1. Kreuzvorzeichnung und Transposition werden fest miteinander verknüpft, sie erscheinen deshalb als eine Art Phänomen von bereits »abgeleiteter« Musik.
2. Für die Musizierpraxis könnten Kreuzvorzeichnungen eher den Status »potenzieller Schriftlichkeit« gehabt haben, denn die gegebenen Anweisungen lassen sich didaktisch gut verstehen als die Beschreibung einer Methode, mit der der Organist sich im bloßen »Unterstellen« von Kreuzvorzeichnungen üben soll, um die Fähigkeit eines *prima-vista*-Transponierens einzuüben. Keine Belege hingegen lassen sich für ein konzeptionelles Einbeziehen der Kreuzvorzeichnungen in den handwerklich-kompositorischen Prozess finden.

⁴⁴⁴ Zarlino, *Istitutioni* ³1573, IV Parte, Cap. 17, S. 391.

⁴⁴⁵ Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Seconda Parte, Libro terzo, S. 2 ff.

⁴⁴⁶ Giovanni Paolo Cima, *Partito de ricercari & canzoni alla francese*, Mailand 1606, hg. von Clare G. Rayner (= CEKM 20), o.O. 1969, S. 62 ff.

⁴⁴⁷ Aus heutiger Sicht mag Cimas Praxis, vergleicht man sie mit Dirutas Ansatz, als methodisch weniger gut aufbereitet erscheinen, denn seine beiden Beispiel-Ricercare (2. und 5. Modus) werden auf eine *F*- bzw. *Fis*-Fundierung versetzt, was eine Fülle von Akzidentien notwendig macht. Dennoch zeigt auch die bei Cima gelehrte Behandlung der Transposition, dass es sich dabei keineswegs um einen exotischen Bereich handelte, sondern vielmehr um geläufige Praxis.

3. Transposition wird gewissermaßen bevorzugt aus der Sicht des Organisten beschrieben (und von den genannten Autoren formuliert nur Zarlino mit allgemeiner Gültigkeit). Eine Sicht auf die Transposition vom Ensemble der Nicht-Fundamentinstrumente her scheint im 16. Jahrhundert kaum eine Rolle gespielt zu haben.

Vor diesem Hintergrund bekommen Belege für eine gewissermaßen aus der Sicht des Ensembles beschriebenen Transpositionspraxis Bedeutung. Erst Michael Praetorius aber, dessen Kenntnis der italienischen Musik durch zahlreiche Verweise in seinen Schriften dokumentiert ist,⁴⁴⁸ behandelte die Transposition in einem mehrteiligen Abschnitt seiner *Admonitiones zur Terpsichore* auf eine Weise,⁴⁴⁹ die das Musizieren im Ensemble berücksichtigt und prinzipiell davon ausgeht: Hier geht es nicht um Anleitungen zum Orgelspiel, sondern um die Einrichtung, Bearbeitung und Überlieferung von Tanzmusik aus Frankreich. Es ist deshalb gerade seine Diskussion des Transponierens, mit deren Hilfe der Blick über den Bereich des Orgelspiels hinausgelangt. Praetorius Begründung für die Transposition ist auf den Klang gerichtet und er führt an, dass es *einen frischern und fast anmutigern Resonants* gebe, sofern bei bestimmten Kompositionen die Versetzung um Ganzton, Quarte oder Quinte nach oben durchgeführt werde.⁴⁵⁰ Hier spielt Praetorius' Bezugspunkt eine Rolle, nämlich das Musizieren von Tanzsätzen am französischen Hof. Die französische Praxis, auf die Praetorius sich bezog, war aber eindeutig vom Violinspiel dominiert.⁴⁵¹ Deshalb kann eine Beziehung zwischen Transposition und Violinensemble (als Ergebnis einer fortschreitenden Ausdifferenzierung klar voneinander unterschiedener Ensembleklänge) angenommen werden. Die klanglichen Unterschiede zwischen C- und D-Fundierung etwa sind jedenfalls unmittelbar der Wahrnehmung zugänglich und hängen ganz wesentlich mit dem Umstand zusammen, dass auf D-Fundierungen angewandt quasi-Grundton (D) und Quinte (A) als wichtige melodische Stufen nun von leeren Saiten hervorgebracht werden können. Die über 60 Sätze mit Kreuzvorzeichnung aus Praetorius *Terpsichore* schließlich bedeuten einen gewissen Widerspruch zur Sicht Eric Chafes auf die »extreme rarity of sharp key signatures« in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁴⁵² Zwar handelt es sich hier um

⁴⁴⁸ Auch Dirutas *Transilvano* war Praetorius bekannt, wie der letzte Abschnitt der *Admonitiones* zeigt. hier nimmt Praetorius direkt Bezug auf Claudio Merulos *A letori*, das im *Transilvano* unmittelbar auf Dirutas eigene Vorrede folgt.

⁴⁴⁹ Günther Oberst (Hg.), *Terpsichore* (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. XV, hg. von Friedrich Blume), Wolfenbüttel u. Berlin 1929, S. VIII ff. (hier Abschnitt IX).

⁴⁵⁰ Michael Praetorius, GA Bd. XV, S. XIII.

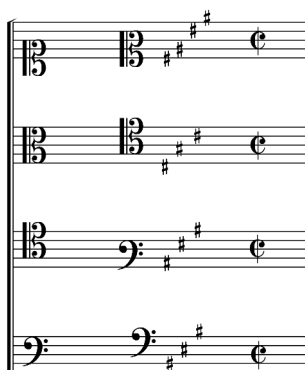
⁴⁵¹ Zu einer Darstellung der französischen Praxis siehe John Spitzer u. Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution*, New York 2004, S. 63 ff.

⁴⁵² Chafe, *Monteverdi*, S. 364.

ein Sonderrepertoire, aber doch um ein solches, dessen »Pionierbedeutung« für den Bereich der Kreuzvorzeichnung kaum zu übersehen ist.

Neben solchen Überlegungen zu Kreuzvorzeichnung und Transposition wäre aber auch der Frage nachzugehen, wo genau sich in der gedruckten Überlieferung entsprechende Kreuzvorzeichnungen finden. Sieht man ausschließlich auf diesen Bereich, so ist der Auffassung Chafes zunächst prinzipiell zuzustimmen, denn mit Kreuzen vorgezeichnete Kompositionen sind zweifellos bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts ausgesprochen selten. Gerade diese wenigen Beispiele für einen solchen verschriftlichten Gebrauch der Kreuzvorzeichnung auf der Ebene notierter »Werke« aber lassen einige besonders bezeichnende Beobachtungen zu.

Besonders wichtig dürfte für eine Geschichte der tatsächlich notierten Kreuzvorzeichnungen das Beispiel eines Ricercars von Annibale Padovano sein,⁴⁵³ das von vornherein mittels doppelter Schlüsselung und Vorzeichnung überliefert ist und entweder als tiefgeschlüsselter (normal-)dorischer, oder als transponierter, gewissermaßen *h*-dorischer Satz ausgeführt werden kann:



Nbsp. 18.2.: Annibale Padovano, mehrfache Schlüsselung des *Recercar Del Primo tono*, (in Sartori 1556, Nr. IX)

Mit Padovanos Ricercar ist zu einem besonders »früh« anmutenden Zeitpunkt sogleich der Bereich der freien Kompositionen für Ensemble betroffen, dem letztlich auch die *Sinfonia* angehört. Das Beispiel Padovanos zeigt, dass der Gedanke der Transposition sich ganz unmittelbar durch mehrfache Schlüsselung äußern konnte. Eine andere Art der Versetzung von Musik liegt im Bereich des Kanons vor, soweit es sich nicht um *unisono*-Anlagen handelt. So wird auch die Kanonkonzeption zu einem Feld, in dem sich

⁴⁵³ Milton Swenson diskutiert den Fall des Padovano-Ricercars in seiner Ausgabe mit ausgewählten Ensemblericercaren. Die früheste Schicht gedruckt überlieferter freier Ensemblesätze enthält mit diesem Satz sogleich eine Komposition, die von der Kreuzvorzeichnung Gebrauch macht. Milton A. Swenson (Hg.), *Cristofano Malvezzi – Jacopo Peri – Annibale Padovano. Ensemble Ricercars*, (= Recent Researches in the Music of the Renaissance, Vol. XXVII), Madison 1978, S. xvi f.

verhältnismäßig früh Kreuzvorzeichnungen beobachten lassen: Die *Musica nova* Adrian Willaerts enthält gleich mehrere Motetten, die ein Kanongerüst aufweisen und dabei jeweils *Canon* oder *resolutio* mit Hilfe der Kreuzvorzeichnung notieren.⁴⁵⁴

Spätestens von der Mitte des 16. Jahrhunderts an ist also das Kreuz als Schlüsselvorzeichen »in der Welt«. Es führt hier aber kein Schattendasein, sondern kann an zum Teil höchst prominenter Musik beobachtet werden. Außer im Bereich der theoretischen Erörterungen findet die Überlieferung notierter Kreuzvorzeichnungen also auch in (mindestens) zwei konkreten Musizierbereichen statt: Neben der Vokalmusik (Willaerts Motetten aus der *Musica nova*) wird eine Notation außerhalb des überkommenen *Cantus* recht früh im Bereich des Ensemblericercar (Padovanos *Ricercar*) greifbar, bevor schließlich im Tanzrepertoire (Praetorius *Terpsichore*) die Kreuzvorzeichnung erstmals auf breiter Basis erscheint. Es bestanden im frühen 17. Jahrhundert also gleich mehrere Möglichkeiten, mit »echten« Kreuzvorzeichnungen an bestehende Traditionen anzuschließen. Kreuzvorzeichnungen in Buonamentes Sinfonien erscheinen nur dann als »innovativ«, wenn man sie ausschließlich auf den engeren Kreis des bereits vorliegende Repertoires an Sinfonien (die »Tradition«) bezieht.

Doch auch das *Sinfonia*-Repertoire lässt weitere Beobachtungen zu, die für den Gebrauch von Kreuzvorzeichnungen Bedeutung haben könnten. Hier ist vor allem das gemeinsame Auftreten von Kreuzvorzeichnung und ganz bestimmten Fundierungen von Interessen. Eine gewisse Kontinuität bildet das Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* mit ihren besonders »modifikationsanfälligen« Fundierungen aus, denn immerhin fünf von insgesamt sieben Sinfonien Buonamentes, die überhaupt Kreuze in der Rolle von Schlüsselvorzeichen aufweisen, sind wie Rossis b-durum-Sinfonien e-fundierte Sätze.

<i>Sinfonia</i> B IV/6	e	–
<i>Sinfonia</i> B IV/7	e	#
<i>Sinfonia</i> B IV/9	D	##
<i>Sinfonia</i> B IV/10	e	–
<i>Sinfonia</i> B V/3	D	##
<i>Sinfonia</i> B V/9	e	#
<i>Sinfonia</i> B VII/2	e	#

Übersicht 15.: Fundierungen und Vorzeichnungen im Buonamente-Repertoire

Eine b-durum-Notation aber verwenden Buonamentes Kompositionen nicht; sie notieren vielmehr die Töne *fis*, *cis* und *ais* in unterschiedlichen Zusammenhängen und ohne

⁴⁵⁴ Es handelt sich um die Motetten *Sustinuimus pacem – Peccavimus cum patribus nostris* (Nr. 9), *Haec est domus domini – Fundavit eam* (Nr. 21) und *Verbum supernum – Se nascens* (Nr. 26). Hermann Zenck u. Walter Gerstenberg (Hg.), *Adriano Willaert. Collected Works V. The Motets of Musica Nova*, (= CMM 3:5), S. 74, 188 u. 253.

erkennbare Probleme. Für die *e*-fundierten Kompositionen Buonamentes zeigt Übersicht 15 aber vor allem, dass ein Kreuz als Schlüsselvorzeichen nicht in jedem Fall auftritt. Hier kann der Eindruck einer gewissen Beliebigkeit entstehen, denn Gründe für ein solches Schwanken sind kaum zu erkennen, da sowohl im Bereich der Diastematik, als auch bei den bevorzugten Kadenz zwischen den einzelnen *e*-fundierten Sätzen kaum Unterschiede auftreten. Weder gibt es hier ausgesprochen modale Reste in der Melodik kreuzlos überlieferter Sinfonien (*Sinfonia* B IV/6 und IV/10), noch vermeidet auch nur ein einziger Satz die kadenzierende Verbindung von *H*- und *E*-Klang.⁴⁵⁵ Weshalb also ein bestimmter *e*-fundierter Satz ohne, ein anderer dagegen mit Kreuz notiert wurden, bleibt ungeklärt.

Die zweimalig belegte Vorzeichnung mit zwei Kreuzen dagegen präsentiert sich unter dem Gesichtspunkt der Fundierungen einheitlicher, denn sie stellen die einzigen nicht-dorischen *D*-Kompositionen dar. Dieses quasi-*D*-Dur der Sinfonien B IV/9 und B V/3 ließe sich überdies als Folge der jeweils besonderen »Programmatik« dieser Sätze erklären, wie es weiter oben versucht wurde.⁴⁵⁶ In ihnen kommt dann das Phänomen der Transposition besonders klar zum Ausdruck, da beide Sätze auf einen ionischen Hintergrund mit dort gebräuchlicher *C*-Fundierung bezogen werden können. Auch dies bleibt zwar letztlich Hypothese, stellt sich aber als der weit zwanglosere Erklärungsversuch dar. Mit den *e*-fundierten Sätzen dagegen treten eindeutig größere Schwierigkeiten auf, stichhaltige Begründungen für die jeweils gewählte Vorzeichnung zu finden.⁴⁵⁷

Die Ergebnisse aller hier angestellter Überlegungen müssen deshalb sehr allgemein bleiben: In beiden Repertoires, bei Rossi wie bei Buonamente, kommen gewisse Abweichungen in der Notation anlässlich der gleichen Fundierung zum Ausdruck. Der schwankende Gebrauch des Kreuzes als Generalvorzeichen bei Buonamente kann in diesem Sinne auf die ebenfalls vom Standard abweichende *b*-durum-Notation Rossis bezogen werden. Dann aber erscheint die »exotische« Lösung Rossis in gewisser Weise als die konsequentere: Das Grundproblem der *e*-Fundierung (und um ein solches handelt es sich offenbar) ist bei Rossi zwei Male in gleicher Weise gelöst worden. Erneut führt damit die Frage nach der Notation auf ein Problem von Ordnungen im Repertoire. Hier muss berücksichtigt werden, dass unter der gesamten Rossi-Überlieferung (Sona-

⁴⁵⁵ Traditionell wäre der *E*-Klang über der finalis mittels plagaler Wendung vom *A*-Klang her zu erreichen.

⁴⁵⁶ Diese Sätze können, wie oben dargelegt, auf die *Piva* bzw. auf figurative Elemente der Trompetenmusik bezogen werden. Siehe dazu die Abschnitte VII.1.a) u. b).

⁴⁵⁷ Nicht ausgeschlossen werden kann aber, dass Buonamentes Notationsgewohnheiten nach 1626 eine grundsätzliche Veränderung hin zur Aufnahme von Kreuzvorzeichnungen erfahren haben. Dafür spricht, dass unter den Sinfonien des Fünften und Siebenten Buchs keine kreuzlosen Sätze mit *e*-Fundierung mehr überliefert sind.

ten, Tänze und Vokalmusik eingeschlossen) nur die Tänze aus dessen Viertem Buch (1622) einige Male Kreuze als Schlüsselvorzeichen notieren. Darauf lässt sich die Annahme gründen, dass Notationsgewohnheiten – wie in anderen Zusammenhängen auch – vom jeweils zu komponierenden Genre abhängig waren.⁴⁵⁸ Dann aber hätten Tänze als derjenige Bereich zu gelten, in dem das alte *Cantus*-Denken als systemrelevante Grundlage für die Notation zuallererst aufgegeben wurde. In diese Richtung weisen auch andere Überlieferungsvorgänge im Tanzrepertoire. Die prominentesten Belege für eine solche Praxis finden sich in Michael Praetorius *Admonitiones* zur *Terpsichore* von 1612. Dort mündet die Diskussion der Problematik in den Versuch, die einschlägigen Transpositionen zu ordnen und in das alte System der Modi zu integrieren.⁴⁵⁹ Offen bleibt aber die Frage, weshalb Sinfonien (die ja potenzielle Einleitungssätze zu Suiten darstellen) von einer solchen transponierenden Notation zunächst vollständig ausgenommen bleiben konnten, was zumindest im Rossi-Repertoire noch offensichtlich der Fall ist und ja auch auf immerhin zwei Sinfonien Buonamentes noch zutrifft.

Mit der Betrachtung des gesamten Komplexes von Kreuzvorzeichnungen und Transpositionen wird also ein weiteres Ergebnis sichtbar: Sinfonien bilden wie Tanzsätze einen wichtigen Bereich, innerhalb dessen sich neue Notationsgewohnheiten artikulieren können. Aus größerer Perspektive ergibt sich dabei aber ein widersprüchliches Bild: Der Gebrauchsaspekt der Transposition berührt zwar von der gedruckten Überlieferungen her betrachtet schon früh den Bereich der freien Sätze (Padovanos *Ricercar*). Als Massenphänomen aber prägt die verschriftlichte Kreuzvorzeichnung zunächst und vor allem das Repertoire der Tänze (was durch Praetorius' *Terpsichore* besonders anschaulich wird), bevor sie in Einzelfällen bei Sinfonien erscheint (nämlich zuerst mit Buonamentes *Sinfonia* B IV/7), die damit den Sonaten der gedruckten Überlieferung zeitlich voraus gehen. Dort aber, im quantitativ stark zunehmenden Bereich der »freien« Sonate unmittelbar neben der *Mantuaner Sinfonia* (also unter den Sonaten Rosis, Buonamentes

⁴⁵⁸ Zumindest verhält das überlieferte Repertoire sich »passend« zu dieser Annahme.

⁴⁵⁹ Siehe *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, hg. von Friedrich Blume, Bd. XV, S. XIV. Dieser Versuch trägt selbst schon Spuren des durch Glarean inkohärent gewordenen pseudoklassischen Systems, denn der *F*-Modus bleibt bei Praetorius als einziger unbenannt, bringt also keinen Hinweis auf einen etwa zugrunde liegenden *Lydius*. Die beiden anderen Transpositionsreihen dagegen werden ausdrücklich auf den *Mixolydius* bzw. den *Aeolius* bezogen, was letztlich auf eine eigentümliche konzeptuelle Mischung aus modalem Erklärungsansatz und Fundierungsdenken schließen lässt. Hier zeigt sich, was für die Relevanz von Praetorius' Schriften für zeitgenössische Musik generell gilt: Seine Ausführungen sind längst nicht immer bruchlos abgefasst und scheinen manchmal eher einem persönlichen Systematisierungsinteresse geschuldet, als dass sie eine Referenz in Praxis oder gar herrschender theoretischer Meinung hätten. Praetorius Schriften können als Quelle für funktionsfähige Erklärungsansätze aufgefasst werden, liefern aber nicht unbedingt immer einen theoretischen Reflex auf mutmaßliches zeitgenössisches Denken.

und Uccellinis), wird die Kreuzvorzeichnung erst mit der *Sonata sesta* aus Uccellinis Zweitem Buch (1639) greifbar.⁴⁶⁰

Die dargelegten Beobachtungen zu Notation und Tonsystem verhalten sich, bezieht man sie auf die *Mantuaner Sinfonia*, alles andere als eindeutig gegenüber dem Versuch einer Systematisierung: Hier fällt auf, dass *e*-Fundierungen offenbar eine gewisse eigene Tradition als problematisches Feld ausbilden, was Abweichungen und Schwankungen in der Notation angeht. Dabei geht es zunächst um das mehr oder weniger spannungsreiche Formulieren alterierter Stufen vor dem Hintergrund des prinzipiell noch nachweisbaren *Cantus*-Denkens, auf das etwa noch die *b*-durum-Notation verweist. Die zeitliche Nähe von Buonamentes Sinfonien zum Rossi-Repertoire charakterisiert aber auch die *b*-durum-Notation in den Drucken des älteren Musikers noch stärker als einen Sonderfall. Die nur vier Jahre nach Rossis letzten Beiträgen gedruckten Buonamente-Sätze behandeln – aus welchen Gründen auch immer – die *e*-Fundierung nicht so einheitlich, wie Rossis Sinfonien mit *b*-durum-Notation. Bei Buonamente trifft man dagegen auf eine verhältnismäßig »moderne« Sicht auf die Notation, bei der auch »echte« Generalvorzeichnungen möglich sind. Diese treten aber offenbar nicht auf sämtliche Kompositionsarten gleichmäßig verteilt auf, und erst mit der *Sonata sesta* aus Uccellinis Zweitem Buch enthält der erweiterte Bestand an instrumentaler Ensemblesmusik aller drei hier behandelten Musiker tatsächlich repräsentatives Material, um einen weiteren Sprung in den Notationsgewohnheiten *e*-fundierter Sätze zu belegen.

⁴⁶⁰ Die wohl wirkungsmächtigsten Beiträge der 1620er Jahre im Bereich der Sonate, die beiden Sammlungen Castellos (siehe Anm. 125), verwenden die Kreuzvorzeichnung kein einziges Mal. Insgesamt wäre noch näher zu untersuchen, ob der freie Satz für instrumentales Ensemble in den 1620er Jahren noch weitere Beispiele für Kreuzvorzeichnungen aufweist. Einen kritischen Punkt stellen für die Konstruktion einer entsprechenden Chronologie die Sonaten Giovanni Battista Fontanas dar (Sartori 1641b), die posthum 1641 im Druck erschienen, aber in den 1620er Jahren bereits vorgelegen haben müssen. Bei Fontana notieren drei Kompositionen (*Sonata seconda*, *ottava* und *decima*) Kreuzvorzeichnungen.

VIII. Zwischenergebnisse (2): Das Buonamente-Repertoire – *Mantuaner Sinfonia* und instrumentaler Ensemblesatz

Sinfonia und *Sonata* bei Buonamente können auf das überlieferte Instrumentalwerk Rossis bezogen werden. Der besondere Typ der *Varie sonate*-Sammlung (als eine Zusammenstellung von Sonaten, Sinfonien und Tanzsätzen) erscheint erstmals mit dem Dritten und Vierten Rossi-Buch und gibt auch den editorischen Rahmen für Buonamentes Drucke ab. Ohne eine mutmaßliche Lehrer-Schüler-Beziehung zu diskutieren, weisen die Sammlungen beider Musiker schon wegen dieser Ähnlichkeit eine Beziehung zueinander auf. Wie im Rossi-Repertoire kann sich auch bei Buonamente der charakteristische Eindruck einer erheblichen Varietät an unterschiedlichen Satzarten und –verläufen einstellen, und auch hier bildet sich genauso wenig wie im Rossi-Repertoire ein einheitlicher Typ von *Sinfonia* aus. Stattdessen stehen bis zum Siebenten Buch recht unterschiedliche Kompositionen nebeneinander, die weder die Tendenz zu einem ganz bestimmten, immer wiederkehrenden Verlauf, noch auch nur eine durchgehend verbindliche Form der Satzeröffnung erkennen lassen. Zwei Erkenntnisse werden unmittelbar möglich, vergleicht man die Teilrepertoires von Rossi und Buonamente miteinander: Bei letzterem erscheint zum einen der intendierte moderne und geringstimmige Ensemblesotyp als besonders gefestigt, da von Buonamente keine original vielstimmigen Sinfonien (oder um Mittelstimmen bereicherte Alternativfassungen) überliefert sind und seine Kompositionen nun durchweg klare Instrumentenzuweisungen zum Streicherensemble vornehmen. Zum anderen vollziehen zwei Sätze des Fünften und sämtliche Sinfonien des Siebenten Buchs den Schritt zu einer klar spezifizierten Einleitungsfunktion, die die *Sinfonia* fest mit einer ganz bestimmten Suite verknüpft.

Sieht man auf die Verhältnisse bei den Verläufen, so fällt der Vergleich zwischen Rossi und Buonamente jedoch weniger klar aus. Um beide Repertoires aufeinander zu beziehen, ließe sich zunächst bei der expliziten Zweiteiligkeit sämtlicher Buonamente-Sinfonien ansetzen: Wenn sie von Rossi übernommen wurde, dann erscheint sie hier grundlegend abgewandelt, denn es gibt nun keinen kurzen Anfangsteil im eigentlichen Sinne mehr, und auch die Differenzierung von Bewegungsarten mit Hilfe der *Tripla* ist von jener bei Rossi grundsätzlich verschieden. Von beiden Beobachtungen lässt sich zumindest das Fehlen eines kurzen Anfangsteils im eigentlichen Sinne bei Buonamente als sinnvolle Fortsetzung eines Trends beschreiben, der sich schon mit dem Vierten Rossi-Buch abzeichnete.

Die Ausgangssituation aber ist, zumindest was die Anfangsimitation mit meist einem Takt *light point* (selten mehr) betrifft, ganz ähnlich derjenigen bei Rossi. Die Sätze er-

fahren aber vom ersten Teil an eine Ausdehnung durch den Episodenbau, der eine Folge von Material abhandelt und auf diese Weise die vom Rossi-Repertoire gesetzten Dimensionen des kurzen Anfangsteils überschreitet. Diminution wird häufig zum Kennzeichen einer neuen Phase des Satzes und erzeugt weitere Strecken; hier kommt es sogar zu Ansätzen gelehrter Techniken mittels Umkehrungen und Abspaltungen. Für die Ausdehnung sind deshalb auch die gelehrten Anteile des Satzes verantwortlich: Sie erzeugen, zusammen mit der insgesamt größeren Bewegtheit der Stimmen, einen noch stärker ambitionierten instrumentalen Kontrapunkt, der sich weiter ausdehnt, als dies bei Rossi der Fall ist. Diese Eigenschaft aber erscheint wohl nur im Bereich der *Sinfonia* als Neuerung: Die Techniken selbst sind sonst eher Merkmale des vielstimmigen Satzes und seiner traditionellen Formen (vor allem *Canzona* und *Ricercar*). Als besondere Leistung eines solchen Satzes im Bereich der *Sinfonia* könnte es deshalb auch angesehen werden, alte Canzonen-Techniken in die nunmehr geringstimmige instrumentale Kammermusik einzuführen.⁴⁶¹

Die oben diskutierten abweichenden Konzepte für einen ersten Teil, der quasi-»monothematische« Satz von *Sinfonia* B V/11 und die 6/4-Bewegung von *Sinfonia* B IV/9, stellen markante Abweichungen gegenüber Rossi dar. Sie weisen aber in unterschiedliche Richtungen und lassen sich einerseits als ausgesprochen »modern« konzipierter, an eine fugenartige Behandlung erinnernder Verlauf auffassen (*Sinfonia* B V/11); andererseits zeigen sie, dass auch eine Buonamente-*Sinfonia* noch gleichsam »aus der Ferne« auf den Tanzsatz bezogen werden kann (*Sinfonia* B IV/9), geht man nur vom mutmaßlichen »Vorwurf« der *Piva* aus und sieht von deren kontrapunktischer Überformung ab.

Besonders deutlich fallen die Unterschiede zwischen Rossis und Buonamentes Sinfonien aus, wenn deren Tripla-Anteile miteinander verglichen werden. Buonamentes nicht-periodisierter Satz verhält sich hier ziemlich konsequent und kann ähnlich beschrieben werden, wie schon die Überformungen des kurzen Anfangsteils: Wo der Satz sich stärker zur imitativen Seite hin profiliert, stellt sich eine gewisse Nähe zur traditionellen *Canzona* und ihren Techniken ein. Neu ist dabei, dass Buonamentes Tripla einige Male ausgesprochen deutlich von der Möglichkeit Gebrauch macht, das ungerade Metrum rhythmisch-metrisch zu komplizieren.

Mit den Abschnitten zum Satztypgebrauch und zur Diskontinuität hat sich der Charakter der ursprünglichen Fragestellung mehr ins Allgemeine gewendet: Es geht in diesen

⁴⁶¹ Buonamentes Interesse am vielstimmigen Satz ist ganz offensichtlich, berücksichtigt man die zahlreichen groß-disponierten Kompositionen des Sechsten Buchs. Allsop, *Buonamente*, S. 162 ff.

Punkten nicht mehr ausschließlich um die Frage, auf welche Weise die *Mantuaner Sinfonia* als Sonderrepertoire beschrieben werden kann. Neben diesem Komplex stehen nun auch Fragen nach der Ausdifferenzierung des instrumentalen Satzes für Ensemble schlechthin, wie sie sich an den (immer noch neuen) geringstimmigen Kompositionen der 1620er und 30er Jahre beobachten lässt. Folgende Beobachtungen können gemacht werden:

1. Es ist noch einmal der mensural-traditionelle Satz, der in *Sinfonia* B VII/5 die Grundlage für den eröffnenden Abschnitt bildet. Dieser Abschnitt aber ist es auch, der mit den gemeinsam absetzenden *Canti* (T. 5) die Möglichkeit eines diskontinuierlichen Satzes hervortreten lässt und gleichzeitig aufgrund einer Reihe von auffälligen Ähnlichkeiten mit Satzeröffnungen im Uccellini-Repertoire (aus den *Sinfonici concerti*) als vorangestellte quasi-Einleitung erscheinen können. Hier wird erneut eine historisch gesehen eher entfernte Beziehung zu späteren Kompositionen (denn Uccellinis *Sinfonici concerti* sind auf 1667 datiert) nicht vom vermeintlich moderneren Satz mit kleinen Notenwerten gestiftet, sondern durch den traditionelleren Satz in größeren Notenwerten zustande gebracht.

2. Der weitere Verlauf von *Sinfonia* B VII/5 zeigt, dass hier nicht irgendeine Komposition aus der Menge ganz unterschiedlicher Sinfonien mit einem besonderen Anfang ausgestattet wird. Zu diesem ungewöhnlichen Beginn tritt der besondere Episodenbau dieses Satzes, der von einer gewissen Regelmäßigkeit – zumindest im Vergleich mit anderen Buonamente-Sinfonien – geprägt ist. Diese Regelmäßigkeit kann anhand der Satzweisen ihrer Episoden sowie an deren Funktionalisierungen erkannt werden. So folgt in beiden Teilen auf eine Strecke mit komplementären Überbindungen (im zweiten Teil mit Vorhalten) ein Note-gegen-Note Schluss, der alle drei Stimmen erfasst. Die quasi-Einleitung des ersten Teils wird von der weit traditionelleren Eröffnung des zweiten Teils in ihrer Aufgabe des Beginnens parallelisiert, denn hier steht nun tatsächlich die Anfangsimitation des *light point*, wie er seit Rossi zu einem typischen Merkmal der *Mantuaner Sinfonia* geworden war. In dieser parallelen Organisation beider Teile von *Sinfonia* B VII/5 kommt es zu einem Maß an Redundanz, das in den übrigen bis 1637 vorliegenden Sätzen der *Mantuaner Sinfonia* unbekannt ist.

3. Der Beginn von *Sinfonia* B VII/5 zeigt auch: Die *Mantuaner Sinfonia* nutzt für einen Schlüsselsatz nicht ihre »eigentlichen« Formen (etwa den *light point*) in exponierter Weise, sondern bringt ein klar davon unterschiedenes Modell. Dieses Modell bedient sich aber mit der madrigalischen Eröffnungsklausel eines Tonfalls, der vor allem im Vergleich mit dem *light point* als Abweichung erscheinen muss. Zwar wird gerade diese

Art der Satzeröffnung von Werner Braun als antiquiert beschrieben, und dies mag auch solange richtig sein, wie eine entsprechende Eröffnungsklausel im Zusammenhang eines sich kontinuierlich ausdehnenden Satzes erscheint. Da die Eröffnungsklausel aber auch mit dem diskontinuierlichen Satz gemeinsam auftritt und einen Komplex ausbildet, ist es zumindest problematisch, solche Satzeröffnungen als etwas Veraltetes darzustellen, das dem kaum jünger zu nennenden Canzonen-Exordium gewissermaßen »historisch unterliegt«. Berücksichtigt man die wichtige Rolle des diskontinuierlichen Satzes gerade im »mittleren« Sonatenrepertoire (von Legrenzi und Cazzati bis Corelli), so kann dem mit guten Gründen widersprochen werden. Gerade die Diskontinuität in der oben beschriebenen Form ist es, die den instrumentalen Ensemblesatz von der Kontinuität der alten Formen (*Canzona* und *Ricercar*) abhebt. Ein Tonfall außerhalb der sonst belegbaren Reichweite geringstimmiger Sinfonien, nämlich die vokale anmutende Eröffnungsklausel, erweist sich hier ganz offenbar als anschlussfähig.

Der Tonfall der madrigalischen Eröffnungsklausel und ein regelmäßiger, Ähnlichkeit und Redundanz betonender Episodenbau treten in *Sinfonia* B VII/5 gemeinsam auf. Sie machen diese Komposition zum Schlüsselsatz, die den Blick auf die oben postulierte Anschlussleistung im Zusammenhang mit den einschlägigen Sätzen der *Sinfonici concerti* lenkt. Da aber das genaue Verhältnis von Uccellinis Kompositionen zu *Sinfonia* B VII/5 kaum aufgeklärt werden kann, ist auch das Denken eines solchen Verhältnisses als Anschlussleistung bereits Konstruktion: Niemand wird entscheiden können, ob Uccellinis Sätze tatsächlich in Kenntnis von *Sinfonia* B VII/5 geschrieben wurden. Entscheidend für eine sinnvolle Konstruktion ist daher lediglich, dass spätere Kompositionen auf eine frühere bezogen werden können. Dies ist im vorliegenden Fall möglich und plausibel. Als musikalischer Satz liefert diese Komposition aber einen Hinweis, wie neue Konstruktionen aussehen könnten.

Diskontinuität in der Organisation des Satzverlaufs erscheint also auch in der *Mantuaner Sinfonia* und bleibt damit nicht auf Sonate und Opernsinfonie begrenzt. Nur hier, mit dem sich abzeichnenden Aufnehmen diskontinuierlicher Verläufe, zeigt der Satz der *Mantuaner Sinfonia* am Ende der 1630er Jahre eine gewisse Gemeinsamkeit mit dem der Opernsinfonie, die zur gleichen Zeit in eine neue Phase der Ausdifferenzierung tritt. Diskontinuität stellt aber für die *Mantuaner Sinfonia* einen wichtigen Sprung gegenüber den alten, kontinuierlichen Verläufen der vielstimmigen Ensemblesmusik dar, die mit der *Canzona* bis etwa 1630 einen immer noch vorhandenen Hintergrund bilden. Mit der Diskontinuität nimmt der Abstand zwischen dem Repertoire der Tradition und der *Mantuaner Sinfonia* weiter zu.

Hinzu kommen noch die Beobachtungen an Notation und Tonsystem, mit deren Hilfe die *Mantuaner Sinfonia* auch für die Ausdifferenzierung abweichender Notationsgewohnheiten in Anspruch genommen werden kann. Mit seiner Notation geht das Buonamente-Repertoire klar über die traditionelle- und die Rossi-*Sinfonia* hinaus. Der Gebrauch von Kreuzen als Schlüsselvorzeichen erzeugt hier zusätzlich auch einen Abstand zu anderen Musizierarten, den unter den »freien« Sätzen offenbar als erstes die Sinfonien (und nicht die Sonaten) einnehmen. Hier kann durchaus von neuen Grundlagen gesprochen werden, allerdings mit einer wichtigen Einschränkung: Nicht das Tonsystem in seiner »Reichweite« wird (etwa durch hinzutretende Töne) modifiziert, sondern dessen Organisation. So gehen Buonamentes Sinfonien mit ihrer Anzahl notierter Stufen nicht über den bei Rossi gegebenen Rahmen hinaus und zeigen ebenfalls an keiner Stelle den Ton *as*. Auf eine strukturelle Veränderung dagegen weisen bestimmte alterierte Formen (*fis*, *cis*, *ais*) hin, die nun ohne besondere »vokale« Vorbehalte notiert werden, wie sie noch in der b-durum-Notation bei Rossi gesehen werden konnten. Dies lässt sich als eine gewisse »Entvokalisierung« der Notation beschreiben, in der ein deutlicher Eigenwert instrumentaler Schriftlichkeit und Komposition zum Ausdruck kommt. Die ursprünglich nicht in Frage zu stellende umfassende Gültigkeit eines einzigen Systems für jegliche Schriftlichkeit wird dadurch relativiert. Instrumentale Ensemblesmusik beginnt nun, und hier hat die *Mantuaner Sinfonia* einen gewissen Anteil, auch an der notatorischen Oberfläche sich von der Vorherrschaft eines primär vokalen Denkens zu lösen.⁴⁶² Auch ein Teil des »Wegs«, den die neue Notation zurücklegt, ist im hier vorliegenden Rahmen erkennbar: Die mit Kreuzen vorgezeichneten Sätze Buonamentes zeigen nämlich, dass Kreuzvorzeichnungen gewissermaßen vom Tanzrepertoire auf die »freien« Sätze »übergreifen«.

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass eine ganze Reihe von Möglichkeiten bestehen, die Sinfonien Buonamentes auf jene von Rossi zu beziehen und so ein zusammenhängendes Sonderrepertoire der *Mantuaner Sinfonia* zu konstruieren. Für das noch verbleibende Teilrepertoire Uccellinis, das mit seinen 74 Kompositionen fast die Hälfte des Gesamtbestandes ausmacht, stellt sich neben den bereits behandelten Fragen noch zu-

⁴⁶² Nur unter dem Gesichtspunkt von Schriftlichkeit und von der Menge an überlieferten Kompositionen her betrachtet kann also nach wie vor mit Chafe von der »extreme rarity of sharp key signatures« (s. Abschnitt VII.4) in dieser Zeit gesprochen werden. Auf die gesamte Geschichte der Kreuzvorzeichnungen bezogen mögen die einschlägigen Kompositionen Buonamentes und Rossis als einer »frühen Schicht« zugehörig erscheinen. Berücksichtigt man aber die oben beschriebenen Bemühungen der Theorie um die Vermittlung der Transposition, so könnte das erste Auftreten von Kreuzvorzeichnungen im Bereich der freien Instrumentalsätze auch als »spät« erscheinen.

sätzlich das Problem, auf welche Weise sich das »Ende« dieser Tradition beschreiben lässt.

Seitenblick (I): Carlo Farina – *Mantuaner Sinfonia* in Dresden?

Von Carlo Farina (um 1600 – 1639) sind insgesamt sechs freie Sätze mit dem Titel *Sinfonia* überliefert. Ob diese Kompositionen, die in Farinas 1627 erschienenem Dritten Buch enthalten sind,⁴⁶³ an das Mantuaner Repertoire angeschlossen werden können, soll hier untersucht werden.

An äußerlichen Anschlussmomenten bieten sich zunächst Erkenntnisse zu Farinas Biographie und zum editorischen Kontext seiner Sinfonien an.⁴⁶⁴ Farina, der sich ausdrücklich als *Mantovano* bezeichnet, passt von seinem rekonstruierbaren Profil als Musiker her durchaus in eine Reihe mit Rossi, Buonamente und Uccellini, da er wie diese als spezialisierter Geiger bekannt war und seine Kompositionen vergleichsweise reichhaltig im Druck überliefert sind. Über eine mutmaßliche Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Rossi und Farina,⁴⁶⁵ die zumindest von den nicht sicher anzugebenden Lebensaltern beider Musiker her denkbar wäre, gibt es, wie schon zum Verhältnis zwischen Rossi und Buonamente, keine gesicherten Erkenntnisse. Dass Farina von Rossi unterrichtet wurde, kann also auch nicht ausgeschlossen werden.

Der editorische Kontext der fünf erhaltenen Farina-Bücher, insbesondere des die sechs Sinfonien enthaltenden Dritten Buchs, stellt sich deutlich anders dar, als dies bei Rossi und Buonamente der Fall ist. Farinas Drucke verwenden deutsche und italienische Titel, und sie enthalten ganz überwiegend Tänze und nur wenige freie Sätze. Die Bandbreite der enthaltenen Tänze aber umfasst bei Farina auch zahlreiche Pavanen, und einige Marscheraten, zwei Genres also, die in keinem anderen der hier untersuchten Teilrepertoires (zumindest nicht mit diesen Bezeichnungen) vorkommen. Deshalb können Farinas Drucke auch als von italienischen Traditionen eher distanziert beschrieben werden, und sie zeigen mit der diskutierten *Varie-Sonate*-Tradition nur insofern Gemeinsamkeiten, als

⁴⁶³ Farinas Sammlung trägt den Titel *Il terzo libro delle Pavane* [...] (Sartori 1627c). Die hier verwendete praktische Ausgabe ist bei *musedita* erschienen (s. Literatur).

⁴⁶⁴ Detaillierte Informationen zu Farina bringt Manfred Fechner in einem Beitrag zum Schütz-Jahrbuch, der versucht, zu einem umfassenden Bild von Farinas Tätigkeit und seiner Musik zu gelangen. Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: *SJb* 1996, S. 109-122.

⁴⁶⁵ Joachim Steinheuer sah in seinem ²MGG-Personenartikel noch keine zuverlässigen Daten zu »Geburtsjahr, Familienhintergrund oder Werdegang« Farinas und erwähnt den Namen Rossi nicht. Joachim Steinheuer, Artikel »Carlo Farina«, in: ²MGG, Personenteil Bd. 6, Sp. 720-724. Nona Pyron und Aurelio Bianco dagegen bringen Rossi als möglichen Lehrer Farinas ins Spiel. Nona Pyron u. Aurelio Bianco, Artikel »Carlo Farina«, in: ²NGrove, Bd. 8, S. 563-564.

dass sie Tänze und freie Sätze vermischen, wobei im Fall Farinas eindeutig die freien Sätze zurückstehen. Sinfonien gar erscheinen in diesem Rahmen eindeutig als untergeordnetes Genre, und was deren mögliche Einleitungsfunktion angeht, so kann dieser Platz prinzipiell auch von den Pavanen beansprucht werden. Gleichwohl treten Sinfonien auf, und dies allein hebt Farinas Sammlungen deutlich von anderen transalpinen Drucken mit Ensembledtänzen aus dieser Zeit ab.⁴⁶⁶ Der auffälligste und wichtigste Unterschied zwischen den Rossi- und Buonamente-Drucken einerseits und denen von Farina andererseits aber dürfte in der bevorzugten Satzdisposition liegen, die bei Farina nun zahlenmäßig eindeutig die Vielstimmigkeit ist. Die Sinfonien gehören also mit ihrem dreistimmigen Satz einem Ausnahmehereich an. Gerade in dieser Beobachtung mag ein wesentlicher Beleg für die Orientierung der Farina-Drucke an mittel- und nordeuropäischen Standards gesehen werden. Dann aber nähme Farinas Musik in dieser Hinsicht ein prägendes Merkmal zahlreicher außeritalienischer Musik an, die dem »Trend zur Geringstimmigkeit« (noch) nicht folgt.

Die sechs Sinfonien aus Farinas Drittem Buch bringen gegenüber der *Mantuaner Sinfonia*, wie sie sich bisher abzeichnet, sowohl Anschluss- als auch Differenzmerkmale. Ihr äußerlicher Zuschnitt entspricht in etwa demjenigen der durchschnittlichen Rossi-*Sinfonia*,⁴⁶⁷ deren Satztyp sie durchweg übernehmen. Vom intendierten Ensemble her liegt das wesentliche Anschlussmoment in der Beschäftigung gleicher Instrumente (*personare con doi Violini over Cornetti*) als bevorzugte Besetzung. Die *Basso*-Stimme trägt keine Zuweisung und ihre Bezeichnung auf dem Titelblatt (*Con il Basso per sonare*) bleibt nur sehr allgemein auf eine Ausführung mit Fundamentinstrument hin, auch wenn die Stimme selbst keine Bezifferung trägt. Die Nennung der Zinken im Titel schließlich stellt eine gewisse Ähnlichkeit zu den Titeln der *sinfonie*-Bücher Rossis dar.

Betrachtet man nun die Musik dieser Kompositionen, so lassen sich bereits am äußeren Erscheinungsbild wichtige Beobachtungen machen: Hier werden noch einmal Merkmale aufgegriffen, die in vergleichbarer Konsequenz zuletzt bei Rossi auftraten. Farinas Sätze sind durchweg einteilig und ohne jeden Gangartwechsel. Doppelstriche mit Wiederholungsanweisungen finden sich (mit Ausnahme der vierten und fünften *Sinfonia*) nur am Ende der Kompositionen. Dieser Verlaufstyp, der ausschließlich bei Rossi belegt

⁴⁶⁶ Eine umfangreichere *Sinfonia*-Produktion nördlich der Alpen wird im Druck erst in den 1640er Jahren greifbar. Hierher gehören die *Deliciae studiosorum* von Johann Erasmus Kindermann (1643), die *Operum musicorum posthumorum pars prima* von Johann Staden (ebenfalls 1643) und die *LXX Symphonien Auff Concerten manir* von Samuel Scheidt (1644). Die Sinfonien dieser Drucke sind wohl vorwiegend, aber nicht ausschließlich auf den kirchlichen Gebrauch zu beziehen.

⁴⁶⁷ Die durchschnittliche Ausdehnung der Sinfonien beträgt bei Farina knapp 28 Takte (bei Rossi sind es 25 Takte).

ist, unterscheidet Farinas Sinfonien am stärksten von den nur ein Jahr früher gedruckten Sätzen des Vierten Buonamente-Buchs. Eine weitere Rossi-Ähnlichkeit ließe sich in der Gegenwart einer *Tripla-Sinfonia* sehen, die den gesamten *Sinfonia*-Block abschließt. Auf die beschriebene Einteiligkeit mag die besondere Eröffnungssituation von Farinas Sinfonien zurückgeführt werden. Hier überwiegt zunächst der vollstimmige Beginn, und nur *Sinfonia seconda* und *quinta* bringen Satzeröffnungen, die sich auf den *light point* beziehen lassen. Hier liegt aber zugleich ein Unterscheidungsmerkmal vor, denn der *light point* bei Rossi und Buonamente bringt stets Einsätze auf erster, vierter und fünfter Stufe, verhält sich also unter dem Gesichtspunkt der Einleitungsimitation regulär. Die beiden *light-point*-Sätze Farinas dagegen beginnen auf erster und dritter Stufe. Farinas Sinfonien sind dadurch in gewisser Weise von denen der anderen »Mantuaner« klar unterschieden. Hier ist wohl kaum zu entscheiden, welches Moment für eine Gesamtkonstruktion schwerer wiegt: Dies könnte auf den abweichenden Gebrauch des *light point* genauso zutreffen wie auf die vollständige Abwesenheit von dessen regulär disponiertem Auftreten. Noch mehr erschwert wird ein solcher Konstruktionsversuch aber durch den stets einteiligen Gesamtverlauf der Farina-Sinfonien, der nur auf Einzelfälle bei Rossi bezogen werden kann. Bei Buonamente schließlich fehlen solche Sätze vollständig.

Weiterhin favorisieren Farinas Sätze ganz eindeutig die Parallelführung der *Canti* in einer Weise, die nicht dem beschriebenen Ansatz der Mantuaner Tradition entspricht. Eine Bevorzugung der Parallelführung vor allem für schließende Abschnitte dagegen ist bei Farina nicht zu erkennen. Hinzu kommt, dass hier beide *Canti* noch einen gleichsam »neuen« Modus der Bezogenheit einführen, indem sie den komplementären Satz durch nahtlose Anschlüsse der Oberstimmen aneinander nun als prinzipielle Zweistimmigkeit vorführen.⁴⁶⁸

The image shows a musical score for three parts: Violino primo, Violino secondo, and Basso. The Violino primo and Violino secondo parts are written in treble clef with a common time signature (C). The Basso part is written in bass clef with a common time signature (C). The Violino primo and Violino secondo parts play a parallel motion of eighth notes, while the Basso part plays a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Nbsp. 19.1.: Carlo Farina, *Sinfonia Prima a 3.*, T. 9 ff., Sonderform des komplementären Satzes

Episoden dieser Art finden sich vor allem im Bereich der vielstimmigen Consortmusik deutsch-englischer Prägung.⁴⁶⁹ Ein auf diese Art konzertierender Satz aber ist nicht

⁴⁶⁸ Eine entsprechend angelegte Taktgruppe enthält auch *Sinfonia Quarta a 3.* (T. 11-16).

⁴⁶⁹ Zahlreiche Beispiele dafür enthalten die Sammlungen Scheins (*Banchetto musicale*), William Brades oder Samuel Scheidts (*Ludi musici*), so dass Einzelnachweise wohl nicht notwendig sein dürften. Das

»Thema« der *Mantuaner Sinfonia*. Auch diese Beobachtung lässt vermuten, dass Farinas Sätze hier auf etwas »reagieren«, was nicht zum Kernbestand an Gestaltungsmöglichkeiten der Mantuaner Tradition gehört.

Als möglicherweise personale Eigenheit lassen sich auch die bei Farina auftretenden Kadenzformen auffassen: Hier fällt auf, dass der *Basso* sehr viel häufiger Tenorklauseln aufweist, als dass er im Kadenzrahmen Quintfälle oder Quartsprünge ausführt. Tatsächlich scheinen diese standardisierten Formen der *Basso*-Schritte in Farinas Sinfonien für den eigentlichen Satzschluss reserviert. Daneben ist häufiger das Kadenzieren auf »peregrinen« Stufen zu beobachten, wie auch insgesamt die Kadenzpläne hier sich nicht besonders regulär verhalten. In den gleichen Bereich gehören Beobachtungen zu den Ausgangsklängen der Satzeröffnungen, die in drei Sinfonien nicht auf die *finalis* bezogen sind.⁴⁷⁰ Solche Fälle sind bei Rossi bereits ziemlich selten, bei Buonamente (Farinas mutmaßlichem Altersgenossen) sind sie nicht mehr nachweisbar.

Auch zeigen Farinas Sinfonien mehrfach einen gewissen Hang zum Gebrauch von Formeln, unter denen zwei besonders prominent sind: Der quasi-Chiasmus (mit der verminderten Quarte abwärts) sowie die Lamento-Quarte treten sowohl getrennt voneinander, als auch gemeinsam auf und zeigen damit, dass eine charakteristische Musik auch im Rahmen von Farinas Sinfonien möglich ist. Auch für diese Sätze gilt also in gewisser Weise, dass sie über die reine Funktionalisierung als Einleitungen hinausweisen:

Nbsp. 19.2.: Carlo Farina, charakteristische Bildungen in den Sinfonien *Prima* (Satzeröffnung) und *Quinta* (T. 6/7)

Verbreitete Formeln aus dem charakteristischen Bereich der Vokalmusik, den monodischen *Musiche* und dem Madrigal, erscheinen hier in einem instrumentalen Zusammenhang und weisen diese Sätze als Kompositionen aus, die auf Genres aus dem Umfeld der *Sinfonia* beziehbar sind.

Ein letzte Beobachtung bezieht sich auf den Notationsstandard von Farinas Sätzen, die im Bereich der festgelegten Diminutionen ähnlich weit gehen wie Buonamentes Sätze: In der dritten und vierten *Sinfonia* werden Zweiunddreißigstelnoten jeweils ornamental

Prinzip ist überdies auch in anderen instrumentalen Repertoires (z.B. in der Tastenmusik) gegenwärtig, die ganz allgemein von Wechselstrukturen Gebrauch machen.

⁴⁷⁰ Dieser Fall liegt in den *Sinfonia prima*, *seconda* und *quinta* vor.

gebraucht, denn beide Sätze notieren unter anderem einen *Groppo*, der damit zum substanziellen Bestandteil der Komposition wird:⁴⁷¹

The image shows a musical score for three instruments: Violino primo, Violino secondo, and Basso. The Violino primo part features a complex, rapid melodic line with many accidentals. The Violino secondo part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Basso part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Nbsp. 19.3.: Carlo Farina, *Sinfonia Tertia a 3.*, ausgeschriebener *Groppo* (T. 7)

Sinfonia quarta setzt mit den kleinen Notenwerten überdies eine Form der Skalendiminution (T. 1-2), die sich in gleicher Form auch bei Buonamente (in *Sinfonia B V/10*, T. 4) findet. Es ist ausgesprochen schwierig, solchen Stellen eine bestimmte Bedeutung zuzuschreiben. Sie können etwa als Belege dafür gelesen werden, dass es hier zumindest Ansätze gibt, die prinzipielle Offenheit des komponierten Satzes gegenüber improvisierter *passaggiato*-Zutaten in festgelegte Ausführungsanweisungen umzuwandeln. Entscheidet man sich für diese Sicht, dann dokumentieren auch Farinas Sinfonien einen Sprung über die ohnehin bereits »thematisch« gewordene Sechzehntelebene hinaus. Eine ursprünglich eher dem Bereich von Ornament und »Manier« zugehörige Formel wird hier zum festgelegten Bestandteil der Komposition.

Anders als bei Rossi und bei Buonamente ist die *Sinfonia* in Farinas Sammlungen offensichtlich nicht zu einem festen Bestandteil geworden, der regelmäßig »abgearbeitet« wurde, denn hier ist es nur ein einziger Druck, der überhaupt Sinfonien enthält. Über die Gründe dafür kann nur spekuliert werden, eine gewisse Rolle dürfte aber mit Sicherheit die kaum vergleichbare inhaltliche Ausrichtung aller fünf Drucke gespielt haben, die sie deutlich von der italienischen Tradition (nämlich von den *Varie-sonate*-Büchern) abhebt. Bei Farina dominiert eindeutig die vielstimmige instrumentale Ensemblesmusik. Dadurch, dass aber geringstimmige Sinfonien bei Farina keinen festen Platz in allen Büchern haben, sondern nur als Einzelfall überliefert sind, stehen sie bereits etwas abseits von der *Mantuaner Sinfonia*. Auch kommt es hier zu keiner grundsätzlichen Erweiterung der Ausdehnungen, denn alle Sätze halten klar den Rahmen der Rossi-Sinfonien ein. Dadurch wird es möglich, sie – wie schon Buonamentes Sinfonien – vor allem auf das Rossi-Repertoire zu beziehen. Dessen oben beschriebene Tendenzen zu einer sonatenhaften Ausdehnung der Sätze (vor allem zu beobachten in den Sinfonien R III/9 und R IV/2), zu standardisierten Gangartdifferenzierung und zu ausdifferenzierter Figuration aber nehmen die Sinfonien Farinas kaum auf. Die auffälligste Differenz zum Rossi-Satz

⁴⁷¹ Der ausgeschriebene *Groppo* findet sich einige Male auch bei Rossi, und zwar sowohl in »freien«, als auch in Tanzsätzen.

stellt aber, bei Buonamente wie bei Farina, der neue figurative Standard der Einzelstimmen dar. Bei Farina zeigt sich, wie einzelne Kompositionen nur in ganz geringem Umfang (und im Grunde nur durch die Verwendung eines modifiziert komplementären Satzes der *Canti*) darüber hinaus die Bandbreite der beschriebenen Verfahren erweitern,⁴⁷² wie sie in der *Mantuaner Sinfonia* begegnen. Zusammenfassend lässt sich deshalb sagen, dass Farinas Sinfonien zwar mehr Aufwand als Rossis Kompositionen treiben, dabei aber deutlich unterhalb dessen bleiben, was bei Buonamente schon in dessen Viertem Buch zum neuen Standard wird. Grundsätzlich können Farinas Sinfonien deshalb an die *Mantuaner Sinfonia* angeschlossen werden: Dafür spricht eindeutig der Verlaufsrahmen dieser Kompositionen sowie deren traditionelle Disposition. Ganz besonders sinnfällig wird Farinas Selbstbeschreibung als *Mantovano* aber erst durch die editorische Umgebung der Sinfonien. Hier zeigt sich, dass diese Sätze (neben einigen Sonaten) als das eigentliche, geigerisch spezifizierte Betriebskapital des Musikers Farina in Erscheinung treten, denn unter allen erhaltenen Kompositionen Farinas tragen nur Sonaten und eben Sinfonien die ausdrückliche Zuweisung zum *Violino*. Die besetzungsoffenen Tänze dagegen können als kompositorischer Reflex auf die (möglicherweise vorherrschende) »dienstliche« Musiziersituation beschrieben werden, in der sich Farina am Dresdner Hof (und an anderen Orten nördlich der Alpen) befand.

⁴⁷² Siehe dazu Nbsp. 19.1.

IX. Uccellini – Vorbemerkungen

Anders als Rossi oder Buonamente ist Marco Uccellini weder in Mantua geboren,⁴⁷³ noch lässt sich für ihn irgendeine Arbeitsbeziehung zu dieser Stadt nachweisen. Deshalb mag es zunächst wenig sinnvoll erscheinen, ihn überhaupt in eine so enge Beziehung mit einer derart klar lokalisierten Tradition wie der *Mantuaner Sinfonia* zu bringen. Möglich wird dies einerseits deswegen, weil eine tatsächliche Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Buonamente und Uccellini mit guten Gründen angenommen werden kann.⁴⁷⁴ Andererseits aber, und dies dürfte schwerer wiegen, geben die überlieferten Kompositionen Uccellinis selbst ausreichend Anlass, ihn der von Rossis und Buonamentes Sinfonien her konstruierten Mantuaner Tradition zuzurechnen. Allerdings gelingt dies nicht mit jedem beliebigen Uccellini-Satz gleichermaßen gut. Die Gründe dafür liegen in der besonderen Struktur dieses Teilrepertoires begründet, das sich in mehrfacher Hinsicht ausgesprochen deutlich von Buonamente und Rossi abhebt. Uccellinis Sinfonien machen – nach Einzelsätzen gezählt – zwar knapp die Hälfte des gesamten Repertoires der *Mantuaner Sinfonia* aus.⁴⁷⁵ Diese 74 Sinfonien hängen aber nicht in gleicher Weise als Teilrepertoire zusammen, wie die Kompositionen der beiden anderen Musiker. Auch wenn es bei Uccellini, wie schon bei Rossi, nur insgesamt vier Drucksammlungen sind, in denen Sinfonien auftreten, herrschen hier doch vollständig andere Verhältnisse (siehe Übersicht 16 auf der folgenden Seite). Die insgesamt sieben Veröffentlichungen Uccellinis mit instrumentaler Ensemblesmusik,⁴⁷⁶ die heute noch nachweisbar sind, erschienen über einen Zeitraum von 28 Jahren hinweg, und zwar nicht im Rahmen einer kontinuierlichen Veröffentlichungstätigkeit, sondern durch eine Pause von insgesamt elf Jahren (zwischen 1649 und 1660) in zwei voneinander getrennten Phasen.

⁴⁷³ Eine neuere Zusammenfassung der erreichbaren biographischen Daten zur Person Uccellinis bringt Stefania Roncroffi, *Appendice biografico*, in: Marco Uccellini. Atti del convegno »Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica (Forlimpopoli, 26-7 Ottobre 1996) a cura della Società Italiana di Musicologia, hg. von Maria Caraci Vela und Marina Toffetti (= Strumenti della ricerca musicale collana della Società Italiana di Musicologia 5), Lucca 1999, S. 243-270.

⁴⁷⁴ Stefania Roncroffi bezeichnet es als »quasi una certezza«, dass Uccellini Buonamentes Schüler war und gibt damit eine sehr verbreitete Meinung wieder. Stefania Roncroffi, *Appendice biografico*, in: Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 244.

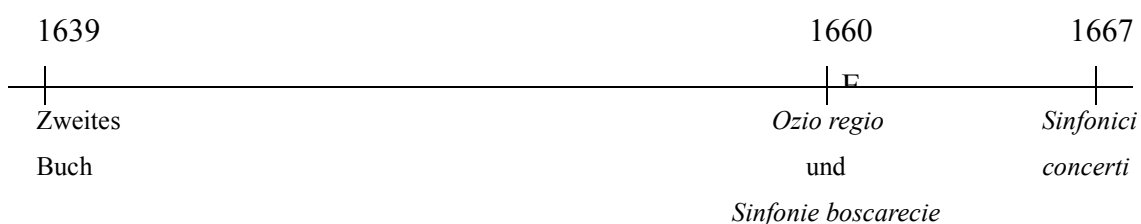
⁴⁷⁵ Geht man auch hier von komponierter Musik in Takten aus, so übertreffen Uccellinis Sinfonien diejenigen Rossis und Buonamentes an durchschnittlichem Umfang deutlich.

⁴⁷⁶ Bei Uccellini überkreuzen sich Buch- und Opuszählung auf bezeichnende Weise: Während der *Libro secondo* als »Buch« bezeichnet herauskommt und keine Opuszahl trägt, setzt mit dem folgenden Druck, den *Sonate* von 1642 (dem mutmaßlichen op. 3), vorübergehend jegliche Zählung aus. Der nächste Druck Uccellinis, die *Sonate* von 1645, erscheint dann als op. 4 und eröffnet eine Opuszählung, die bis zu den *Sinfonici concerti*, Uccellinis als op. 9 bezeichnetem letzten Druck, ununterbrochen durchläuft und auch die *Salmi* von 1654, eine Sammlung zwei- bis fünfstimmiger Psalmen mit obligaten Instrumenten einschließt.

Buch	Titel	Sinfonien
Zweites Buch (Sartori 1639b)	<i>Il secondo libro ...</i> Venedig 1639 (Alessandro Vincenti)	6 Sinfonien
Drittes Buch (Sartori 1642a)	<i>Sonate Arie, et Correnti ...</i> Venedig 1642 (Alessandro Vincenti)	–
Viertes Buch (op. 4) (Sartori 1645f)	<i>Sonate Correnti, et Arie ...</i> Venedig 1642 (Alessandro Vincenti)	–
Fünftes Buch (op. 5) (Sartori 1649)	<i>Sonate over Canzoni ...</i> Venedig 1642 (Alessandro Vincenti)	–
<i>Ozio regio</i> (op. 7) (Sartori 1660d)	<i>Ozio regio, compositioni armoniche ...</i> Venedig 1660 (Francesco Magni)	6 Sinfonien
<i>Sinfonie boscarecie</i> (op. 8) (ohne Sartori-Sigel, Nachdruck 1669d)	<i>Sinfonie boscarecie ...</i> Venedig 1660 (Francesco Magni)	37 Sinfonien
<i>Sinfonici concerti</i> (op. 9) (Sartori 1667 g)	<i>Sinfonici concerti ...</i> Venedig 1667 (Francesco Magni)	25 Sinfonien

Übersicht 16.: Die Uccellini-Drucke mit Instrumentalmusik im Überblick

Für die Beiträge Uccellinis zur *Sinfonia* gilt sogar eine beleglose Zeit von 21 Jahren:



Übersicht 17.: Uccellini, Die Chronologie der vier Drucke mit Sinfonien

Ein Teil der Ergebnisse dieses Kapitels verhält sich durchaus passend zum Eindruck, der aus der vorliegenden Übersicht gewonnen werden kann, denn die Sinfonien des Zweiten Buchs von Uccellini lassen sich ziemlich problemlos an diejenigen Buonamentes anschließen. Es sind aber nicht nur diese Sinfonien auffällig unterschieden von allen späteren Beiträgen Uccellinis, sondern gleichzeitig weisen auch jene Kompositionen der *Ozio regio*, der *Sinfonie boscarecie* und der *Sinfonici concerti* noch einmal erhebliche Unterschiede untereinander auf, dass sich mehrfach die Frage stellt, was die einzelnen Repertoireteile neben der allen Sätzen gemeinsamen Bezeichnung *Sinfonia* noch miteinander verbindet. Nähe im Sinne einer Chronologie bildet sich hier also nicht umfassend in Ähnlichkeiten der Repertoireteile zueinander ab. Dies hat Folgen für die Methode der Untersuchung, die gegenüber den beiden vorangegangenen Teilrepertoires nun

abgewandelt werden muss: Mehrere Abschnitte behandeln aufgrund der erheblichen Unterschiede Uccellinis Sinfonien nach Drucken getrennt. Nur in einigen Fällen kommt es dabei zu Vor- oder Rückgriffen.

Selten zeigt sich in der vorliegenden Literatur zu Uccellinis Musik, dass dieser Kontext immer gleichermaßen gegenwärtig ist. Eine gewisse Beweglichkeit der überlieferten Musik Uccellinis gegenüber generalisierenden Beschreibungen vermerkte vor allem Peter Allsop,⁴⁷⁷ dessen Beiträge auch für Uccellini eine unverzichtbare Grundlage darstellen. Allsop konnte mit seinen Texten zu Uccellini auf der Dissertation Pajerskis aufbauen,⁴⁷⁸ deren Ziel es vorrangig war, einen ersten Zugang zu Leben und Werk dieses Musikers zu ermöglichen. Pajerski gab im Notenteil seiner Arbeit zahlreiche Kompositionen aus sämtlichen Büchern wieder, und lange Zeit scheint dieser Notenteil auch in Europa wichtigste Sekundärquelle für Musik dieses »most prolific instrumental composer(s) of the century« gewesen zu sein.⁴⁷⁹ Die zu Uccellini vorliegende Literatur ist im Ganzen etwas umfangreicher als diejenige zu Buonamente, beschäftigt sich aber ebenfalls kaum mit den Sinfonien, denn wie bei Buonamente stehen auch hier eher die Sonaten im Mittelpunkt. Ein Interesse an den übrigen Genres ist hier eindeutig nachgeordnet,⁴⁸⁰ und dies hat einen nachvollziehbaren Grund vor allem in der herrschenden Einschätzung Uccellinis als Schlüsselfigur von Violinliteratur und Violinspiel.

Insgesamt ist Uccellinis Musik inzwischen etwas besser in Neudrucken erreichbar als diejenige Buonamentes. Dazu trägt auch eine begonnene »Gesamtausgabe« bei, die seit 2002 erscheint, von der zur Zeit (Mai 2010) aber nur ein einzelner Band mit den *Sonate over canzoni* op. 5 vorliegt, der überdies keine Sinfonien enthält.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Allsop bemerkte zu dieser Beobachtung: »... over the thirty years of his career he [Uccellini] more than once modified his attitude to overall design.« Allsop, *'Trio'-Sonata*, S. 118. Ein Abschnitt zu Uccellinis Musik ist Allsops erster umfassender Beitrag zur nicht sehr titelreichen Uccellini-Literatur. Allsop, *'Trio'-Sonata*, S. 116-123. Auch seine Buonamente-Studie widmet sich in ihrem Schlusskapitel (*The Legacy*) noch einmal ausführlich Uccellini. Allsop, *Buonamente*, S. 178-191.

⁴⁷⁸ Siehe Anm. 7.

⁴⁷⁹ Allsop, *'Trio'-Sonata*, S. 116. Eine japanische Dissertation schloss offenbar schon 1972 vollständige Sparten des Zweiten, Dritten und Fünften Buchs ein, ebenso mit gleicher Vollständigkeit die *Ozio regio*, die *Sinfonie boscarecie* und die *Sinfonici concerti* sowie die erste Hälfte des Vierten Buchs. Diese (auf Japanisch abgefasste) Arbeit hat offenbar keine Verbreitung gefunden und wurde auch für die vorliegende Studie nicht herangezogen. Zu bibliographischen Angaben siehe Pajerski, *Uccellini*, S. 77.

⁴⁸⁰ Dies entspricht einem allgemeinen »Trend«: Erst seit kurzer Zeit wird den »funktionaleren« Anteilen an der Musik des 17. Jahrhunderts – vor allem dem Tanz und der Suite – größeres Interesse eingeräumt. Für entsprechende Ansätze stehen die Arbeiten von John Daverio und John Suess, auf die kurz im Seitenblick (II) eingegangen wird.

⁴⁸¹ Die wissenschaftliche Ausgabe der überlieferten Kompositionen Uccellinis wird durch die LIM (*Libreria musicale italiana*) veranstaltet und erscheint in Zusammenarbeit mit der Universität Pavia.

IX.1. Die Rahmenbedingungen

Die Überlieferung von Sinfonien Uccellinis setzt erst mit dem Zweiten Buch ein, nun allerdings ohne den Titel *Varie sonate*,⁴⁸² deren von Rossi und Buonamente her bekannte Rahmen aber mit den enthaltenen Satzarten (Sonaten, Sinfonien und Correnten) eingehalten wird. Eine Reihe von Ähnlichkeiten zu den bisher behandelten Drucken,⁴⁸³ vor allem denen Buonamentes, kann dies jedoch nicht verdecken. Der schon zuvor am nächsten liegende Kontext – die Suite – bildet auch hier zumindest potenziell die Umgebung für Sinfonien, von denen das Zweite Buch (darin eher den Dimensionen des Vierten Rossi-Buchs entsprechend) insgesamt sechs Kompositionen enthält. Weitere Gründe sprechen dafür, hier von vornherein eine problemlose Anschlusssituation zu vermuten: Die Spezifizierung des Ensembles macht einen Unterschied zwischen der Titelformulierung der Sätze (*Violini*) und der Stimmbuchbezeichnung (*Canto*), entspricht aber weitgehend derjenigen bei Buonamente.⁴⁸⁴ Dies gilt auch für die Ensemblegröße mit zwei gleichen Oberstimmen und *Basso*,⁴⁸⁵ sowie für die editorische Anordnung der Sinfonien zwischen Sonaten und Tanzsätzen. Neu ist die vergleichsweise dichte Bezifferung im *Basso continuo*, die in den Sinfonien allerdings nicht mit einer Spaltung von *Continuo* und obligatem *Basso* einhergeht, sondern dem figurativen Standard der Buonamente-*Bassi* ähnlich ist. Hinweise auf die intendierte Ausführung mit einem Streichbassinstrument erscheinen bei den Sinfonien dieses Uccellini-Drucks nicht.⁴⁸⁶ Da auch der Gesamttitel von keinem bestimmten Fundament-Instrument

⁴⁸² Zu den Titeln, Widmungen und *tavole* der einzelnen Drucke Uccellinis siehe die Umschriften bei Pajerski, *Uccellini*, S. 127 ff.

⁴⁸³ Betrachtet man Uccellinis Zweites Buch von der Seite des Musikdrucks und -handels her, so führt die Tatsache, dass auch dieser Druck (wie alle Beiträge zur *Mantuaner Sinfonia* vom Dritten Rossi-Buch an) bei Alessandro Vincenti in Venedig herauskam, auf die kaum zu beantwortende Frage, ob es sich bei dem Typ des *Varie-sonate*-Buchs um eine Erfindung von Musiker- oder Verlegerseite her handelt.

⁴⁸⁴ Anders als bei Buonamente kann Uccellinis Gesamttitel nicht auf ein reines Streicherensemble bezogen werden. Der Grund dafür ist der stärkere Grad an Instrumentierung, der neben den Streichinstrumenten auch *Trombone* und *Tiorba* berücksichtigt, sich also klar vom Rahmen des Vierten, Fünften und Siebenten Buonamente-Buchs abhebt.

⁴⁸⁵ Anders als von Allsop beschrieben liest auch das einschlägige Stimmbuch des Zweiten Buchs (und nicht nur die *tavola*) im Zusammenhang mit der *Sonata decima* tatsächlich *basso da viola*. Hier wäre also ebenfalls – wie schon bei Buonamente – an die Möglichkeit zu denken, den Streichbass mit einer *Viola da Gamba* zu besetzen. Allsop, *Buonamente*, S. 59.

⁴⁸⁶ Im Dritten Buch findet sich zu Beginn der Arien im Stimmbuch des *Basso continuo* die Bemerkung, dass die folgenden Stücke besser klingen, sofern ein *Violone* den eigentlichen Continuo begleitet (*quest'arie renderanno maggior armonia se il Basso Continuo sarà accompagnato col violone*). Siehe dazu Allsop, *Buonamente*, S. 181. Schwierigkeiten bereitet auch die Frage, ob Uccellinis Drucke prinzipiell mit einem bestimmten, genauer zu beschreibendem Streichbass rechnen: Jedenfalls reicht die mit *Violone* bezeichnete Stimme von *Sinfonia* U IX/22 im ersten Teil bis zum großen *B* herab. Den gleichen Ton liest auch die *Violone*-Stimme der folgenden *Sinfonia* (U IX/23, T. 19, 22 u. 43). Das *H* der Kontra-Oktave schließlich ist im Continuo von U IX/18 (T. 36) gefordert. Auch an anderen Stellen wird der Umfang der heute gebräuchlichen Violoncello-Stimmung auf *C* unterschritten, so dass Uccellinis Kompositionen mehrfach die Relevanz der ebenfalls verbreiteten Bassviolin-Stimmung auf *B* für Modena und Parma eindeutig belegen.

spricht, ließe sich bei der Frage nach einem bevorzugten Instrument für den *Continuo* an die *Tiorba* denken, die in der *Sonata seconda* gefordert wird.⁴⁸⁷

Knapp 21 Jahre vergingen nach dem Zweiten Buch, aus denen keine weiteren Uccellini-Sinfonien im Druck bekannt geworden sind.⁴⁸⁸ Für die *Mantuaner Sinfonia* als Gesamtrepertoire heißt dies, dass die Rahmenbedingungen ihrer Untersuchung eine »Lücke« aufweisen, die keine Aussagen über weitere Ausdifferenzierungsvorgänge zulässt. Auch was die mutmaßlichen Beziehungen zwischen Uccellini und seinen venezianischen Verlegern angeht, legt sich hier eine Segmentierung nahe, die in gewisser Weise eine Grenze innerhalb des gesamten Bestands der *Mantuaner Sinfonia* erzeugt: Waren sämtliche bekannten Drucke Uccellinis bis einschließlich des op. 6, den *Salmi* von 1654, noch bei Alessandro Vincenti erscheinen,⁴⁸⁹ so setzte im Jahr 1660 die Überlieferung der *Mantuaner Sinfonia* sogleich mit zwei Drucken innerhalb eines Jahres wieder ein. Dies sind die *Ozio regio* und die *Sinfonie boscarecie*, die nun aber bei Francesco Magni herauskamen. Während die *Ozio regio* vom editorischen Typ her noch gut auf die *Varie-sonate*-Bücher bezogen werden kann, stellt der Druck der *Sinfonie boscarecie* einen völlig neuen Typ dar.⁴⁹⁰

Der *Ozio regio* weicht in zwei Punkten ab vom bekannten Profil der *Varie sonate*, und dies ist zum einen das Einbeziehen der *Toccata* (die allerdings keine Beziehungen zum quasi-improvisatorischen Satz für Trompetenensemble aufweist) und zum anderen das auffällige Herausstellen von Kompositionen für *Violino solo* (sechs *Correnten* und eine *Toccata*), die das mehrstimmige Spiel auf dem Instrument favorisieren. Im Übrigen aber paraphrasiert die *Ozio regio* in gewisser Weise den *Varie-sonate*-Druck als Veröffentlichungstyp und nimmt auch die Anordnung der Sinfonien zwischen den Sonaten auf der

⁴⁸⁷ Ob sich aber damit eine Art »Rückkehr« zum typischen Rossi-Ensemble (dessen *sinfonie*-Bücher den *Chitarrone* als bevorzugten *Basso* im Titel nennen) verbindet, ist fraglich. Dennoch fällt auf, dass kein einziger überlieferter Uccellini-Druck neben der *Tiorba* noch irgendein anderes Fundamentinstrument ausdrücklich benennt.

⁴⁸⁸ Dies gilt für den bisherigen Forschungsstand. Die Sinfonien zu Uccellinis *Salmi* von 1654 sind klar funktionalisierte Einleitungen zu den enthaltenen Vokalkompositionen und zeigen die für dieses Genre typischen Merkmale, aber keine Ähnlichkeiten zum kammermusikalischen *Sinfonia*-Typ, wie er hier diskutiert wird.

⁴⁸⁹ Vincenti wird durch die über 15 Jahre anhaltenden Geschäftsbeziehungen mit Uccellini, gewissermaßen zum Hausverleger der *Mantuaner Sinfonia*: Ein erhaltener Vincenti-Katalog von 1649 zeigt, dass zu diesem Zeitpunkt offenbar nicht nur das bereits zehn Jahre alte Zweite Buch Uccellinis, sondern auch die Bücher Fünf bis Sieben von Buonamente, sowie das Dritte und Vierte Buch Rossis nach wie vor Teil des Verlagsprogramms waren. Siehe dazu o.A. [Umschrift von Franz Xaver Haber!], *Indice di tutte le opere di musica, che si trovano nella stampa della pigna* [sic]: di Alessandro Vincenti, Venedig 1649, in: Beilage [2] zur MfM 1882/83, S. 23 f.. Mit der zeitgleichen Präsenz ansehnlicher Teile des hier untersuchten Sonderrepertoires am Musikalienmarkt des mittleren 17. Jahrhunderts zeigt sich, dass die Rede vom »Repertoire« einen durchaus greifbaren Hintergrund hat.

⁴⁹⁰ Es fehlen hier die Sonaten, womit im Prinzip eine von modenese Musikern häufiger überlieferte Mischung ausschließlich von Sinfonien und Tanzsätzen auf den Markt kommt. Siehe dazu auch den Abschnitt Seitenblicke (II).

einen und Toccaten sowie den Correnten auf der anderen Seite auf. Auch die Anzahl der Kompositionen bleibt im bekannten Rahmen.

Einen gewissen Sprung stellt nun Uccellinis op. 8 dar: Die Musik der *Sinfonie boscarecie* ist in zwei Formen überliefert, denn ihre erste Ausgabe umfasste neben insgesamt 37 Sinfonien noch Tanzsätze verschiedener Art. Neben den Sinfonien wurden hier auch *brandi, correnti con diversi balli alla francese, e all'itagliana conforme si costuma ballare nella corte del ... duca di Modena* zum Druck gebracht.⁴⁹¹ Zwei spätere Ausgaben beschränkten sich dagegen auf die Sinfonien und verzichteten vollständig auf die Tänze.⁴⁹² In dieser gewissermaßen vom Suitenkontext »befreiten« Form waren die *Sinfonie boscarecie* die längste Zeit bekannt und konnten so den Eindruck erwecken, hier läge konzeptuell ein Veröffentlichungstyp vor, der sich nun voll und ganz der *Sinfonia* widmet. Dies ist zwar nicht der Fall, aber sowohl der Erstdruck als auch die beiden Nachdrucke können den Eindruck erwecken, die *Mantuaner Sinfonia* näherte sich mit ihrem vorletzten Druck dem alten Typ des *sinfonie*-Buchs wieder an. Schließlich war eine Mischung aus vielen Sinfonien und wenigen Tanzsätzen die Veröffentlichungsform des Ersten und Zweiten Rossi-Buchs, eine Zusammenstellung verschiedener Musizierarten also, in der aber die moderne geringstimmige Sonate gleichfalls fehlt.

Legt man das Profil von Uccellinis op. 9, den 1667 erschienenen *Sinfonici concerti* zugrunde, so verstärkt sich dieser Eindruck noch. Hier nämlich tragen ebenfalls sämtliche freien Kompositionen den Titel *Sinfonia*. Die Tanzsätze dieser Sammlung sind (neben einer eigenen *Introdutione de Balli al Italiana*) den Sinfonien nachgeordnet und unterscheiden noch einmal zwischen den beiden schon früher relevanten Stilbereichen (*alla francese* bzw. *al italiana*). Zugleich treten hier erstmals im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* Solokompositionen (*Violino* und *Basso*) sowie eine Differenzierung nach Trios mit und ohne obligaten *Basso* auf. Wichtiger als die Fragen des editorischen Rahmens aber sind wohl für eine Untersuchung der Kompositionen selbst gewisse Unsicherheiten, was im Fall dieser Sätze eigentlich den Titel *Sinfonia* rechtfertigen könnte.⁴⁹³ Die in den *Sinfonici concerti* als Einzelsatz enthaltene *Introdutione*, die den Sinfonien gewissermaßen ihren traditionellen Platz als Einleitungssätze streitig macht, weist in eine Richtung, nach der in diesem Kontext offenbar nicht ausschließlich Sinfonien Einleitungsfunktion

⁴⁹¹ Siehe den Titel in RISM, Serie A/1/8, U22. Dieser Druck ist nur in Teilen des *Violino primo*-Stimmbuchs überliefert. Hier fällt auf, dass Art und Anzahl der im Titel genannten Tänze sich prinzipiell deckungsgleich zu den Tanzsätzen der *Sinfonici concerti* verhält. Tatsächlich in dieser Sammlung enthalten sind dann aber auch Tänze (wie z.B. die *Galiarda*), die in Uccellinis früheren Drucken nicht auftraten.

⁴⁹² Siehe dazu Abschnitt IX.3.

⁴⁹³ Siehe dazu Abschnitt X.3.

nen übernehmen konnten. Ein konzeptueller Wechsel macht sich auch in der Instrumentierung bemerkbar, denn von ihren intendierten Ensembles her fordern beide Drucke, die *Sinfonie boscarecie* wie die *Sinfonici concerti*, eine gewissermaßen »monochrome« Streicherbesetzung, verzichten also vollständig auf die Zuweisung einzelner Parts zu *Tiorba*, *Trombone* oder anderen Instrumenten.

Schließlich tritt auf dem Titel der *Sinfonici concerti* die Formulierung *Per Chiesa, è per Camera* auf, die den Bereich einer funktionalen Bestimmung der *Mantuaner Sinfonia* erstmals klar in Richtung auf die Kirchenmusik erweitert. Eine solche Funktionalität mag schon in früheren Teilrepertoires nicht ausgeschlossen gewesen sein; hier aber tritt sie nun erstmals mit einer ausdrücklichen Formulierung auf. Ein solcher Titel könnte dafür stehen, dass der dem Suitenkontext vermeintlich näher liegende dritte Stilbereich, das Theater (denn auch dort hat der Tanz seinen festen Platz), offenbar keineswegs als eine Sphäre eingeschätzt wurde, die eine unproblematische Repertoiregemeinschaft mit der kammermusikalischen *Sinfonia* bilden konnte. Negativ betrachtet stärkt also ein solcher Titelzusatz zunächst die Sonderstellung der Opernsinfonie, denn auch der funktional genauere Titel der *Sinfonici concerti* schließt die *Mantuaner Sinfonia* nicht an die Opernsinfonie an.

Rätselhafter bleibt ein weiterer Hinweis auf dem Titel zu den *Sinfonici concerti*: Hier werden nämlich die enthaltenen Sätze umfassend und ohne Differenzierungen als *Brieui, è facili* bezeichnet. Eine derartige Charakterisierung ist für die *Mantuaner Sinfonia* ebenfalls neu.⁴⁹⁴ Abgesehen davon, dass die zeitgenössischen Begriffe für eine »kurze und leichte Musik« nicht deckungsgleich zu rekonstruieren sein dürften, zeigt sich hier doch, dass es offenbar sinnvoll sein konnte, auf solche Eigenschaften hinzuweisen. Immerhin ließe sich zumindest »Kürze« als ein Merkmal verstehen, dass die *Sinfonia* aufs Ganze betrachtet klar von anderen Satzarten (etwa von den Sonaten) abhebt. Im Falle der »Leichtigkeit« aber ist wohl schon strittig, ob diese Formulierung auf die Ausführbarkeit,⁴⁹⁵ oder aber ganz allgemein auf den Charakter zielt. Da die *Sinfonici concerti* in Einzelfällen durchaus auch gehobene Anforderungen an die Geiger stellen, von einer leichteren Ausführbarkeit also nicht durchweg die Rede sein kann, dürfte es aber sinnvoller sein, die Lösung dieses Problems im Bereich der musikalischen Charakteristik zu suchen.

⁴⁹⁴ Anders als im Fall der Formulierung *Per Chiesa, è per camera* können mit *Brieui, è facili* natürlich auch die Tanzsätze (mit-)gemeint sein.

⁴⁹⁵ Willi Apels Ausführungen machen wahrscheinlich, dass er einen geringen Schwierigkeitsgrad bezeichnen wollte. Apel, *Violinmusik*, S. 94.

IX.2. Allgemeine Merkmale des Satzes

Am auffälligsten ist bei Uccellini sicherlich die erneut auftretende Vielstimmigkeit, die sich aber nicht eindeutig in Zahlen beschreiben lässt. Ein Problem stellen in dieser Hinsicht vor allem die *Sinfonie boscarecie* dar, die sich zwar ganz überwiegend (in 31 von 37 Sinfonien) vierstimmig präsentieren, aber schon im Titel ausdrücklich eine Besetzung *a due altri Violini ad libitum* vorsehen, also noch einmal (auch dies war zuletzt im Zweiten Rossi-Buch der Fall) ihre Vielstimmigkeit als optional setzen. Folgt man den für Rossi aufgestellten Kriterien und gibt der geringstimmigen Fassung den Vorzug, so liegen mit den *Sinfonie boscarecie* also im Prinzip Solokompositionen vor, die mit »Füllstimmen« angereichert werden können.

Vielstimmig im eigentlichen Verständnis sind dagegen die (ohne Reduktionsvermerk gedruckten) sechs Sinfonien der *Ozio regio*, sowie insgesamt 15 von 25 Kompositionen der *Sinfonici concerti*. Mehr als ein Viertel der überlieferten Uccellini-Sinfonien stellen damit »große« Sätze dar, und dieser Anteil lässt es berechtigt erscheinen, von einer erneuerten Vielstimmigkeit zu sprechen.

Ein starkes Argument für den unproblematischen Anschluss an bekannte Verlaufsdifferenzierungen ist die fast durchgehend vorhandene Zweiteiligkeit der Sätze, die sich in der Gegenwart von Doppelstrich und Wiederholungsanweisungen äußert. Von diesem Baumerkmal weichen insgesamt nur fünf Kompositionen ab,⁴⁹⁶ so dass sich der *Sinfonia*-Begriff anhand der überlieferten Uccellini-Sätze fast so einheitlich darstellt, wie dies bei Buonamente der Fall war. Dennoch sind hier abweichende Konzepte umgesetzt, die kurz betrachtet werden müssen. Sie differenzieren den *Sinfonia*-Begriff des Mantuaner Repertoires kurz vor dessen »Auslaufen« noch einmal neu. Nicht jeder der hier in Frage stehenden fünf Sätze lässt sich aber konzeptuell gleichermaßen sinnvoll einordnen. Mit *Sinfonia* U II/6 tritt ein solcher Satz gleich innerhalb der frühesten Schicht der Uccellini-Überlieferung auf. Er mag äußerlich als einteilige Komposition erscheinen, stellt aber einen Krebskanon der *Canti* (über einem freien *Basso*) dar und weist dadurch eine bereits »technisch« bedingte implizite Zweiteiligkeit auf. Die beiden Sinfonien U IX/1 und U IX/2 sind Solokompositionen mit einer schematisch als [C – 3/2 – C] beschreibbaren Bauweise ohne Wiederholungsanweisung.⁴⁹⁷ Dies entspricht einem Ver-

⁴⁹⁶ Kompositionen ohne Doppelstrich und Wiederholungsanweisung sind die Sinfonien U II/6, U IX/1, 2, 5 u. 12.

⁴⁹⁷ Während das Stimmbuch des *Violino primo* in beiden Sätzen keine Wiederholungsanweisungen liest, endet zumindest der *Basso continuo* von *Sinfonia* U IX/1 mit einem eindeutigen Wiederholungszeichen. Letztlich ist aber gerade der Schluss dieses Satzes von seiner Geste (einer *tirata* mit »abgerissem« Schlussachtel) her noch klarer als ohne Wiederholung konzipiert zu erkennen.

lauf mit eingeschlossener Tripla als Gangartdifferenzierung,⁴⁹⁸ der den am häufigsten belegten Bau von Uccellinis Solosonaten paraphrasiert. Von Uccellinis Solosonaten sind diese beiden Sätze aber deutlich durch ihre geringeren Dimensionen (72 bzw. 84 Takte) unterschieden. Eine Begründung für den vom Mantuaner Standard so auffällig abweichenden Bau dieser Sätze könnte also unter anderem in ihrer besonderen Disposition als Solokomposition gesehen werden.

Für die Sinfonien U IX/5 und 12 dagegen kann die Abwesenheit einer expliziten Zweiteiligkeit kaum noch begründet werden. *Sinfonia* U IX/12, eine Triokomposition mit obligatem *Basso*, lässt zumindest zwei (statt wie in vielen Uccellini-Sonaten drei) Teile ohne Wiederholungen aufeinander folgen, die auch tatsächlich gut voneinander abgegrenzt sind. So könnte dieser Satz problemlos um Doppelstrich und Wiederholungsanweisungen ergänzt werden, tatsächlich ist dies aber nicht geschehen. Der verbleibende Fall ist der schwierigste, denn in *Sinfonia* U IX/5 liegt ein ausgesprochen sonatenartiger Verlauf mit starken solistischen Anteilen der *Violini* vor, vergleicht man diesen Satz mit anderen Sinfonien Uccellinis. Zugleich ist dies die ausgedehnteste Komposition (142 Takte) im Gesamtrepertoire der *Mantuaner Sinfonia*. In *Sinfonia* U IX/5 verschleifen der geradtaktige erste Teil (mit »antiphonalem«, also ausgedehnt sukzessivem Beginn der beiden *Canti*) und die Binnentripla (T. 42 ff.) ihre gemeinsame Grenze durch eine überlappende Kadenz. Ein kadenzieller Bruch dagegen, bei dem der Zielklang den alten Teil klar abschließt, ist so nur vor dem Tripla-Anschluss (T. 88/89) vorhanden.

Zusammengefasst erscheinen die fünf explizit einteilig auftretenden und damit in ihrem Bau von der Menge aller Uccellini-Sinfonien abweichenden Sätze also als wenig zusammenhängende Gruppe von Kompositionen, denen mehrere unterschiedliche Konzepte zugrunde liegen. Alle fünf Kompositionen lösen jeweils auf ihre Weise die Abgrenzungen zum größeren Teil der Sonatentradition auf und verzichten auf explizite Zweiteiligkeit.

So gelingt der am meisten schlüssige Bezug auf frühere Teilrepertoires bei Uccellini eindeutig mit den Sinfonien des Zweiten Buchs. Welches Konzept von *Sinfonia* aber für die beiden letzten Drucke mit Sinfonien, die *Sinfonie boscarecie* und die *Sinfonici concerti* konstruiert werden kann, müssen die weiteren Untersuchungen zeigen. Aufschlussreich für konzeptuelle Fragen ist auch ein Vergleich der Eröffnungssituation, wie sie

⁴⁹⁸ Die Bezeichnung Tripla kann auch für Uccellinis Überlieferung noch in gleicher Weise verwendet werden, wie schon zuvor bei Rossi und Buonamente. Der Sache nach bleiben hier die Verhältnisse gleich, allerdings erscheinen bei Uccellini nun vermehrt »moderne« einfache oder zusammengesetzte Taktarten wie 3/4 oder 6/4.

sich bevorzugt in Uccellinis Sinfonien findet, mit denjenigen bei Rossi und Buonamente. Es zeigt sich dabei, dass die Anfangsimitation im Sinne des *light point* bei Uccellini nur noch in wenigen Fällen auftritt. Hier sind es vor allem die Sätze des Zweiten Buchs, die erwartungsgemäß (und in gleicher Weise wie bei Buonamente) davon Gebrauch machen (dies trifft auf die Sinfonien U II/2, 3 u. 5 zu). In den *Sinfonie boscarecie* beginnen die Sinfonien U VIII/8, 23, 27, 30 und 31 imitativ, entwickeln diesen Zug aber nicht weiter und kommen auch nicht darauf zurück.⁴⁹⁹ In den meisten übrigen Fällen (also bei 66 Kompositionen) findet sich der vollstimmige Beginn.⁵⁰⁰ Die Anfangsimitation im Sinne des *light point* wird also bei Uccellini nicht noch einmal zum prägenden Moment, wie dies bei Rossi und Buonamente beobachtet werden konnte. Offenbar sind an die Stelle des alten Bezugs auf die *Canzonetta* nun andere »Vorbilder« getreten, die sich vielleicht noch genauer bezeichnen lassen. Durch die Bevorzugung des vollstimmigen Beginns aber könnte auch der Eindruck entstehen, Varietät sei hier zurückgedrängt zugunsten eines bestimmten, sich durchsetzenden Modells. Dies ist aber wohl keine angemessene Sichtweise, denn sie geht von der Konstanz des Satztyps *Sinfonia* aus, die so vielleicht noch bei Buonamente bestanden hat, die nun aber wegen der wieder vielfältiger werdenden Satzdispositionen bei Uccellini kaum mehr besteht. Wenn aber die *Sinfonia* selbst nicht bekannte Muster wiederholt sondern sich weiter ausdifferenziert, dann können auch neu strukturierte Satzeröffnungen als sinnvoll angesehen werden. Grundsätzlich überrascht die beschriebene Form von Varietät, wie sie sich jetzt schon für das Uccellini-Repertoire abzeichnet, nicht besonders stark: Uccellinis Musik im Zusammenhang mit tief greifenden Veränderungen im Komponieren für instrumentales Ensemble zu sehen, hat eine gewisse Tradition.⁵⁰¹ Ein Bereich, innerhalb dessen solche Veränderungen besonders greifbar werden, ist der Umbau des Konzepts von den Fundierungen. Dieses Konzept wurde bereits zur Beschreibung der Sätze in den beiden vorangegangenen Kapiteln verwendet, da es als »künstliche« Kategorisierung nicht Gefahr läuft, sich zu stark historisch verbindlichen Bezeichnungskulturen anzunähern und auf diese Weise Verwirrung zu stiften. Dieser Vorteil zeigt sich auch bei Uccellini, denn hier ist die Nähe vor allem der später erschienenen Sätze zu »echten« Dur-Moll-tonalen Verhältnissen besonders groß. Die Verhältnisse bei der Verteilung aller Uccellini-Sinfonien

⁴⁹⁹ In gewisser Weise davon ausgenommen ist *Sinfonia* U VIII/23, die ihre Stimmen stärker durcharbeitet, sofern »Arbeit« überhaupt im gegebenen Rahmen eine sinnvolle Bezeichnung sein kann.

⁵⁰⁰ Als nicht im eigentlichen Sinne imitativ zu verstehen sind Satzeröffnungen, wie sie sich in einigen Fällen der *Sinfonici concerti* finden und die antiphonal-sukzessiv ihre *Canti* nacheinander eintreten lassen, oft auf gleicher Tonhöhe und mit den gleichen Formulierungen.

⁵⁰¹ So weist Allsop etwa auf »striking changes in tonal practice during Uccellini's lifetime« hin. Allsop, *Trio'-Sonata*, S. 121.

auf die Fundierungen lassen sich kurz zusammenfassen (siehe Übersicht 18 auf der folgenden Seite). Auch hier ist bereits ein Vergleich nur zwischen den Sinfonien des Zweiten Buchs und den Kompositionen der übrigen Drucke aufschlussreich: In den Fundierungen der sechs Sinfonien von 1639 sind deutlich die traditionellen Resten eines (wie auch immer zu fassenden) modalen Konzepts mit den vertrauten Cantus-Vorzeichnungen zu erkennen. »Neue« Fundierungen dagegen, nämlich jene auf *c* (b), *Es* (b), *B* (b) und *h* dagegen erscheinen ausschließlich in den drei späteren Drucken. Wie die Übersicht zeigt, vergrößert sich dadurch die Anzahl der überhaupt verwendeten Fundierungen auf zwölf,⁵⁰² wobei Uccellinis Sinfonien auf Kreuzvorzeichnungen vollständig verzichten. So erscheint die *D*-Fundierung etwa (anders als bei Buonamente) nur mit akzidentell notierten Kreuzen. Die *h*- und *Es* (b)-Fundierung sind jeweils nur mit Einzelsätzen vertreten.

Fundierung [Anzahl]	Zweites Buch	<i>Ozio regio</i>	<i>Sinfonie boscarecie</i>	<i>Sinfonici concerti</i>
[11] C	4	4	4, 9, 10, 19, 24, 27	3, 12, 14
[6] c (b)	–	2	5, 16, 18	5, 20
[7] d	5	–	2, 20, 21, 32, 35	15
[7] d (b)	–	–	3, 8, 30	8, 13, 17, 25
[9] D	–	1, 5, 6	7, 26, 29, 33, 34,	7
[1] Es (b)	–	–	–	21
[7] e	–	3	12, 13, 23,	4, 16, 19
[6] F (b)	1	–	1, 22, 25	11, 24
[6] g (b)	2	–	6, 17, 36	9, 10
[1] G	6	–	–	–
[7] a	3	–	14, 15, 31	1, 2, 18
[5] B (b)	–	–	28, 37	6, 22, 23
[1] h	–	–	11	–

Übersicht 18.: Verteilung aller Uccellini-Sinfonien auf die einzelnen Fundierungen

Auch wenn diese Art der Betrachtung aus unterschiedlichen Gründen problematisch erscheinen mag, lässt sich doch – neben der Beobachtung eines erweiterten »Spektrums« an Fundierungen – noch einen weiteren bemerkenswerten Umstand hervortreten, nämlich die offenbar quantitativ angewachsene Bedeutung der *C*-Fundierung. Sie war bei Rossi überhaupt nicht und bei Buonamente nur mit zwei Sätzen vertreten.

Ein letzter Punkt, der sich als allgemeines Merkmal des Uccellini-Satzes beschreiben lässt, betrifft den erhöhten Bezeichnungsgrad der Einzelsätze. Sehr viele Kompositionen weisen nun Tempo- und Dynamikbezeichnungen auf, an artikulatorische Ausführungsanweisungen finden sich zahlreiche Bindebögen. Sogar der Bereich der Or-

⁵⁰² Genau betrachtet nimmt die Anzahl der Fundierungen mit der Zeit aber nicht nur zu, denn merkwürdigerweise enthalten die *Sinfonie boscarecie* und die *Sinfonici concerti* keine einzige *G*-fundierte *Sinfonia*.

namentik ist hier mit Anweisungen für Triller (meist mit *t.* bezeichnet) vertreten. Insgesamt steigert sich die Dichte der genannten Bezeichnungen von der *Ozio regio* über die *Sinfonie boscarecie* bis hin zu den *Sinfonici concerti*, in der kein einziger Satz mehr unbezeichnet ist. Nur die Sinfonien des Zweiten Buchs sind in allen Stimmen frei von irgendwelchen Zusätzen zur Notation.

Die hier wiedergegebenen Beobachtungen weisen in eine nun schon mehrfach ange-deutete Richtung: Der Gesamtbestand der *Mantuaner Sinfonia* kann mit einer ein-deutigen Segmentierung beschrieben werden, die sich aus der Grenze der 21 Jahre wäh-renden »Überlieferungslücke« zwischen Zweitem Buch und *Ozio regio* ergibt.

IX.3. Überlegungen zur Uccellini-Rezeption

Sowohl von Kompositionen der *Ozio regio*, als auch von den Sinfonien der *Sinfonie boscarecie* existieren Nachdrucke der Antwerpener Verlagshäuser Phalèse und de Potter. Diese nachweisbaren Rezeptionsvorgänge im Zusammenhang mit den Uccellini-Drucken unterscheiden sich in zwei Punkten von denen bei Rossi und Buonamente. Zum einen ist hier der Umfang betroffen: Während in Kindermanns *Deliciae studiosorum* mehrere Einzelsätze Rossis und im anonymen *Exercitium musicum* immerhin noch zwei Kompositionen Buonamentes nachgedruckt wurden, sind es bei Uccellini nun gro-ße zusammenhängende Teile, aber keine vollständigen Sammlungen. Der Nachdruck erreicht also im Fall von Uccellinis Sammlung schon von der Anzahl der Kompositio-nen her eine neue Qualität. Auch dürfte für eine Einschätzung der Nachdrucke der Um-stand von Bedeutung sein, dass diese »Zweitverwertung« noch zu Lebzeiten von Uccel-lini stattfanden, dass also diese Nachdrucke Gelegenheit gaben, mit Uccellinis Kompo-sitionen tatsächlich einigermaßen aktuelle Musik aus Italien kennen zu lernen. Von den Rossi- und Buonamente-Nachdrucken dagegen kann dies nicht gesagt werden.

Zum anderen aber haben die beiden Nachdrucke der *Sinfonie boscarecie* eine erhebliche Bedeutung für die moderne Uccellini-Rezeption: Was im Fall der Teilrepertoires von Rossi und Buonamente vor allem von philologischen Interesse war und eher ergänzen-den Charakter hatte, gerät nun bei Uccellini in die Rolle eines bedeutenden Faktors für umfassende Untersuchungen, denn von den *Sinfonie boscarecie* ist bisher kein vollständi-ges Exemplar des Erstdrucks bekannt geworden. Die Kenntnis dieser Sammlung fußt deshalb weitgehend auf den Ausgaben von Phalèse und de Potter. So wächst also die Bedeutung des Nachdrucks, der bei Rossi und Buonamente mit dem Etikett »Rezepti-on« schon vollständig beschrieben war, bei den *Sinfonie boscarecie* nun deutlich dar-

über hinaus, da sie – eigentlich Rezeptionszeugnisse – zu maßgeblichen Quellen aufrücken. Dabei zeigt sich auch, dass die Eingriffe eines Nachdrucks ziemlich gravierend sein können, denn sowohl die Phalèse-Töchter als auch de Potter übernahmen ausschließlich die Sinfonien, nicht aber die im gleichen Druck enthaltenen *Brandi*, *Correnti* und *Balli*. Dass beide Nachdrucke aber die ursprünglich zugehörigen Tanzsätze nicht mit überliefern, könnte darauf hinweisen, dass nicht alle Musik Uccellinis von gleichem Interesse für die beiden Verlagshäuser war. Möglicherweise kann dies auch Folge einer bewussten Verlagspolitik betrachtet werden, die Sonaten eindeutig bevorzugte: Zumindest die Phalèse-Töchter druckten an instrumentaler Ensemblesmusik vorrangig italienische Sonaten nach,⁵⁰³ darunter solche von Castello, Cazzati, Legrenzi und Uccellini, aber auch eine Sammlung des Hamburger Ratsmusikers Dietrich Becker. Tanzsätze dagegen sind im überlieferten Programm von Phalèse und de Potter eine Ausnahmeerscheinung.⁵⁰⁴

Natürlich kann die Auswahl gerade dieser beiden Uccellini Sammlungen durch den Antwerpener Notendruck Zufall gewesen sein. Letztlich zeigt sich an den diskutierten Nachdrucken aber auch dann noch, dass Sinfonien offenbar nach wie vor eine absetzbare Handelsware darstellten, und zwar selbst ohne irgendwelche zu Suiten geordnete Tanzsätze. Auch unter diesem Blickwinkel also stand die *Sinfonia* nicht erkennbar hinter der Sonate zurück.

X. Uccellini und die *Mantuaner Sinfonia* – Anschlüsse und Differenzen

Die Möglichkeiten, Uccellinis Sinfonien auf die Musik Buonamentes zu beziehen, treten bei den Kompositionen des Zweiten Buchs (U II/1-6) ganz besonders deutlich hervor. Dies legt eine klare Segmentierung von Uccellinis Teilrepertoire nahe. Danach zählen die Sinfonien U II/1-6 eindeutig zu jenem Bestand innerhalb der *Mantuaner Sinfonia*, dessen Merkmale einerseits die (ehemals neue) Geringstimmigkeit mit konzertierenden *Canti* über einem *Basso* in wechselnden Rollen und andererseits die bei weitem überwiegende explizite Zweiteiligkeit mit Doppelstrich und Wiederholungsanweisungen

⁵⁰³ Siehe dazu Susan Bain u. Henri Vanhulst, Artikel »Phalèse«, in: ²NGrove, Bd. 19, S. 545-549. Bei de Potter dagegen überwiegen eindeutig Drucke mit Vokalmusik, denn für seine Tätigkeit sind neben dem Nachdruck der *Sinfonie boscarecie* von 1677 überhaupt nur noch zwei weitere Drucke mit instrumentaler Ensemblesmusik bekannt: Aus dem gleichen Jahr ist eine Ausgabe von Cazzatis *Sonate* op. 35 (z.T. mit Trompete, 1665 erstmals in Bologna erschienen) nachweisbar, sowie aus dem folgenden Jahr die (originale) Ausgabe von Philipp van Wichels *Fasciculus dulcedinis*.

⁵⁰⁴ Hier gibt es neben eher »einheimischer« Produktion (Munnincx' *Balletti*, RISM, Serie A/I/6, M 8145) aus Italien nur einen einzigen Vitali-Nachdruck (*Livre Cinquieme./Recueil des dances*, Sartori 1668d). Bain u. Vanhulst, wie Anm. 503.

sind. Die übrigen als geringstimmig zu beschreibenden Sinfonien Uccellinis, die später im Druck erschienen, zeigen bei weitem nicht die gleiche Ähnlichkeit mit Rossis oder Buonamentes Kompositionen. Nach der 21 Jahre währenden Überlieferungslücke aber setzt mit der *Ozio regio* eine Ausdifferenzierung der *Mantuaner Sinfonia* ein, die erneut vielstimmige Sätze – zumindest als Option – favorisiert und die nun weniger aufgrund von Satzdispositionen, als wegen der auch hier überwiegenden Zweiteiligkeit der Verläufe auf die älteren Kompositionen bei Rossi und Buonamente beziehbar bleibt. Differenziert man das Teilrepertoire Uccellinis in dieser Weise, so ergibt sich die angesprochene Segmentierung mit den Sätzen des Zweiten Buchs als gewissermaßen letzte Beiträge zur echten Geringstimmigkeit einerseits und den insgesamt 62 Sätzen der drei letzten Drucke andererseits, die ganz deutlich die (echte wie optionale Vielstimmigkeit) erneuern.⁵⁰⁵ Das Geflecht aus möglichen Anschlüssen und Differenzen wird im Folgenden etwas ausführlicher betrachtet.

X.1. Das Zweite Buch und der Buonamente-Satz

Die Sinfonien des Zweiten Buchs halten den von Buonamentes Kompositionen abgesteckten Rahmen ein, und dies in mehrfacher Hinsicht. Die durchschnittlichen Ausdehnungen von Uccellinis Sätzen liegen nur knapp unter denen von Buonamentes Kompositionen,⁵⁰⁶ und auch das Gewicht der Tripla wahrt hier die bekannten Verhältnisse.⁵⁰⁷ Kein späterer Beitrag Uccellinis erreicht in dieser Hinsicht noch einmal eine solche Nähe zu Buonamentes Sinfonien.

So zeigen also schon die quantifizierbaren Größen eine gewisse Ähnlichkeit mit den beiden älteren Teilrepertoires. Unter einem eher qualitativen Gesichtspunkt fällt dagegen auf, dass Uccellinis Sinfonien den von Buonamente her vertrauten kontrapunktischen Verfahren ebenfalls einen gewissen Stellenwert einräumen.⁵⁰⁸ Neben dem zwei Male auftretenden *light point* (in den Sinfonien U II/3 und 5) kommt es in einem Satz (*Sinfonia* U II/2) sogar zu einem stärker ausgedehnten exordialen Abschnitt. *Sinfo-*

⁵⁰⁵ An eine andere Segmentierung dachte offenbar Pajerski, als er über die Sinfonien Uccellinis in ihrer Gesamtheit schrieb: » The sinfonias of Opera 2, 7, and 8 resemble one another in shape and style, while those of Op. 9 show more internal variety in structure and material.« Pajerski, *Uccellini*, S. 118.

⁵⁰⁶ Der Durchschnitt für die Ausdehnungen dieser sechs Sinfonien liegt bei fast 45 Takten (Buonamentes Sinfonien haben im Durchschnitt 50 Takte).

⁵⁰⁷ Hier weist nur ein einziger Satz, *Sinfonia* U II/2, überhaupt eine Tripla auf. Ihre 30 Takte entsprechen 11% der Gesamtausdehnung (267 Takte) aller sechs Sinfonien, was den Verhältnissen bei Rossi und Buonamente entspricht.

⁵⁰⁸ Dass dies nicht selbstverständlich ist, zeigen die Sinfonien Carlo Farinas, die keinen besonderen Akzent auf gelehrte Techniken setzen. Siehe dazu den Abschnitt VIII. Zwischenergebnisse (2).

nia U II/5 schließlich dokumentiert ein gewisses Interesse am (bei Buonamente mehrfach auftretenden) Umkehrungsverfahren, das hier die Satzeröffnung bereichert. Auf der Grenze zwischen Anschluss und Differenz bewegt sich schließlich unter einem satztechnischen Blickwinkel *Sinfonia* U II/6, die als Krebskanon der beiden *Canti* über einem durchgehenden *Basso* verläuft. Die Kanonkomposition, gelegentlich als eine Spezialität von mehreren Modeneser Musikern beschrieben,⁵⁰⁹ findet hier ihren ersten Niederschlag in der *Mantuaner Sinfonia*. Ansätze für ein besonderes Kanoninteresse sind zwar auch bei Buonamente zu beobachten, dies gelingt aber eher im Rahmen anderer Satzarten und nur einige wenige Male innerhalb der Sinfonien.⁵¹⁰

Dem durchfigurierten Standard des Satzes entsprechend dominieren in den Sinfonien des Zweiten Buchs die »kleinen« Kadenzformen (*cadenza minima* sowie oben die im Zusammenhang mit Buonamente beschriebene *cadenza semiminima*). Die *cadenza minore* dagegen, eine schon im Buonamente-Satz seltene Form, fehlt in diesen Sinfonien vollständig, was in gewisser Weise zum Stand der Figuration passt. Die Satzarten, wie sie für Rossis Sinfonien beschrieben und auch bei Buonamente nachgewiesen wurden, sind bei Uccellini ebenfalls noch gegenwärtig. So zeigt etwa *Sinfonia* U II/5 den Wechsel vom eröffnenden canzonettenartigen zum mensural-traditionellen Satz (in T. 6, siehe Nbsp. 20.1.). *Sinfonia* U II/1 dagegen geht mit ihrer Eröffnung vom mensural-traditionellen Satz aus und modifiziert diesen nur gegen Ende des ersten Teils geringfügig. Bei großzügiger Betrachtung liegen hier Verhältnisse vor, die dem Aufbau von Buonamentes *Sinfonia* B V/4 ähnlich sind: Auch bei Uccellini kommt es zu einer klaren und umfassenden Zuweisung der Satzarten zu jeweils einem ganzen Teil. Grundsätzlich dominiert in diesen Sinfonien aber der canzonettenartige Satz mit ausgeprägter Sechzehntelfiguration.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Erich Schenk beschrieb die »Kanonarbeit« als eine Gemeinsamkeit der Kompositionen G. M. Bononcinis und Uccellinis. Erich Schenk, *Beobachtungen über die modenesische Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts*, in: StMw, Bd. 26, Graz u.a. 1964, S. 25-46 (hier S. 33 f.). Die Reihe von Musikern mit dokumentiertem Kanoninteresse wäre noch unbedingt durch G. B. Vitali zu ergänzen, mit dessen op. 13 (die *Artificii musiali* von 1689, Sartori 1689i) Kanon wie allgemeine kontrapunktische Kunstfertigkeit die am stärksten ausgeprägte Nähe zur instrumentalen Ensemblesmusik bekommen.

⁵¹⁰ Buonamentes Sechstes Buch enthält eine vollständig im Kanon verlaufende *Canzona* (*Canzon a 2 Canon. Violino e dolzaina*) und *Sinfonia* B VII/8 schließt eine kurze Kanonepisode ein (T. 71-76). Allsop geht mit seiner Sicht auf die Bedeutung Buonamentes für den Modeneser Kanon noch weiter: »There is therefore [A. bezieht sich hier auf Kanonbelege bei Uccellini insgesamt] some justification for the claim that Buonamente instigated an interest in canonic writing which was passed through Uccellini to a succession of Modenese composers.« Allsop, *Buonamente*, S. 181f. In den Sinfonien Uccellinis selbst aber wird neben dem Titelzusatz von *Sinfonia* U II/6 der Kanon nur noch zwei weitere Male ausdrücklich benannt, nämlich mit dem Titel von *Sinfonia* U VIII/33 und zu Beginn der *Tripla* von *Sinfonia* U IX/4.

⁵¹¹ Zu einem ähnlichen Zusammentreffen beider Satzarten, auch dort nach Teilen getrennt, kommt es noch einmal in *Sinfonia* U IX/10, deren zweiter Teil sich klar nach beiden Satzarten differenziert.

Nbsp. 20.1.: Uccellini, *Sinfonia* U II/5, T. 4 ff., Wechsel zwischen den Satzarten

Schließlich bestehen auffällig stabile Verhältnisse für die Fundierungen der Sinfonien des zweiten Buchs. Die für Uccellini typischen Neuerungen treten hier (noch) nicht auf,⁵¹² stattdessen zeigen sich die Sätze mit ihren Fundierungen nach dem Prinzip des Stufengangs angeordnet (die Sätze sind ihrer Reihenfolge entsprechend fundiert in *Fb*, *gb*, *a*, *C*, *d* und *G*). Allein die abschließende Kanonsinfonie sperrt sich gegen diese Ordnung und nimmt die Stelle einer hier ebenfalls möglichen *e-Sinfonia* ein, die den Stufengang komplettiert hätte.

Es zeigt sich also, dass die Sinfonien aus Uccellis Zweitem Buch ohne Schwierigkeiten auf das Buonamente Repertoire bezogen werden können.⁵¹³ Die auffälligsten Differenzen dagegen, die sich in dieser Hinsicht beschreiben lassen, liegen sämtlich außerhalb der strukturell wichtigen Momente: Uccellis bezifferter *Basso continuo* ist vor allem relevant für eine Diskussion des mutmaßlich intendierten Ensembles, könnte aber auch auf den Standard der späteren Rossi-Sinfonien (aus dessen Drittem und Viertem Buch) bezogen werden. Die fehlende Kopplung dieser Sinfonien mit festgelegten Suiten aber unterscheidet Uccellis Kompositionen ohnehin nur von einer geringen Zahl an Sätzen, die im Buonamente-Repertoire konkretisierte Einleitungsfunktion übernehmen. Das Fehlen eines *e*-fundierten Satzes im Zweiten Buch schließlich, scheinbar besonders hervorgehoben durch den in der (zunächst wohl als editorische Leistung zu sehenden) »Vermeidung« der eigentlich zwingend folgenden Stufe für die sechste und letzte *Sinfonia*, muss für Uccellis *Sinfonia*-Konzept nicht als bedeutungstragend angesehen werden. Dass hier kein *e*-fundierter Satz steht, kann auch (positiv) als eine Entscheidung für den *G*-fundierten Kanon in Finalposition beschrieben werden.

⁵¹² Solche Neuerungen sind aber im Rahmen des Zweiten Buchs nur bei der bereits erwähnten *Sonata sesta* zu beobachten, die mit einem Kreuz vorgezeichnet ist.

⁵¹³ Peter Allsop charakterisiert die Beziehung der Sinfonien des Zweiten Buchs zu Buonamentes Musik als ziemlich unmittelbar: »Of the early collections, only Op. 2 contains sinfonias, once more confirming that it is this collection which derives most directly from Buonamente.« Allsop, *Buonamente*, S. 184.

X.2. Die *Ozio regio* – *Sinfonia* und Begebenheitsmomente

Die Sinfonien der *Ozio regio* unterscheiden sich deutlich von den 21 Jahre zuvor gedruckten Sinfonien des Zweiten Buchs, vor allem durch ihren originär fünfstimmigen Satz ohne Reduktionsvermerke. Dennoch stehen auch diese vergleichsweise »gewichtigen« Sätze nicht ausschließlich für Unterschiede, sondern auf noch zu beschreibende Weise zwischen Anschluss und Differenz. Die *Ozio regio* bietet insgesamt ein breiteres Spektrum an Dispositionen und Besetzungen an, in dem die sechs Sinfonien dieser Sammlung einen festen Platz haben und abermals (wie bereits die Sinfonien im Zweiten Buch) unmittelbar aufeinander folgend als »Block« erscheinen. Auch diese sechs Sinfonien können unter dem Gesichtspunkt von Bandbreite und Typologie betrachtet werden: Den Ausgangspunkt hierfür bilden zwei besonders genrehaft profilierte Kompositionen, nämlich die Sinfonien U VII/5 und 6, die beide jeweils eine ausgedehntere *toccare*-Episode einschließen (siehe Nbsp. 20.2. auf der folgenden Seite). Zu diesen Sätzen können einige allgemeine Bemerkungen gemacht werden. Zweifellos paraphrasieren sie das Musizieren eines Trompetenensembles, und sie tun dies in durchaus vergleichbarer Weise, denn einer kurzen Taktgruppe mit allgemein-intradenhaften Formulierungen folgt dort jeweils das eigentliche *toccare*, dessen Satz nun aber die quasi-Clarinstrumente verdoppelt und dadurch ein dynamisches Element hinzugewinnt.⁵¹⁴

The image shows a musical score for the beginning of the *toccare*-episode in Uccellini's *Sinfonia U VII/5*, T. 3. The score is for five parts: Violino primo, Violino secondo, Alto, Tenore, and Basso/Basso continuo. The Violino primo and Violino secondo parts feature a melodic line with triplets and slurs. The Alto, Tenore, and Basso parts provide harmonic support with sustained notes. The Basso continuo part has a simple bass line with a sharp sign below it.

Nbsp. 20.2.: Uccellini, *Sinfonia U VII/5*, T. 3, Beginn der *toccare*-Episode

⁵¹⁴ Die Folge dieser Doppelung der führenden Stimme, eine Art steigendes Alternieren über einem Halte-ton, lässt sich auch in eine Beziehung zur *perfidia* bringen. Die *perfidia* wird als Satzart vor allem in Verbindung mit drei fragmentartig überlieferten Kompositionen Giuseppe Torellis diskutiert und weist eine strukturell vergleichbare Bündelung von mutmaßlich improvisatorischem Ursprung und dynamischer Geste auf. Zu den *perfidie* siehe Franz Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel u. Basel 1949, S. 27 f.

Die Anordnung dieser beiden Sätze im Druck als unmittelbar aufeinander folgende Kompositionen kann die Frage aufkommen lassen, ob für die übrigen vier Kompositionen ähnliche typologisch verstehbare Gemeinsamkeiten nachweisbar sind. Dies ist auch tatsächlich der Fall und führt zu einer weiteren Unterscheidung, die von Eröffnungssituation und Gangartdifferenzierung abhängt. Während nämlich die ersten beiden Sinfonien einen Satz mit noch prinzipiell imitativ zu verstehender Struktur (nämlich den Einsatz von Chorwechseln) aufweisen, setzen die Sinfonien U VII/3 und 4 jeweils zu Beginn den erneuerten Canzonimpuls (hier in der »bedeutsameren« Variante mit Halben und Vierteln). Das gleiche geschieht noch einmal zu Beginn des jeweils zweiten Teils, der in *Sinfonia* U VII/3 noch zusätzlich als diskontinuierliches Kopfstück auftritt; einer Form, die für die *Sinfonici concerti* noch eine wichtige Rolle spielen wird.⁵¹⁵

Auch die zweiten Teile dieser vier Sinfonien weisen einen prinzipiellen Verlaufunterschied auf, denn nur die ersten beiden Sätze bringen als Satzschluss eine Tripla. Während diese differenzierende Gangart in *Sinfonia* U VII/1 aber unmittelbar angeschlossen wird und dadurch den gesamten zweiten Teil eindeutig vom ersten unterscheidet, setzt *Sinfonia* U VII/2 an dieser Stelle zunächst einen Abschnitt im geraden Takt, der als diskontinuierliches Mittelstück (mit einer Generalpause in T. 22) ausgebildet ist. Wie in einer Reihe von Sinfonien der *Sinfonici concerti* erscheint die oben bereits ausführlicher behandelte Diskontinuität nun auch hier gemeinsam mit einer phrygisierenden Kadenz (T. 21/22). Die Tripla aber folgt darauf erst nach einer weiteren kurzen *tremolo*-Episode.⁵¹⁶ Übersicht 19 auf der folgenden Seite stellt alle sechs Verläufe noch einmal schematisiert und größenrichtig einander gegenüber.

Eine Reihe von Merkmalen der einzelnen Sätze ist in dieser Weise allerdings nicht darstellbar. Betrachtet man etwa die Kadenzen in den Sinfonien der *Ozio regio*, so lassen sich weitere Beobachtungen machen, die zum Teil als Neuerungen beschrieben werden können. Dies trifft vor allem auf jene Form der *cadenza minima* zu, die ihren Auflösungsvorgang durch eine reguläre Punktierung noch weiter in Richtung Zielklang verschiebt. Der Auflösungsklang selbst nimmt hier also nur noch eine Achtelnote ein, ganz wie es bei der *cadenza semiminima* der Fall ist. Deshalb kann diese besondere Kadenzform auch als eine Mischung von *cadenza minima* und *semiminima* beschrieben werden:

⁵¹⁵ Siehe dazu Abschnitt XI.3.b).

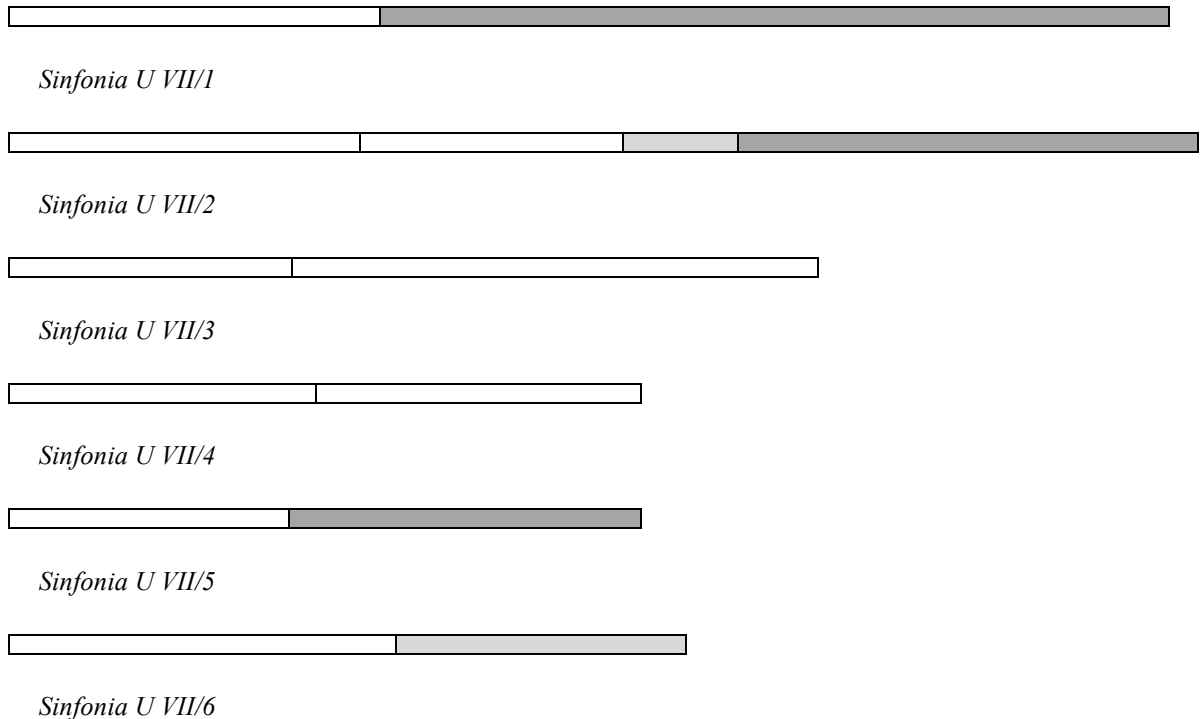
⁵¹⁶ Dieser kurze *tremolo*-Einschub stellt offenbar, wie auch der zweite Teil von *Sinfonia* U VII/6, die konkretere von zwei möglichen *tremolo*-Notationen bei Uccellini dar. Neben mehreren solchen Episoden in Uccellinis Sonaten begegnet das *tremolo* nämlich noch einmal in *Sinfonia* U VIII/23 als Spielanweisung für eine ausgedehntere Episode (dort T. 19-30), die das *tremolo* lediglich *ad libitum* setzt.

Violino primo

Violino secondo

Basso continuo

Nbsp. 20.3.: Uccellini, Sinfonia U VII/1, T. 16/17, neue Form der *cadenza minima*



Übersicht 19.: Die Sinfonien der *Ozio regio* – schematisierte Verläufe (hellgrau: *tremolo*-Episoden, dunkelgrau: Tripla-Abschnitte)

Für die Sinfonien des Zweiten Buchs, wie auch für die beiden anderen Teilrepertoires der *Mantuaner Sinfonia* insgesamt, hat diese Form der Kadenz keine Bedeutung. Allerdings wird die *cadenza minima* mit Punktierung in den Sinfonien der *Ozio regio* nicht schematisch behandelt, sondern stellt nur eine Form neben anderen dar. Zum prägenden Merkmal wird sie aber in den *Sinfonie boscarecie*, in denen die einfach-synkopierende Form klar unterrepräsentiert ist. Dabei zeigt sich erneut, wie ungeeignet solche Beobachtungen für das Aufstellen von Chronologien sind, denn beide Kadenzformen sind in diesem Punkt nicht unterscheidbar. Der offensichtlich verschiedene Kadenzgebrauch in den Sinfonien beider 1660 erschienen Drucke kann also auch auf Spuren eines Denkens in unterschiedlichen Satztypen verweisen. Schließlich kommt es im Rahmen von *Sinfonia U VII/2* zu einem Auftreten der *cadenza minore* (T. 20/21, 24/25 u. 28/29), die aber in den übrigen fünf Sinfonien keine Rolle spielt:

Nbsp. 20.4.: Uccellini, *Sinfonia U VII/2*, T. 20 ff., diskontinuierliches Mittelstück mit *cadenze minore*

Was hier auffallen muss, ist die Kopplung von phrygisierenden Klauseln und *cadenze minore* im Rahmen eines diskontinuierlichen Mittelstücks. Ein gewisses *grave*-Moment an dieser Formulierung ist unübersehbar, es lässt sich gleichermaßen auf die Ansätze von Diskontinuität bei Buonamente (*Sinfonia B VII/5*) und auf die Satzeröffnungen der vierstimmigen Sinfonien der *Sinfonici concerti* beziehen. Dadurch gewinnt aber auch dieser Satz zusätzlich an Bedeutung für die Gesamtkonstruktion der *Mantuaner Sinfonia*.

Eine Gesamteinschätzung der *Ozio-regio*-Sinfonien muss zweifellos bei den offenkundigen Unterscheidungsmerkmalen gegenüber älteren Repertoireteilen ansetzen. Die überraschenden Merkmale dieser Musik sind eindeutig der verbreiterte Canzonerpuls, der als homorhythmisches Element (in den Sinfonien U VII/3 und 4 sogar noch durch Duplikation gesteigert) vom vollen Ensemble besonders kraftvoll auftritt, sowie natürlich das *toccare* der beiden letzten Sinfonien, das in der *Mantuaner Sinfonia* sonst nirgends belegt ist.⁵¹⁷ Hier kann der Eindruck entstehen, die *Mantuaner Sinfonia* erneuere gewissermaßen ihre Verläufe nach äußerlichen Bestimmungsmomenten, die letztlich auf Begebenheiten verweisen. Dann aber wäre vor allem der besondere pathetisch-einleitende Zug dieser Kompositionen als auffälliges Merkmal hervorzuheben, neben dem die »leichteren« Züge der *Mantuaner Sinfonia* (wie etwa der *light point* als Satzeröffnung und die Geringstimmigkeit) hier nicht in Erscheinung treten. Dies mag mit dem besonderen Kontext der *Ozio regio* zusammenhängen, denn die *Ozio regio* ist nicht – wie mehrere andere Drucke Uccellinis – einer Person aus dessen unmittelbarer Umge-

⁵¹⁷ Anspielungen auf Trompetenspiel und *toccare* sind allerdings fester Bestandteil der Verläufe von Sonaten bei Uccellini. Beispiele dafür finden sich etwa in der *Sonata prima a Violino solo* aus der *Ozio regio* (als Einschub zwischen den beiden Tripla-Abschnitten), sowie in der *Sonata nona a due Violini* des gleichen Drucks (als ausgedehnter Schlussteil).

bung, sondern dem Kardinal Mazarin gewidmet, der Italien zunächst vor allem durch seine Herkunft verbunden war.⁵¹⁸ Uccellini wandte sich mit diesem Druck also einer gleichermaßen entlegenen wie kulturell führenden Sphäre zu, ohne dass dafür besonders konkrete Gründe – etwa die Aussicht auf Anstellung oder Arbeitsaufträge – ersichtlich werden.⁵¹⁹ Hier mag die Einschätzung bestanden haben, dass mit Rücksicht auf die Stellung des Widmungsträgers eine vor allem repräsentative Musik angemessen sei. Die Vielstimmigkeit mit ihren massierten Kräften sowie die Anspielungen auf eine gewisse Anciennität (Canzonenpuls) und »königliches« Musizieren (das *toccare*) können deshalb an dieser Stelle als besonders sinnvoll angesehen werden.

Mit den Sinfonien der *Ozio regio* setzt die *Mantuaner Sinfonia* noch einmal genuin »sinfonische« Bestimmungsmomente um, die auf diese Weise ihre Verbindlichkeit auch für den eigentlich kammermusikalischen Bereich und die potenzielle Suiteneinleitung unter Beweis stellen. Was dies aber für die Varietät möglicher Verlaufskonzepte bedeuten kann, zeigt am eindrucksvollsten wohl *Sinfonia* U VII/6: Deren abschließende *tremolo*-Episode, ein Abschnitt, dessen Ausdehnungen den gesamten zweiten Teil füllt, steht in echtem Kontrast zum *toccare* des ersten Teils, weshalb gerade mit dieser *Sinfonia* die innere Spannung des Genres besonders anschaulich wird.

X.3. Differenzen – *Sinfonie boscarecie* und *Sinfonici concerti*

Die Sinfonien der *Ozio regio* und die *Sinfonie boscarecie* werfen ein Problem auf, das im Bereich der *Mantuaner Sinfonia* nur mit diesen beiden Drucken entsteht: Ihr ausgesprochen zeitnahes Erscheinen legt nahe,⁵²⁰ dass die Gesamtheit ihrer Unterschiede eine gemeinsame, offenbar zum selben Zeitpunkt verfügbare Bandbreite repräsentieren, die bemerkenswert groß ausfällt. Zu den Unterschieden gegenüber den Sinfonien des Zweiten Buchs kommt nun also noch eine erheblich gesteigerte Varietät innerhalb des Teilrepertoires.

⁵¹⁸ Eine Verbindung zwischen Mazarin und Modena bestand vor allem darin, dass eine Nichte des Kardinals in die Familie der Este hinein verheiratet worden war. Luigi Rovighi, *Le »fatiche de suono« di Marco Uccellini. Problemi del seicento strumentale*, in: Caraci Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 225-242 (hier S. 232).

⁵¹⁹ Dieser zweifellos besondere Kontext der *Ozio regio* mag letztlich in der Nähe jener (nicht vollständig erfolgreichen) Versuche gesehen werden, Opernproduktionen Cavallis am französischen Hof umzusetzen. Siehe dazu Hendrik Schulze, Artikel »Francesco Cavalli«, in: ²MGG, Personenteil Bd. 4, Sp. 471-484 (hier Sp. 472 f.) sowie Joachim Steinheuer, Artikel »Jules Mazarin«, in: ²MGG, Personenteil Bd.11, Sp.1418-1419.

⁵²⁰ Nur die Widmung der *Sinfonie boscarecie* ist datiert (auf den 15. September 1660), jene für die *Ozio regio* dagegen nicht.

Ausgesprochen typisch im Sinne einer von wenigen Formen dominierten Typologie präsentieren sich die *Sinfonie boscarecie*. Wie im folgenden Abschnitt untersucht wird, liegt hier ein besonders auffälliger Unterschied zu allen vorangegangenen Beiträgen in der (einige Male durchgehenden) Periodisierung des Satzes. Die *Sinfonie boscarecie* tragen aber noch weitere Merkmale, die sie gewissermaßen unverwechselbar machen: Dies ist zum einen die Satzdisposition, die mit ihren beiden *ad-libitum*-Violinen zwischen der Solokomposition und der Vierstimmigkeit steht. Wie schon bei Rossi erscheinen hier also noch einmal Kompositionen mit mehreren Aufführungsmöglichkeiten. Rossis Sinfonien kennen zwar den optional vier- oder fünfstimmigen Satz, dessen besondere Disposition mit obligatem *Canti*-Paar als besonders typisch beschrieben wurde.⁵²¹ Optional vierstimmige Sätze mit drei gleichen Instrumenten über einem *Basso* sind dagegen ausgesprochen selten. Zum anderen aber scheinen sie den Typ des *sinfonie*-Buchs in der Art der ersten beiden Rossi-Drucke zu erneuern und bereichern ihn nun um ein Merkmal, das zuletzt mit Buonamentes Siebentem Buch auftrat, nämlich die Ausstattung jedes einzelnen Satzes mit einem mehr oder weniger beziehungsreichen Namen.⁵²²

[1] <i>La Rouetta</i>	[14] <i>La Foschina</i>	[26] <i>La Cretense</i>
[2] <i>La Vesa</i>	[15] <i>La Carissima</i>	[27] <i>L'Arcadicha</i>
[3] <i>La Tavola</i>	[16] <i>La Granciflora</i>	[28] <i>La Suavissima</i>
[4] <i>La Mattiola</i>	[17] <i>La Stucharda</i>	[29] <i>La Filistea</i>
[5] <i>La Padouana</i>	[18] <i>L'Argonauticha</i>	[30] <i>La Vice-comita</i>
[6] <i>La Brocha</i>	[19] <i>La Malcumira</i>	[31] <i>La Pegasea</i>
[7] <i>La Gianina</i>	[20] <i>La Virmingarda</i>	[32] <i>La Gaibari</i>
[8] <i>La Vittale</i>	[21] <i>La Caferonia</i>	[33] <i>L'Ermocraticha</i>
[9] <i>La Gurana</i>	[22] <i>La sempre viva</i>	[34] <i>La Gran Battaglia</i>
[10] <i>La Gallana</i>	[23] <i>La Girifalcha</i>	[35] <i>La Rangona</i>
[11] <i>La Todeschina</i>	[24] <i>La Melibea</i>	[36] <i>La Ghirardina</i>
[12] <i>La Carluccia</i>	[25] <i>La Cetralira</i>	[37] <i>La Guidona</i>
[13] <i>La Perdiera</i>		

Übersicht 20.: Die *Sinfonie boscarecie* und ihre Titel

Die Praxis der *Sinfonie boscarecie* lässt sich hier näher charakterisieren: Die bei Canzonen und Sonaten bei weitem überwiegende Bezeichnungstradition, die Kompositionen mit Eigennamen (häufig Familien- oder Vornamen) versah, erscheint nun of-

⁵²¹ Siehe zu dieser Satzart etwa die Studie Otto Tomeks, der »Stellung und Bedeutung« eines »verkappten Satzes a tre« untersuchen wollte, und anlässlich einer Diskussion der Frage nach dessen Verhältnis zum »normalen Triosatz« auch auf die epochalen Rossi-Drucken mit Sinfonien von 1607/08 einging. Tomek *Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= StMw, hg. von Erich Schenk, Bd. 27), Graz u.a. 1966, S. 18-71, hier S. 19.

⁵²² Pajerski nahm zumindest für zwei Namen einen Verweis auf Personen an: »The decorative titles for the sinfonias in this collection include some which seem to refer to men of the music world:« Gemeint waren damit die Sinfonien U VIII/1 und 15, die mit *La Rouetta* und *La Carissima* überschrieben sind. Pajerski, *Uccellini*, S. 118.

fenbar erweitert um Titel, die auch in einer Beziehung zur Musik gesehen werden können. Ganz besonders klar tritt eine solche Beziehung mit *Sinfonia* U VIII/34 auf, die den Titel *La Gran Battaglia* trägt und die (vor allem wegen ihrer tonmalerischen Faktur) auch zum Kernbestand der seit Wasielewski weitergegebenen Uccellini-Kompositionen gehört.⁵²³ Zwischen den übrigen Namen und der jeweils zugehörigen Musik aber treten kaum vergleichbar offenkundige Beziehungen auf. Hier bleibt nur die Spekulation, die unterschiedlich gut begründet werden kann. So wurde *La Padouana* (für *Sinfonia* U VIII/5) vielleicht als Titel gewählt, um eine Beziehung zum hier gegenwärtigen Modell des althergebrachten *Passamezzo antico* (per b-molle) als Satzeröffnung herzustellen. Die Gemeinsamkeit zwischen Titel und bezeichneter Sache läge dann in einer gewissen Altertümlichkeit, denn Pavanen waren in den 1660er Jahren keine verbreiteten Tänze mehr. Im Fall von *Sinfonia* U VIII/33 schließlich (*L'Ermocratica*) führt begründete Spekulation allerdings zu einer vielleicht subtilen, auf jeden Fall aber hintergründigeren Deutung.⁵²⁴

Eine Eigenschaft, die die *Sinfonie boscarecie* vor allen anderen *Sinfonia*-Drucken Uccellinis auszeichnet, ist die erheblich angewachsene zahlenmäßige Bedeutung der Tanzsätze: Dieser Druck enthält neben den Sinfonien insgesamt 54 Tänze,⁵²⁵ so viele wie in keiner anderen Sammlung Uccellinis und der Mantuaner Tradition. Hinzu kommt, dass sich für insgesamt drei Sinfonien erstmals auch ein konkreter kompositorischer Anlass abzeichnet, der unmittelbar in den jeweiligen Titelzusätzen erscheint.⁵²⁶ Auf die gesamte bisher beschriebene Tradition hin betrachtet stellen solche Kontextualisierungen ein absolutes Novum dar und zeichnen die betroffenen Sinfonien als Teile einer Festmusik aus, wodurch ein konkreter funktionaler Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* erstmals benannt werden kann. Keine andere vorher oder nachher veröffentlichte Komposition der *Mantuaner Sinfonia* kann in ähnlicher Weise auf einen derart konkreten Anlass bezogen werden.

Weitere differenzierende Merkmale dieser Sinfonien betreffen schließlich den musikalischen Satz selbst und führen auf entsprechende Details. Deshalb werden die klaren

⁵²³ Zu einer typischen Bewertung dieser Komposition siehe Apel, *Violinmusik*, S. 93.

⁵²⁴ Siehe dazu Abschnitt XI.2.

⁵²⁵ Vom Erstdruck dieser Sammlung sind nur Reste des *Violino-primo*-Stimmbuchs erhalten, in dem wegen der bruchstückhaften Überlieferung leider sämtliche nummerierten Tänze (*Corrente alla francese* und *All'Itagliana*), sowie 16 von insgesamt 27 nicht nummerierten *Balli diuersi* vollständig fehlen.

⁵²⁶ Betroffen sind hier die Sinfonien U VIII/1, 7 und 9. Diese Kompositionen lesen jeweils im *Violino-primo*-Stimmbuch (nicht jedoch in der *tavola*) den Zusatz [...] *composta in occasione della festa d'Arme a cavallo che hà fatto il Serenissimo di Modona nella nasita del suo primo Genito l'anno 1660*. Wegen der fragmentarischen Überlieferung kann nichts darüber ausgesagt werden, ob dieser Zusatz noch bei anderen Sinfonien erscheint und ob dies wirklich die einzigen derartigen Zusätze sind.

Periodisierungen und der sequenzierende Satz der *Sinfonie boscarecie* in den nächsten Abschnitten ausführlicher behandelt. Hier lassen sich aber noch einige Bemerkungen zum Kadenzgebrauch in den *Sinfonie boscarecie* anfügen. Die klassische Form der *cadenza minima*, jene charakteristische und auf die alten Klauseln beziehbare synkopierende Vorhaltsbildung, tritt bei diesen Sätzen stark in den Hintergrund gegenüber einer »modernisierten« Form mit stereotyper Punktierung vor der auflösenden Achtelnote:

Nbsp. 20.5.: Uccellini, *Sinfonia* U VIII/1, T. 30/31, »modernisierte« Form der *cadenza minima* (Corelli-Clash)

Auffälligstes Merkmal dieser Kadenzform ist wohl die Führung der beiden oberen Stimmen in parallelen Sekunden, die durch die Überlagerung von Antizipation und Auflösung zustande kommt. Ein bevorzugtes Auftreten dieser Kadenz in den Sonaten Corellis (vor allem in dessen op. 2) hat im englischen Sprachraum zu ihrer Bezeichnung als *Corelli-Clash* geführt, auch wenn solche Kadenzen keineswegs Corellis Kompositionen in ihrer Gesamtheit prägen und der *Corelli-Clash* in der beschriebenen Form wohl eher typisch für zahlreiche Kompositionen älterer Musiker ist.⁵²⁷ Von einem stereotypen Auftreten in den *Sinfonie boscarecie* lässt sich deshalb sprechen, weil nun fast alle Kompositionen mehrere (oft drei oder vier) solche Kadenzen aufweisen. An einer Dominanz des *Corelli-Clash* als Sonderform der Kadenz kann bei den *Sinfonie boscarecie* also kein Zweifel bestehen. Hier erscheinen zwar noch andere Modifikationen,⁵²⁸ aber prinzipiell bleibt es bei der eindeutigen Bevorzugung der auf beschriebene Art und Weise abgewandelten Kadenzform. Fast vollständig verschwunden ist dagegen nun die *cadenza minore*, die nur noch im Rahmen von *Sinfonia* U VIII/23 erscheint (T. 21/22 u. 24/25), dort bezeichnender Weise im Zusammenhang mit einer *tremolo-(ad-libitum)*-Episode, deren Gegenwart ebenfalls einen gewissen *grave*-Bezug erkennen lässt. Dazu

⁵²⁷ Zum *Corelli-Clash* und seiner Verbreitung als standardisierte Kadenzform siehe die Studien Apels. Apel, *Violinmusik*, S. 42 u.ö.

⁵²⁸ Gelegentlich variiert der Kadenzvorgang die Sekundparallele von der Oktavlage her (es können also auch Septimenparallelen entstehen), oder es verschiebt sich die eigentliche Sekunde noch weiter und lässt das dissonante Intervall erst verspätet eintreten.

passend verhalten sich die *e*-Fundierung und die ungewöhnliche, klar imitativ angeregte Satzeröffnung. Was hier entsteht, ist eine offenkundige Anspielung an das alte Exordium (mit Canzonempuls und drei sukzessiven Einsätzen). So bilden alle aufgezählten Elemente gemeinsam einen stimmigen Rahmen aus, der deutlich vom bevorzugten *Sinfonia*-Typ dieses Drucks abweicht.

Will man den bevorzugten Typ nun aber näher bezeichnen, so fällt dies zweifellos leichter, wenn die Sinfonien beider 1660er Drucke aufeinander bezogen werden. Deren einschlägige Charakteristika lassen sich wie folgt einander gegenüber stellen: Gibt es in der *Ozio regio* groß-dimensionierte Musik mit einigen bemerkenswerten Sonderfällen in der Gestaltung, so werden die *Sinfonie boscarecie* von eher »kleinen«, oft tanznahgedrängten Sätzen beherrscht. Hier treten einige für die zurückliegenden Teilrepertoires der *Mantuaner Sinfonia* ungewöhnliche (oder dort nicht nachweisbare) Merkmale gekoppelt auf. Dazu gehören klare Periodisierungen, die neuen Kadenz (und auch der *Corelli-Clash*) mit Punktierungen als Stereotyp, sowie der quasi-solistische Satz für *Violino* und *Basso*, der nur optional mit einer größeren Besetzung rechnet, im übrigen aber einen Außenstimmen-Satz darstellt. Ein solcher solistischer Satz ist es bezeichnender Weise auch, der für die Überlieferung von Tänzen in dieser Zeit von großer Bedeutung ist.⁵²⁹ Die Sinfonien der *Ozio regio* dagegen bedienen sich alter Formeln in breiterer Ausführung; sie sind vielstimmig und sehen in ihrer Bezeichnung keine Reduktionsmöglichkeit vor. Ein raumgreifendes Moment mag man in den besonderen Verläufen der *Ozio-regio*-Sätze erkennen, die den Chorwechsel ausgiebig anwenden. Wenn überhaupt irgendwo bei Uccellini die Beobachtung unterschiedlicher *Sinfonia*-Typen auf breiter Basis möglich wird, dann im Vergleich dieser beiden Sammlungen.

Mit den *Sinfonici concerti* tritt im Zusammenhang mit der *Mantuaner Sinfonia* noch einmal die Schwierigkeit auf, die Satzarten *Sonata* und *Sinfonia* absolut zweifelsfrei voneinander zu unterscheiden. Hier geht es also noch einmal um das Bezeichnungsproblem und um die Frage, ob sich einzelne Kompositionen sinnvoller als Sinfonien oder Sonaten beschreiben lassen.⁵³⁰ Sämtliche freien Sätze dieses Drucks sind jedoch eindeutig als *Sinfonia* bezeichnet. Dass einzelne Sätze der *Sinfonici concerti* aber auch in einem ausgesprochen engen Zusammenhang mit Sonaten diskutiert werden,⁵³¹ liegt

⁵²⁹ Die Dominanz eines solchen Außenstimmensatzes in der Überlieferung von Tänzen zeigt etwa der Bestand an entsprechenden Sätzen Giuseppe Colombis, die für den modenese Hof bestimmt waren. John G. Suess, *Giuseppe Colombi's Dance Music for the Estense Court of Duke Francesco II of Modena*, in: Caraci Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 141-162 (hier S. 147).

⁵³⁰ Dass dieses Problem eingehender behandelt werden kann, war wohl auch Pajerski bewusst: »What makes these piece "sinfonie" instead of "sonate" is perhaps a subtler matter.« Pajerski, *Uccellini*, S. 118.

⁵³¹ So z.B. von Allsop, *Trio'-Sonata*, S. 121.

zweifellos in der Struktur des überlieferten Werks von Uccellini begründet. Hier überwiegen schließlich eindeutig die Sonaten, die über den längsten Veröffentlichungszeitraum der Uccellini-Drucke bis zur *Ozio regio* den unangefochten zahlenmäßig stärksten Teil der Überlieferung ausmachen. Insofern stellen die insgesamt zwölf Sinfonien dieser Phase (je sechs im Zweiten Buch und in der *Ozio regio*) keine »Konkurrenz« dar. Es liegt also auf der Hand, dass ein Bild von Uccellini als »Sonatenkomponist« erst vom Inhalt der beiden letzten Drucke (die keine einzige Sonate enthalten) durchbrochen wird. Die hier vorliegende offenkundige Bezeichnungsdifferenz sollte aber nicht mit dem Hinweis übergangen werden, es handele sich – zumal bei den *Sinfonici concerti* – doch eigentlich ebenfalls um Sonaten. *Sinfonia* ist auch im Fall der *Sinfonici concerti* keine haltlose Bezeichnung.

Noch einmal ist es die explizite Zweiteiligkeit, durch die auch die Kompositionen der *Sinfonici concerti* besonders klar auf die bereits untersuchten Beiträge zur *Mantuaner Sinfonia* (vor allem auf Buonamente, dessen Sätze ausnahmslos zweiteilig sind) bezogen werden können. Doppelstrich und Wiederholungsanweisungen sind spätestens mit dem Teilrepertoire Buonamentes zu einem festen konzeptuellen Bestandteil der *Mantuaner Sinfonia* geworden: Sie erscheinen nur ausgesprochen selten im Zusammenhang mit den Sonaten.⁵³² Es sind aber nicht ausschließlich der Doppelstrich und Wiederholungsanweisungen, die nun fast alle freien Sätze der beiden letzten Uccellini-Drucke einwandfrei zu Sinfonien machen.⁵³³ Bezeichnenderweise sind es eher Differenzen und nicht Anschlussmomente (natürlich neben der einwandfrei und ausnahmslos gelesenen Bezeichnungswahl *Sinfonia*), die eine Rezeption dieser letzten Uccellini-Beiträge als Sinfonien rechtfertigt. Diese Differenzen finden sich in Satzgröße und Besetzung von insgesamt 15 Sinfonien sowie in deren Verläufen. Alle diese Sätze sind klar vierstimmig disponiert und überschreiten damit den bisher überwiegenden Rahmen der Geringstimmigkeit. Hier enden aber gewissermaßen schon die zweifelsfrei einenden Momente und es beginnen die Probleme einer schlüssigen Zuordnung von Sätzen und Dispositionen, denn weder füllen alle 15 Kompositionen den »vergrößerten« Rahmen in gleicher Weise, noch präsentiert sich die Anordnung dieser Stücke bzw. deren Verteilung über den Druck hinweg als besonders schlüssig.

Drei Formen der Vierstimmigkeit können hier unterschieden werden. Die häufigste davon (A) notiert ihre dritte Stimme im C₁-Schlüssel und rechnet offenbar mit einer *Viola*

⁵³² Die häufigsten Beispiele für Wiederholungsanweisungen in Sonaten der Mantuaner finden sich bei Rossi im Dritten und Vierten Buch.

⁵³³ Doppelstrich und Wiederholungsanweisung fehlen nur in den [4] Sinfonien U IX/1, 2, 5 und 12.

(oder *Violetta*) als hinzutretendem Instrument.⁵³⁴ Insgesamt zwei Sinfonien sind dagegen ausdrücklich als Kompositionen für 3 Violinen ausgewiesen und repräsentieren insofern eine eigenständige Besetzung (B). Mit *Sinfonia* U IX/17 für vier Violinen schließlich ist noch eine letzte Möglichkeit (C) vertreten, die den Rahmen der Vierstimmigkeit gelegentlich sogar auf fünf Stimmen erweitert, aber genauso auch die Möglichkeit umsetzt, den vierten oder gelegentlich den dritten *Violino* in Oktaven mit dem *Basso* spielen zu lassen.⁵³⁵ Insgesamt erscheint das gesamte Konzept »Stimme« in dieser *Sinfonia* zwar ungewöhnlich, aber für derartige Kompositionen nicht untypisch umgesetzt. Ihren Satz als prinzipiell vierstimmig zu beschreiben dürfte deshalb vertretbar sein.

Form	Sinfonien	Merkmale	Anzahl
A	U IX/13-16 u. 18-25	C ₁ -Schlüssel für die Mittelstimme	12
B	U IX/8 u. 9	Drei Violinen, durchgehend vierstimmig	2
C	U IX/17	Vier Violinen, zeitweise fünfstimmig	1

Übersicht 21.: *Sinfonici concerti* – Die 15 vierstimmigen Sätze

Die auffälligste Besonderheit aller vierstimmigen Sinfonien aber steht auf eigenartige Weise zwischen Anschluss und Differenz: Es ist deren weitgehend standardisierte Eröffnungssituation, die regelmäßig (und davon sind nur die Sinfonien U IX/17 und 20 ausgenommen) von einem – oft diskontinuierlich geprägten – Kopfstück in langsamer Bewegung (mit den Bezeichnungen *ad asio*, *grave*, oder *ad asio è piano*) gebildet wird. Bereits im Buonamente-Kapitel wurde auf diese Verlaufsart eingegangen.⁵³⁶ Hier deutet nun alles auf einen Typ hin, der zuvor nicht nachweisbar ist und sich mit Buonamentes *Sinfonia* B VII/5 (bzw. deren Beginn) klar als Möglichkeit andeutete. Diesen Typ auf Buonamentes Satz zurück zu beziehen, ist sicher nicht ohne Widersprüche, aber die Ähnlichkeiten, von denen zum Teil weiter oben schon die Rede war, sind ausgesprochen bemerkenswert: Die Gestaltung des Kopfstücks als diskontinuierlicher Verlauf auf der Grundlage der *Amarilli*-Formel im *Basso* ist an keiner anderen Stelle derart häufig nachweisbar. Die Ähnlichkeiten im Verlauf setzen sich insofern noch fort, als dass zwei besonders eng auf Buonamentes Komposition zu beziehenden Sätze, die Sinfonien

⁵³⁴ Zunächst spricht wohl mehr gegen die Zuweisung an ein echtes Alt-Instrument der Violinfamilie, denn das Stimmbuch ist eindeutig mit *Violino terzo* bezeichnet und die geforderten Stimmumfangs unter-schreiten an keiner Stelle das dafür relevante kleine *g*. Allerdings lesen die beiden ersten Sinfonien dieses Stimmbuchs in ihrem Titel den Zusatz *à 3. Violini*, der tatsächlich aber nur dann sinnvoll sein dürfte, wenn es sich bei diesen beiden Kompositionen um eine besondere Besetzung handelt, die von derjenigen der übrigen Sätze abweicht.

⁵³⁵ In der eher kurzen Tripla dieser *Sinfonia* werden vierter *Violino* und *Basso* durchgehend zusammengelegt.

⁵³⁶ Siehe dazu Abschnitt VII.4.d).

U IX/9 und 19, genau wie ihr mutmaßliches Urbild keine Tripla haben. Ein solcher Verzicht geht hier einher mit Verläufen, die sich vor allem im zweiten (und geradtaktigen) Teil als zunehmend kleinteilige Episodengliederungen präsentieren.

Damit sind die wesentlichen Neuerungen der *Sinfonici concerti* für das Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* benannt. Eine erneuerte Vielstimmigkeit breitet sich über mehr als die Hälfte der enthaltenen Sinfonien aus und festigt damit einen Ensembledtyp, der für die Streichermusik im letzten Viertel des Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt.

Es bleibt die Frage, welche analytische Rezeptionshaltung für die übrigen Sinfonien angemessen ist, deren Dispositionen neben den beiden Trioformen (mit und ohne obligaten *Basso*) auch den solistischen Satz einschließen. Letzterer differenziert den Begriff der *Mantuaner Sinfonia* zweifellos noch ein weiteres Mal, denn Solokompositionen, wie sie als optionale Satzgröße in den *Sinfonie boscarecie* und später als eindeutig festgelegte Disposition in den *Sinfonici concerti* angeboten werden, gibt es weder bei Rossi, noch bei Buonamente. Es sind aber vor allem jene vier Sätze ohne Doppelstrich und Wiederholungsanweisungen – nämlich die Sinfonien U IX/1, 2, 5 und 12 – die Zweifel an einer durchgehend »sinfonischen« Konzeption der ganzen Sammlung aufkommen lassen. Zu Sinfonien werden diese Sätze also vor allem durch ihre Bezeichnung. Die Zweifel an der Möglichkeit einer eindeutigen Unterscheidung von *Sinfonia* und *Sonata*, die Don Harrán etwa noch im Zusammenhang mit Rossis Sinfonien R III/9 und R IV/2 äußern konnte und die vor allem von einer so schwierig einzuschätzenden Größe wie Ausdehnung her motiviert waren, dürften bei Uccellini kaum noch aufkommen, denn hier sind die Dimensionen grundsätzlich erweitert, was den von Harrán diskutierten Schwellenbereich zwischen 50 und 60 Takten angeht.⁵³⁷ Uccellinis hier in Frage stehende Sinfonien ohne Doppelstrich schließen nämlich auch eher »lange« Kompositionen (darunter die am stärksten ausgedehnte *Mantuaner Sinfonia*, *Sinfonia* U IX/ 5 mit 143 Takten) ein.

Eine gewisse Unschärfe in den Bestimmungsmöglichkeiten der *Sinfonia* als Satzart muss also, wie es schon im ersten Teilrepertoire bei Rossi der Fall war, auch für einige Sätze Uccellinis hingenommen werden. Auch dies ließe sich noch einmal als parallele Erscheinung beschreiben, die Gründungs- und Endphase der *Mantuaner Sinfonia* gleichermaßen auszeichnet. Ein wesentlicher Unterschied zu den Verhältnissen bei Rossi besteht allerdings: Er dürfte sich von der umgebenden Bezeichnungskultur her konstruieren lassen, die in den 1660er Jahren nun sehr viel eher mit einem modernen, binä-

⁵³⁷ Siehe dazu Harrán, *Rossi*, S. 128.

ren Zeichenbegriff rechnet.⁵³⁸ Dadurch aber wird das Problem einer Unterscheidbarkeit von *Sonata* und *Sinfonia* noch ernster. Es kann nur dadurch gelöst werden, dass man Uccellinis Bezeichnungswahl, seine Entscheidung für den Terminus *Sinfonia*, als Ausdruck einer eher traditionellen Haltung gegenüber Bezeichnungsproblemen auffasst.

XI. Neue Satzmerkmale

Die neuen Satzmerkmale, die sich in Uccellinis Sinfonien beobachten lassen, werden hier in einer Art Rangfolge nach abgestufter Wirkung auf das Gesamtbild der Kompositionen behandelt. Es handelt sich dabei um Periodisierungen im geraden Takt (Abschnitt XI.1.), den sequenzierenden Satz (Abschnitt XI.2.), das Problem von Satzeröffnung und Diskontinuität (Abschnitt XI.3.) sowie um die Frage nach den neuen Fundierungen und einer für Uccellini typischen Klangtechnik (Abschnitt XI.4.). Natürlich ist diese Anordnung subjektiv, und es lassen sich durchaus auch andere »Hierarchien« entwickeln. Zum Teil erklärt sich die hier gewählte Reihenfolge aber auch daraus, welche Schwerpunkte in den beiden vorangegangenen Kapiteln gesetzt wurden. An den dort gemachten Erfahrungen ist die vorliegende Untersuchung methodisch ausgerichtet. Dies führt dazu, dass im Folgenden eine ganze Reihe bereits vertrauter konstruktiver Elemente auftreten, die gute Vergleichsmöglichkeiten und immer wieder neue Bezüge auf Buonamente- und Rossi-Sätze ermöglichen.

XI.1. Periodisierungen im geraden Takt

Periodisierte Abschnitte oder Taktgruppen begegneten bisher vor allem in Rossis Triplanteilen. Im geraden Takt dagegen erscheinen im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* vollständige Taktgruppen mit einer auf geradzahligen Hebungen basierenden metrischen Struktur erstmals in den Sinfonien Uccellinis als Massenphänomen. Von dieser Beobachtung gehen die folgenden Abschnitte aus, in denen auch der Frage nachgegangen wird, welche Bedeutung solche Periodisierungen für den gesamten Satz annehmen können.

Der Kernbereich, in dem sich Periodisierungen im geraden Takt bei Uccellini beobachten lassen, wird eindeutig von den *Sinfonie boscarecie* gebildet. Tatsächlich ist die metrische Organisation auf der Basis von geradzahligen Hebungen ein prägendes Mo-

⁵³⁸ Zu diesem Problem siehe Abschnitt V.

ment, das diesem Druck einen sonst nirgends erreichten Grad an Einheitlichkeit verleiht. Schon Willi Apel bemerkte das Prinzip der »Vierhebigkeit« als besonderes Kennzeichen der Sinfonien dieses Drucks und führte diese Überlegung mit einem historischen Gesamteindruck zusammen, der ihn an das Gebiet der *Tanzmusik* denken ließ⁵³⁹. Aus seiner Sicht ist über mehrere Satzarten hinweg eine Ausweitung der Vierhebigkeit zu beobachten, die sich »um 1650« auch auf andern Gebieten bemerkbar mache, für die er als Beispiele »Opern von Cesti und Cavalli« nennt. Auf welche Weise dieses neue Prinzip der Satzgestaltung die bei Uccellini zu findenden Ausmaße annehmen konnte, welche konkreten Vorgänge für den hier möglicherweise vorliegenden Adaptionsvorgang (sollte es sich um eine vokale Übernahme handeln) ausschlaggebend waren, lässt sich im Rahmen der vorliegenden Studie wohl kaum klären und dürfte einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben. Unter dem Gesichtspunkt der Periodisierungen etwa zeigt sich, dass diese nicht in allen vier Sammlungen Uccellinis gleichermaßen prägend sind und der Satz deshalb besser nach Einzeldrucken getrennt untersucht wird.

XI.1.a) Periodisierungen im Zweiten Buch und in der *Ozio regio*

Dass Periodisierungen im geraden Takt eine gewisse »Vorgeschichte« im Rahmen der früheren Uccellini-Drucke haben, wurde weder von Apel vermerkt, noch scheint dieser Umstand sonst an anderer Stelle berücksichtigt worden zu sein. Dabei ließ sich prinzipiell mit einer solchen »Vorgeschichte« rechnen, enthalten mehrere Uccellini-Drucke doch eine größere Zahl variativer Kompositionen, die auf (meist schon an einem entsprechend formulierten Titel erkennbaren) Liedern oder Tanzbässen basieren. Als wesentliches Unterscheidungsmerkmal etwa gegenüber der venezianischen Ensemblesmusik haben mehrere Autoren diesen Hang zu variativen Kompositionen eingehend beschrieben, der die Repertoires von Rossi, Buonamente und Uccellini ebenfalls zusammenhält.⁵⁴⁰ Lied und Tanz tragen auf diese Weise also zu einem recht frühen Zeitpunkt das Prinzip geradtaktiger Periodisierungen an die »freien« Musizierarten heran. Hier wäre aber zugleich nach der Bedeutung zu fragen, die derartige Periodisierungen als sozusagen isoliertes Prinzip einzelner Episoden haben könnten. Zwei Kompositionen des Zweiten Buchs lassen klare Periodisierungen zumindest im Ansatz

⁵³⁹ Apel, *Violinmusik*, S. 93 f.

⁵⁴⁰ Siehe dazu Allsop, *'Trio'-Sonata*, S. 107. Insbesondere Rossi instrumentale Ensemblesmusik ließ sich traditionell gut vom allgemeinen venezianischen Trend unterscheiden und gewann auf diese Weise ein eigenes Profil, siehe dazu auch Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, S. 122.

erkennen: In den Sinfonien U II/4 und 5 steht jeweils zu Beginn des zweiten Teils eine kurze Strecke, die Periodisierung und Parallelführung gemeinsam abhandelt:

The image shows a musical score for three voices: Canto primo, Canto secondo, and Basso continuo. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a clear periodization. The second system shows the beginning of the second part, also with a clear periodization. The Basso continuo part has fingerings 6, 5, 6 indicated below it.

Nbsp. 20.6.: Uccellini, die Sinfonien U II/4 und 5, klare Periodisierungen jeweils zu Beginn des zweiten Teils

Funktional betrachtet könnte hier die Tatsache von Bedeutung sein, dass beide Sinfonien ihren kurz abgehandelten periodisierten Ansatz in Parallelführung (also unter den Bedingungen einer klaren Polarisierung des Satzes) und an ganz genau der gleichen Verlaufsstelle zeigen, nämlich unmittelbar zu Beginn des zweiten Teils. Eine gewisse Ähnlichkeit vor allem der einschlägigen Takte von *Sinfonia* U II/4 mit mehreren Formulierungen in anderen Kompositionen Uccellinis deutet überdies darauf hin, dass ein Komponieren mit »Versatzstücken« in dessen Werk ein neues Stadium erreicht hat.⁵⁴¹

In den Bereich der Periodisierungen gehört bei Uccellini auch die Behandlung der Tripla, zumindest von den Sinfonien des Siebenten Buchs an.⁵⁴² Dies hat aber Auswirkungen auf die Konstruktion der *Mantuaner Sinfonia* insgesamt, denn Uccellinis periodisierte Tripla charakterisiert die »neue Tripla« Buonamentes auch nachträglich als offenbar eigenständiges Phänomen, an das die Kompositionen Uccellinis nicht angeschlossen werden können. Der häufige Einsatz klar periodisierter Tripla-Teile erinnert hier eher an den Tripla-Gebrauch bei Rossi.⁵⁴³ Hier bringen die Sinfonien des Siebenten Buchs gute Beispiele (mit den Sinfonien U VII/1, 2 u. 5).⁵⁴⁴ So ist also in den Tripla-Teilen bei Uccellini gewissermaßen eine erneuerte Periodisierung erkennbar.

⁵⁴¹ Solche »Reminiszenzen« sind etwa bei Buonamente kaum auszumachen. Bei Uccellini dagegen verfestigt sich recht auffällig ein wiederkehrender Gebrauch ähnlicher oder sogar gleicher Taktgruppen in verschiedenen Kompositionen.

⁵⁴² In der einzigen Tripla unter den Sinfonien des Zweiten Buchs, dem zweiten Teil von *Sinfonia* U II/2, ist keine klare Periodisierung erkennbar. Hier liegt ohnehin ein Satz vor, der die Eigenständigkeit der Stimmen stärker betont und der (mit Ausnahme der Schlusstakte) keine homorhythmisch-parallele Führung im Satz kennt.

⁵⁴³ Ansätze zu einer rhythmisch-metrischen Komplizierung der Tripla, wie sie bei Buonamente regelmäßig auftreten, spielen in Uccellinis Sinfonien praktisch keine Rolle. Eines der wenigen Beispiele für solche Ansätze findet sich in *Sinfonia* U IX/4 (T. 43-69).

⁵⁴⁴ Auch die *Sinfonici concerti* enthalten einige periodisierte Tripla-Teile. Beispiele hierfür sind die Sinfonien U IX/17 und U IX/18, die mit diesem Gestaltungsmittel ziemlich konsequent verfahren. Verbreiteter als die umfassende Periodisierung ist in den *Sinfonici concerti* allerdings der Einschluss einzelner periodisierter Episoden wie etwa in den Sinfonien U IX/5 und U IX/16.

XI.1.b) Periodisierungen in den *Sinfonie boscarecie* und den *Sinfonici concerti*

Zum prägenden Moment wird die Periodisierung im geraden Takt für die *Sinfonie boscarecie*, da hier nun im Grunde jeder Satz entsprechende Bildungen aufweist.⁵⁴⁵ Es stellt sich dabei die Frage, ob unter diesem Gesichtspunkt innerhalb der hier zu diskutierenden 37 Sätze noch mit einem gewissen Erkenntnisgewinn differenziert werden kann. Sieht man genauer auf die Verläufe dieser 37 Sinfonien, so zeigt sich bald, dass Periodisierungen nicht das einzige neue Merkmal sind. Eine »Manier«, die insgesamt 16 Sinfonien zu einer Gruppe zusammenschließt, stellen auch die repetierenden Teileschlüsse nach dem Muster der »weiblichen« Endung dar, wie sie sogleich *Sinfonia* U VIII/1 aufweist (siehe Nbsp. 20.5.).⁵⁴⁶ Diese den Schlussklang repetierende Wendung verweist eher in den Bereich der Tanzsätze als auf die behandelte *Sinfonia*-Tradition und spielte in der Überlieferung der *Mantuaner Sinfonia* bis zu diesem Druck keine Rolle.⁵⁴⁷ Sie könnte tatsächlich eine Übernahme aus diesem Bereich darstellen, die auch in das Bild des prinzipiell für solche Vorgänge offenen Genres *Sinfonia* passt. Sollte dies der Fall sein, so läge hier allerdings kein Einzelfall vor, wie er in den beiden früheren Teilrepertoires einige Male zu beobachten ist, sondern der Vorgang einer unmittelbaren »Verfestigung«, die auch eine Bezeichnung als Manier rechtfertigen dürfte.

Geht man nun von dieser »Manier« aus, so lässt sich feststellen, dass mit ihr keineswegs durchgehend klare Periodisierungen im übrigen Satz verbunden sind. In diesem Punkt hätte eine regelmäßig auftretende Periodisierung sich ausgesprochen passend zur tanznahen »Manier« der klangrepetierenden Teileschlüsse verhalten. Bereits die zweite Komposition aber (*Sinfonia* U VIII/2) zeigt mit ihrer Taktgruppenorganisation (2+3+3 Takte mit jeweils kadenzierenden Übergängen) deutlich, dass eine regelmäßige Folge von Hebungen nicht zwangsläufig vorhanden sein muss. Mehr Beobachtungen dieser Art lassen sich an zahlreichen weiteren Sätzen mit entsprechend »maniertem« Schluss machen. Eine eindeutige Kopplung von »Manier« und Periodisierung liegt also offensichtlich nicht vor.

⁵⁴⁵ Nur eine offenkundige Genre-Komposition, nämlich *Sinfonia* U VIII/34 (*La Gran Battaglia*) verzichtet zugunsten ihres tonmalerischen Konzepts darauf.

⁵⁴⁶ Solche Schlüsse finden sich in den [12] Sinfonien U VIII/1-4, 6, 8-10, 13, 17, 29 und 37.

⁵⁴⁷ Solche Endungen sind eher typisch für Correnten, was ganz besonders auch für diejenigen Uccellinis gilt.

Anders verhält es sich mit jenen Sinfonien, die auftaktig beginnen: Hier überwiegen ganz eindeutig Sätze, die sich zumindest mit ihrem ersten Teil (fast immer auch mit mehreren Abschnitten des zweiten) auf geradzahlige Hebungen zurückführen lassen.⁵⁴⁸

Nbsp. 20.7.: Uccellini, *Sinfonia U VIII/17*, Auftakt und klare Periodisierung

Hier erscheint ein metrisches Verlaufsmerkmal gekoppelt mit dem Auftakt, der im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* als Merkmal der Satzeröffnung zuvor nicht beobachtet werden konnte. Der Eindruck, die auftaktigen Sätze der *Sinfonie boscarecie* könnten die *Sinfonia* nochmals differenzieren, drängt sich unmittelbar auf. Die Periodisierungen führen gewissermaßen konsequent einen in Uccellinis Schreibweise ohnehin vorhandenen Zug fort,⁵⁴⁹ der vor den *Sinfonie boscarecie* (etwa in den Sinfonien des Zweiten Buchs) nur taktgruppenweise in einzelnen Sätzen auftrat, nun aber für einen ganzen Teilbestand konzeptuelle Bedeutung erlangt.⁵⁵⁰ Dass diese umfassende Form einer vollständigen Periodisierung weitgehend auf jene sieben Sätze der *Sinfonie boscarecie* beschränkt bleibt,⁵⁵¹ lässt in der Tat an einen »Typ« denken.

Die ausdifferenzierende Kraft der Arbeit mit variativen Verfahren in den zahlreichen Arien und Liedsonaten der Mantuaner ist häufiger beschrieben worden.⁵⁵² Ein wesentliches »Erbe« dieser bevorzugten Formen von Gestaltung und Verlauf ist aber offenbar nicht nur auf diminutive Anreicherung des Satzes beschränkt. Entsprechendes ließe sich auch von Periodisierungen sagen, die in den variierten Liedern und Tänzen vorhanden waren und die nunmehr in einem anderen Zusammenhang den alten kontinuierlichen Verlauf (der meist aus kadenziall voneinander getrennten Abschnitten be-

⁵⁴⁸ Es handelt sich um die [7] Sinfonien U VIII/13-18 und 29. Die ebenfalls mit Auftakt beginnenden Sinfonien U VII/21 und 32 dagegen zeigen keine Periodisierung im beschriebenen Sinne.

⁵⁴⁹ Lokal vorhandene Periodisierungen finden sich bei Uccellini selbstverständlich auch in zahlreichen Sonaten. Material für Belege ist hier aber in solcher Fülle vorhanden, dass auf einzelne Beispiele verzichtet werden kann.

⁵⁵⁰ Siehe dazu die oben (in Abschnitt X.1.) gegebenen Beispiele der Sinfonien U II/4 und 5.

⁵⁵¹ Die Sinfonien U VIII/7, 11 und 36 weisen als einzige eine durchgehende Periodisierung in beiden Teilen auf und erinnern deshalb an zahlreiche *Arie*, die in Uccellinis Drittem und Viertem Buch enthalten sind. Jener »freie« *Aria*-Typ, der nicht durch einen besonderen Titel auf Lied oder Tanz bezogen wurde, ist in den späteren Drucken Uccellinis nicht mehr enthalten.

⁵⁵² Siehe dazu etwa Braun, *Handbuch*, S. 282.

stand) neu differenzieren. Schon die Untersuchung von Buonamentes Satz hatte gezeigt, welche Rolle der sequenzierenden Episode unter diesem Gesichtspunkt zukam.⁵⁵³ Hier lässt sich ein grundsätzlicher Unterschied feststellen, der zwischen »altem« und »neuem« instrumentalem Ensemblesatz besteht: Die Verläufe von Ricercar und Canzone können letztlich als Folgen von Abschnitten beschrieben werden, in denen die Satztechnik (im weitesten Sinne Imitationen) und einheitliches *soggetto*-Material die Grundlage bildeten. Ganz anders verhält es sich dagegen mit Verläufen, die von der sequenziellen Präsentation abstrakten Kontrapunkts bestimmt werden und auf diese Weise zu Episoden gelangen, die sich als unterschiedliche »Spielarten« ohne konkrete *soggetto*-Bindung voneinander abheben. Die alte Abschnittsgliederung wird also gewissermaßen durch eine Episodengliederung ersetzt, bei der Sequenz und Satzartwechsel dazu beitragen, den Verlauf noch stärker als Folge eines frei disponierenden Umgangs mit in sich einheitlich gestalteten größeren Taktgruppen erscheinen zu lassen. In die gleiche Richtung wirken auch periodisierte Abschnitte, da sie ohnehin meist auf klar abgrenzbare Gebilde zurückgeführt werden können.

XI.2. Der sequenzierende Satz

Von einem sequenzierenden Satz kann bei Uccellini deswegen gesprochen werden, da hier in einem erheblichen Umfang Musik vorhanden ist, die Sequenzen nicht mehr nur als gelegentliches »Thema« einzelner Episoden abhandelt, sondern diese in zahlreichen Fällen zum umfassenden und universell einsetzbaren Gestaltungsmittel erhebt.⁵⁵⁴ Der neue Status des Sequenzgebrauchs bei Uccellini wird auch in der Literatur behandelt. Über sequenzierende Vorgänge und deren Stellenwert in der überlieferten Musik Uccelinis schreibt etwa Peter Allsop:

»Throughout his [Uccellinis] career, much of the more idiomatic melodic writing relies heavily on sequential repetition of a rhythmic motive and by the late Sinfonias sequential extension may dominate the entire proceedings«.⁵⁵⁵

Kurz darauf kommt Allsop in einem etwas anderen Zusammenhang noch einmal auf das Thema Sequenz zurück:

»Only one of the three Sinfonias a3 (1667g) retains any vestige of this older style, while

⁵⁵³ Siehe Abschnitt VII.4.c).

⁵⁵⁴ Dies ist ein wesentlicher Unterschied zum Buonamente-Satz. Zur Sequenz bei Buonamente siehe Abschnitt VII.4.c).

⁵⁵⁵ Allsop, 'Trio'-Sonata', S. 121.

the other two represent the culmination of Uccellini's growing reliance on sequence as almost the sole means of extension«.⁵⁵⁶

Diese Aussagen sind wegen ihrer Folgen für Methodik und Bewertung in Allsops Studie von Bedeutung: Zunächst nimmt Allsop eine Differenzierung von Uccellinis »Stil« in eine ältere und eine jüngere Schicht vor, die in seiner Konstruktion auch von der Dichte des Sequenzgebrauchs mit bestimmt wird. Wenn diese Einteilung auch letztlich ihren Bezugspunkt in den überlieferten Sonaten (und hier vor allem in den Trios) hat, so lässt sie sich doch in gewisser Weise auch auf die Sinfonien übertragen. Daneben heben Allsops Formulierungen hervor, dass der Sequenzgebrauch bei Uccellini eine Beschränkung mit sich bringt, die anderen Gestaltungsmittel zunehmend weniger Platz lässt. Sofern eine überbordende Sequenztechnik tatsächlich die Varietät des Satzes deutlich einschränkt, mag sie als negativer Umstand beschreibbar sein, und eine solche Sicht könnte auch Allsops Formulierungen zugrunde liegen. Ob aber eine Form, die Allsop hier als extrem beschreibt, nämlich ein Sequenzgebrauch, der sich ausbreitet bis an die Grenze des Ausschließlichen, dennoch weiter differenziert werden kann, ist vor allem an den Sinfonien der letzten drei Drucke zu untersuchen. In Allsops Äußerungen ist zweifellos eine negative Sicht auf das »Sequenzenwesen« hineinzulesen, die sonst eher der älteren Literatur angehört.⁵⁵⁷ Hier lässt sich deshalb fragen, ob eine solche Ausbreitung von Sequenzen nicht noch in anderer, positiverer Weise beschreibbar ist. Vorerst kann anhand von Allsops zusammenfassenden Bemerkungen der Eindruck entstehen, es handelte sich hier um Beobachtungen ausschließlich an den *Sinfonici concerti*.⁵⁵⁸ Auf welche Weise aber für Uccellinis Satz der Eindruck dominierender Sequenzen entstanden sein könnte, sei hier etwas genauer betrachtet. Den Anfang macht dabei zunächst eine Untersuchung der Sinfonien von *Ozio regio* und *Sinfonie boscarecie*, an die sich in einem zweiten Abschnitt die Betrachtung der *Sinfonici concerti* anschließt.

⁵⁵⁶ Allsop, 'Trio'-Sonata', S. 121. In diesem Absatz behandelt Allsop letztlich die Unterscheidung der beiden »trio-media« *a 2* und *a 3*, die in seiner Untersuchung eine wichtige Rolle spielen. Methodisch stellt Allsops Behandlung der Sequenz die unmittelbare Anschlussmöglichkeit für eine Untersuchung von Modusbehandlung und Klangtechnik dar, die er klar auf die dominante Sequenz bezieht: »This latter development is inextricably bound up with the striking changes in tonal practice during the course of Uccellini's lifetime.«

⁵⁵⁷ Eine klare Frontstellung gegen das musikalische Mittel der Sequenz bezog etwas Ernst Hermann Meyer, dessen Arbeit zur Spielmusik in Nord- und Mitteleuropa die Arbeit mit Sequenzen als mehrfach als »schablonenmäßig«, »wuchernd« oder »schematisch« bezeichnet. Meyer, *Spielmusik*, S. 59 ff.

⁵⁵⁸ Die Bezeichnung »late sinfonias« stellt im gegebenen Zusammenhang und mit dem Verweis auf die einschlägige Sartori-Sigel vor allem eine Beziehung zu den *Sinfonici concerti* her. Prinzipiell dürften unter »late sinfonias« aber auch die Sinfonien der beiden vorangegangenen Drucke fallen.

XI.2.a) *Ozio regio* und *Sinfonie boscarecie*

Wie schon die Periodisierungen, so hat auch der sequenzierende Satz von *Ozio regio* und *Sinfonie boscarecie* eine »Vorgeschichte«. Sequenzierende Abschnitte spielen in den Sinfonien des Zweiten Buchs nur eine sehr untergeordnete Rolle. Dies unterscheidet sie aber nicht nur vom Buonamente-Repertoire, sondern auch von den in der Druckchronologie nachfolgenden Sinfonien der *Ozio regio*, deren Verläufe nun erstmals Sequenzen in größerem Umfang aufweisen. Es zeigt sich, dass hier bereits die Beobachtung eines sich ausdifferenzierenden Sequenzgebrauchs möglich ist. Ob zwischen der möglicherweise abweichenden Bestimmung der *Ozio-regio*-Sinfonien und deren Verlaufskonzept aber ein Zusammenhang besteht, bleibt wohl letztlich der Spekulation überlassen. Zumindest dürfte es plausibel sein, den vier wesentlichen differenzierenden Merkmale dieser Kompositionen, nämlich vergrößerte Besetzung, Chorwechseltechnik, funktional anmutende Kopfstückprägung und dem (importierten) *toccare* eine gewisse konvergierende Wirkung zuzuschreiben. Der Sequenzgebrauch ordnet sich nun in gewisser Weise parallel zur oben beschriebenen Typologie an und lässt sich als eine Art Drei-Stufen-Modell beschreiben. Einer ersten Stufe gehören die Sinfonien U VII/1 und 2 an, deren Verläufe nur wenige Sequenzen aufweisen. Diese sind in ihrer Ausdehnung auf zwei bis zweieinhalb Takte begrenzt und treten sowohl im geradtaktigen Teil als auch in der Tripla auf. Primär ist für die meisten Sequenzen der *Basso*-Gang, nur in *Sinfonia* U VII/1 (T. 12-14) erscheint eine Synkopen-Struktur, die schon bei Buonamente begegnete (dort in *Sinfonia* B IV/8, T. 8 ff.) und die auf einen traditionellen kontrapunktischen Topos zurückgeführt werden kann. In *Sinfonia* U VII/2 ist der regulierende *Basso*-Gang (von T. 13-15) besonders gut nachzuvollziehen. Sequenzen mit einer klaren Rollenverteilung im polarisierten Satz gewinnen nun weiter an Bedeutung. Auf der zweiten Stufe zeigt sich bereits an der Anzahl und der Ausdehnung der Sequenzen, in welchem Maße ihre Bedeutung für den Verlauf angewachsen ist. In *Sinfonia* U VII/3 sequenziert der Satz insgesamt schon über 16 Takte (von 37 Takten Gesamtausdehnung) hinweg in mehreren Episoden. Während es im ersten Teil aber noch bei einer einzigen solchen Episode (T. 5-7) mit sequenzierendem Chorwechsel bleibt, bringt der zweite Teil insgesamt drei solche Abschnitte (T. 18-22, T. 25-27 u. T. 29-33), von denen die letzten beiden sogar, nur durch einen kadenzierenden Takt voneinander getrennt, dem gleichen Modell eines Terzgangs folgen. Diesem skalaren Modell kommt im Zusammenhang mit den Sequenzen des Uccellini-Satzes eine erhebliche Bedeutung zu:

Nbsp. 21.1.: Uccellini, *Sinfonia* U VII/3, T. 25 ff., Sequenzepisoden auf der Grundlage von Terzgängen

Der sequenzierende Satz prägt hier bereits weite Teile des gesamten Verlaufs, und deswegen kann durchaus sinnvoll von einem konzeptuellen Sprung bei der Verlaufsgestaltung dieser Sinfonien gesprochen werden. Eine dritte Stufe schließlich umfasst die Sinfonien U VII/5 und 6, bei denen der Sequenzgebrauch zugunsten des genrehaften *toccare* eliminiert erscheint. Tatsächlich füllen beide Sinfonien den sonst von Sequenzen beanspruchten Raum im ersten Teil mit jenen Verweisen auf Trompetenensemble und –spiel, die oben beschrieben wurden. Im zweiten Teil lassen die *Tripla* und die *tremolo*-Episode aufgrund ihrer zusammenhängenden Bauweise keinen Platz für sequenzierende Episoden. Der sequenzfreie Verlauf beider Kompositionen zeigt auch, dass entsprechende Episoden noch nicht vollständig zum integralen Bestandteil des *Sinfonia*-Konzepts geworden sind. Dies wird letztlich durch die Möglichkeit eines vollständigen Ausfalls von Sequenzen bezeichnet. Konzeptuell unabdingbar werden Sequenzen daher tatsächlich erst mit den *Sinfonici concerti*. Bevor jedoch deren Verläufe auf den Sequenzgebrauch hin untersucht werden, sei etwas ausführlicher auf die *Sinfonie boscarecie* eingegangen.

Die *Sinfonie boscarecie* bringen im Teilrepertoire Uccellinis die vielleicht bemerkenswerteste Differenz in den Begriff der *Mantuaner Sinfonia* ein. Wie oben bereits ausgeführt, sind dafür die Satzdisposition und das Verlaufskonzept gleichermaßen verantwortlich. Von den Sequenzen her betrachtet stellt sich nun die Frage, ob diese Kom-

positionen trotz ihrer offenkundig abweichenden Voraussetzungen mit den chronologisch kaum genauer zu datierenden Sinfonien der *Ozio regio* einen gemeinsamen Standard ausbilden oder nicht.

Legt man aber die gleichen Maßstäbe an, so zeigt sich der Sequenzgebrauch in den *Sinfonie boscarecie* gegenüber der *Ozio regio* noch deutlich ausgeweitet. Hier gibt es nur sieben (von insgesamt 37) Kompositionen, die entweder nur kaum oder gar nicht sequenzieren.⁵⁵⁹ Alle übrigen Sinfonien machen dagegen ausgiebig von diesem Mittel Gebrauch und bevorzugen dafür weitgehend schematisierte Sequenzgerüste.⁵⁶⁰ Das folgende Beispiel kann zeigen, wie genau derartige Sequenzen sich figurativ präsentieren (auf das Problem der zugrunde liegenden Kernsätze ist noch einzugehen) und auf welche Weise sie in den Satz eingefügt sind:

Nbsp. 21.2.: Uccellini, *Sinfonia U VIII/9*, zweiter Teil, ausgedehnte Sequenzen

Es handelt sich also bei den Sequenzen Uccellinis um Gebilde, deren kontrapunktische Gestalt unter zwei Gesichtspunkten beschrieben werden muss: Einerseits folgen solche sequenzierenden Episoden einigen wenigen Modellen, die durchweg auf dem Prinzip konsequenter Gegenbewegung aufbauen und deswegen eigentlich der Gefahr von »Satzfehlern« enthoben sein sollten. Andererseits aber führt das von Uccellinis Satz angewandte Verfahren zu einer satztechnischen Verfestigung, die großräumiger betrachtet sämtliche Stimmen in eine gemeinsame Richtung führt. Dadurch entstehen Akzentparallelen, die dem Satz in paradoxer Weise bei absolut regulärer Stimmführung ein

⁵⁵⁹ Es handelt sich um die Sinfonien U VIII/ 7, 8, 11, 17, 21, 22 und 27.

⁵⁶⁰ Auf einer solchen Struktur fußen auch jene Sequenzen im zweiten Teil der bereits diskutierten *Sinfonia U VII/3* (T. 25-27 u. 29-33), die im Abschnitt XI.4. wegen ihres charakteristischen klanglichen Details noch einmal betrachtet wird.

ausgesprochen konsonantparalleles Escheinungsbild geben können. Besonders deutlich wird dies, wenn die einschlägigen Episoden auf ihren zugrunde liegenden Kernsatz zurückgeführt werden. Die Häufung solcher Episoden in Uccellinis Satz lässt es berechtigt erscheinen, hier von einem auffälligen Merkmal zu sprechen, das die Verläufe von den Kompositionen der *Ozio regio* an immer wieder bestimmt. Nicht vergessen werden sollte die zwar lockere, aber vorhandene traditionelle Anbindung solcher Sätze an ältere Repertoireile: Das Problem der parallelen Führung des gesamten Satzes, das in einigen wenigen Fällen ja schon bei Rossi auftrat (nämlich in den Sinfonien R I/7 [T. 13-22] und im ersten Teil von R II/12 [T. 2/3]), hat offensichtlich auf das gesamte Repertoire bezogen einen langen »Vorlauf«. Gehörte es ursprünglich aber keineswegs zum festen und immer wiederkehrenden Bestand an formelhaft verwendeten Techniken, so erlangt ein solcher Satz nun bei Uccellini und in Verbindung mit seiner sequenzierenden Ausdehnung den Status eines hochrangigen Gestaltungsmittels. Machen nur zwei Sätze des Zweiten Buchs in geringem Umfang von schematischen Stimmführungen Gebrauch,⁵⁶¹ so beginnt genau dieses Verfahren von den Sätzen der *Ozio regio* an größere Satzteile in wachsendem Ausmaß zu bestimmen.

Der Komplex aus Terzgangskemata und Sequenzen bekommt in den *Sinfonie boscarecchie* nicht nur ein neues »Gewicht«, sondern erscheint mit der *Sinfonia* U VIII/33 auch einmalig in einer den ganzen Satz bestimmenden Position. In dieser Komposition gibt es mit Ausnahme der Kadenzakte keine »unschematischen« Abschnitte mehr, und dies ist letztlich Folge der Anlage des Satzes als lockerer Kanon der *Canti* in der Unterquinte (*ad minimam*). Der Titel dieser Komposition – *L'Ermocraticha* – lässt mehrere Beziehungen zwischen sich selbst und der zugehörigen Musik als denkbar erscheinen: Was hier »allein herrscht«, ist zunächst der lediglich kanonisch verdoppelte (und mit einem »dienenden« *Basso* versehene) Stimmzug des Kanons.⁵⁶² Eine weitere Beziehung ist aber noch im regulierenden Prinzip eben dieses Stimmzugs gegenwärtig, nämlich in den alles bestimmenden (gleichsam »über allem herrschenden«) Schemata von Terzfall (erster Teil) und Quartsprung (zweiter Teil). Möglicherweise ist die Anordnung der Sinfonien U VIII/33 und 34 (*L'Ermocraticha* und *La Gran Battaglia*) deshalb auch kein Zufall, denn beide Kompositionen stellen auf ihre Weise jeweils extreme Möglichkeiten

⁵⁶¹ Es handelt sich um die Sinfonien U II/1 (T. 19-22) und U II/4 (T. 22/23). Hier ist das zugrunde liegende Terzgangschema jeweils gut am *Basso* ablesbar.

⁵⁶² Die Substanz des Kanons ist letztlich das umfassende Herrschen einer konkreten »Regel«, nach der ein einzelner Stimmzug in die Mehrstimmigkeit überführt wird. Sicherlich ist die Einordnung und Bezeichnung dieser Komposition als »Kanon« insofern problematisch, als das andere Kompositionen Uccellinis in *Canone* ausreichend streng gebaut sind, um nicht in aufgelöster Form (d.h. in allen Stimmbüchern notiert) erscheinen zu müssen. Dies trifft auf *Sinfonia* U VIII/33 mit ihren Kadenzakten und Register wechselnden Sprüngen aber nicht zu.

der Verlaufsregulierung dar: Dabei ist der ausschweifend-tonmalerischen Komposition, die im gegebenen Rahmen auch virtuose Maßstäbe setzt, ein stark reduzierter abstrakter Satz benachbart (oder vorangestellt), der sich mit einem gerade für den »modeneser« Kreis an kanoninteressierten Musikern wie Uccellini, Bononcini und Vitali wichtigen Gestaltungsprinzip auseinandersetzt.

Wichtiger für den Gesamtverlauf der Sinfonien dieser Sammlung wie auch die Ausdifferenzierung von neuen Möglichkeiten für die *Mantuaner Sinfonia* insgesamt ist sicherlich die Art und Weise, auf die Sequenzen eingeführt werden. In einer Reihe von Fällen ist es ein den Satz eröffnender Doppeltakt, der zwar vollstimmig, aber wesentlich von den beiden Außenstimmen getragen, Bewegtheit und melodische Grundmomente des folgenden Satzes festschreibt. Diese Technik hat auch für die Sinfonien der *Ozio regio*, und dort besonders für die beiden *toccare*-Sinfonien U VII/5 und 6, eine gewisse Bedeutung. Hier zeigt sich erstmals im Rahmen des Gesamtrepertoires ein Modell, nach dem Sätze auch in der Vollstimmigkeit nun mit einem verbindlichen Verfahren eröffnet werden können. Gestalteten sich die vollstimmigen Satzeröffnungen Rossis und Buonamentes noch recht unterschiedlich, so stellt sich hier eine merkliche Regulierung ein. Wie sich zeigen wird, tritt neben dieser Form der Satzeröffnung in der Vollstimmigkeit nur noch ein weiteres Verfahren auf, nämlich der diskontinuierliche Satz, der aber erst mit den *Sinfonici concerti* ein quantitatives Gewicht bekommt

Abschließend ist noch festzuhalten, dass die Unterschiede im Sequenzgebrauch (bzw. in der Sequenzdichte) zwischen *Ozio regio* und *Sinfonie boscarecie* sich wohl kaum im Sinne einer Stilkritik als Datierungshilfe eignen. Zu groß ist hier von vornherein der Unterschied zwischen den offensichtlichen »Satztypen«, als dass hier sinnvolle Vergleiche möglich würden. Eher plausibel dürfte deshalb eine Unterscheidung sein, mit der die Kompositionen sich hierarchisch im Verständnis zweier »Stilhöhen« anordnen lassen. Dann aber wären die *Sinfonie boscarecie* den Sinfonien der *Ozio regio* klar untergeordnet,⁵⁶³ ohne dass dies schon gleichbedeutend mit höherer und niedriger Verarbeitungsqualität sein müsste. Qualitative Zweifel können wohl überhaupt nur für den Sequenzgebrauch einiger weniger Sätze der *Sinfonici concerti* sinnvoll geäußert werden.⁵⁶⁴

⁵⁶³ In gewisser Weise lässt sich die Frage nach »Stilhöhe« oder Hierarchie schon in den editorischen Kontext hineinlesen, denn während die *Ozio regio* mit dem Kardinal Mazarin einen über jeden hierarchischen Zweifel erhabenen Widmungsträger hat, sind die *Sinfonie boscarecie* einem jüngeren Bruder von Uccellinis Dienstherrn (Alfonso IV.) am estensischen Hof, Almerico d'Este gewidmet.

⁵⁶⁴ Dies trifft auf zwei Abschnitte in den Sinfonien U IX/6 (T. 63 ff.) und U IX/7 (T. 37 ff.) zu.

XI.2.b) *Sinfonici concerti*

Prinzipiell weisen auch die *Sinfonici concerti* noch – zumindest an einigen wenigen Stellen – einen Satz auf, der den Rahmen des Zweiten Buchs im Wesentlichen einhält:

graue

Violino primo
Violino secondo
Violone
Basso continuo

Nbsp. 21.3.: Uccellini, *Sinfonia U IX/10*, T. 24, Beginn des zweiten Teils

Eine solche Taktgruppe ist eindeutig nicht-sequenziell und erinnert in vielem an die alte Abschnittsgliederung, die in einen klaren Gegensatz zur neueren Episodengliederung gebracht werden kann.⁵⁶⁵ Der in Takt 36 folgende klare Wechsel des Satzbildes aber zeigt, dass hier nicht in der Art der alten Abschnittsgliederung verfahren wird, bei der nacheinander zwar unterschiedliches Material (in der Art des *soggetto*) »verarbeitet« wird, Bewegungstyp und Satzart aber prinzipiell gleich bleiben. An dieser Stelle treffen nun zwei Satzarten aufeinander und können dadurch als Episoden erscheinen. Die Überlagerung diminuerter Quintzüge, die in der gesamten zweiten Hälfte dieses Teils (T. 36-54) erscheint, ist zwar nicht Sequenz im eigentlichen Sinne. Ihre materiale Einheitlichkeit aber (und eine solche gibt es nicht in den Takten 24 bis 35) macht es möglich, den vertrauten kontrapunktischen Topos als Spielfigur zu behandeln. Das Überkreuzen von Spielfigur und kontrapunktischem Topos aber ist spätestens seit Buonamentes Satz ein verlaufsrelevanter Gestaltungstyp.⁵⁶⁶ Dass er auch bei Uccellini auftritt, überrascht also nicht unbedingt, bemerkenswert ist aber das Ausmaß, in dem nun derartig episodisch gegliederte Verläufe die *Sinfonici concerti* prägen. Sequenzen haben daran einen erheblichen Anteil.

⁵⁶⁵ siehe dazu Abschnitt XI.1.b).

⁵⁶⁶ Dies war in den Sinfonien B IV/8 und B VII/5 zu beobachten. Siehe dazu Abschnitt VII.3.c).

Zwar erreicht kein Satz der *Sinfonici concerti* noch einmal den Grad an Ausschließlichkeit, mit dem der sequenzierende Kanon von *Sinfonia* U VIII/33 (*L'Ermocratica*) den Verlauf einer Komposition vollständig bestimmte. Sequenzen sind aber auch in den *Sinfonici concerti* zweifellos von erheblicher Bedeutung. Da diese Sätze nun aber deutlich andere Verläufe aufweisen, kann der Einbau sequenzierender Episoden hier noch einmal unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden. Geht man zunächst von der Segmentierung aus, wie sie oben vorgeschlagen wurde, und berücksichtigt vor allem die vierstimmig disponierten Sätze dieses Drucks,⁵⁶⁷ so kommt man tatsächlich zu etwas anderen Ergebnissen, als wenn von vornherein sämtliche Sätze berücksichtigt werden. Damit aber könnte sich der Sequenzgebrauch in den *Sinfonici concerti* als abhängig von der Satzdisposition erweisen.

Eine grobe Verlaufsskizze, auf die fast alle vierstimmigen Sätze bezogen werden können, sei hier kurz vorangestellt. Die folgende Übersicht zeigt gewissermaßen einen Idealtyp, dem die unten ausführlich diskutierten Kompositionen mehr oder weniger genau entsprechen:



Übersicht 22.: Schematische Übersicht über den idealen Verlauf der vierstimmigen Sätze in Uccellinis *Sinfonici concerti* (A = diskontinuierliches Kopfstück, B = 1. Sequenzabschnitt, C = 2. Sequenzabschnitt, D = 2. Teil, Tripla)

Aus Platzgründen seien von allen vierstimmigen Sätzen hier jeweils nur die ersten Teile kurz betrachtet. Von Sequenzen geprägt ist bereits die unmittelbar an das diskontinuierliche Kopfstück anschließende Satzphase, also der »eigentliche« Satzbeginn nach der quasi-Einleitung. Die Reihe der vielstimmigen Sinfonien der *Sinfonici concerti* beginnt nun allerdings mit zwei eher untypischen Sätzen, denn die Sinfonien U IX/8 und 9 schreiben jeweils drei Violinen vor und verzichten vollständig auf die Tripla. Daneben bestehen aber auffällige Unterschiede zwischen beiden Sinfonien: So bringt der erste Teil von *Sinfonia* U IX/8 zwar das für die vielstimmigen Sätze übliche Kopfstück (ohne »echte« Diskontinuität, also ohne Generalpause), füllt ihren ersten Teil aber danach (auf immerhin 19 Takten) mit der Verarbeitung eines einzigen diastematisch-figurativ einheitlichen Modells. *Sinfonia* U IX/9 dagegen präsentiert sich ungleich vielschichtiger und setzt im Anschluss an ihre stärker (über 13 Takte) ausgedehntes Kopf-

⁵⁶⁷ Dies sind zunächst die [13] Sinfonien U IX/13-25, zu denen noch die beiden Sinfonien U IX/8 und U IX/9 für drei Violinen kommen. Unter dem Gesichtspunkt von Bauweise und Verlauf stellt nur *Sinfonia* U IX/17 innerhalb dieser Gruppe einen Sonderfall dar, da dieser Satz für vier Violinen konzipiert ist.

stück einen kleinteiligeren Verlauf, in dem immerhin fünf Episoden Platz haben. Insgesamt herrschen unter den Verläufen der ersten Teile in den 13 übrigen vielstimmigen Sinfonien stärker ausgeprägte Gemeinsamkeiten, als zwischen den beiden Sätzen für drei Violinen.

Sinfonia U IX/13 weist in ihrem ersten Teil zwei Sequenzabschnitte auf: Der erste davon (T. 12-22) lässt diminuierte Skalenfragmente miteinander überlappen, der zweite (T. 24-28) augmentiert in gewisser Weise das Material des ersten Abschnitts. Ganz anders verhält es sich mit *Sinfonia* U IX/14, deren bewegte Fortführung (ab T. 9) mit ihren tumultartigen Qualitäten den Eindruck einer *concerto*-mäßig modernisierten *Canzona* macht. Sequenzmuster sind hier allenfalls in Ansätzen bei den weit gestreuten Klangwechseln des *Basso* auszumachen. Diese praktisch sequenzfreie Art der Fortführung stellt ohne Zweifel innerhalb des zu untersuchenden Bestands einen Sonderfall dar, der so kein weiteres Mal auftritt. Eine ausgesprochen ähnliche Situation wie in *Sinfonia* U IX/13 findet sich dagegen in *Sinfonia* U IX/15. Hier ist der Verlauf allerdings bereichert um eine Art Zwischenglied, das sich nicht-imitativ auf einen sequenzierten Doppeltakt bezieht (T. 7-12). Die beiden Abschnitte der eigentlichen Fortführung (T. 13-25 u. T. 26-29) bringen unterschiedliche Modelle und Gewichtungen. Auf einen einzigen Abschnitt beschränkt sich dagegen *Sinfonia* U IX/16, deren imitativ behandelte Stimmzug (T. 15/16) von vornherein zweigliedrig angelegt ist, wobei das zweite Glied hier Fortspinnungszüge trägt und sich bestens für eine skalare Fortspinnung eignet. *Sinfonia* U IX/17 lässt sich wiederum wegen seiner Disposition für vier Violinen als Sonderfall auffassen. Besondere Eigenheit bei diesem Satz ist der nur hier vorliegende Verzicht auf das einleitende Kopfstück. Dieser Satz geht »medias in res« und sequenziert von Beginn an. Eine Zweigliedrigkeit ist aber auch in diesem ersten Teil vorhanden, denn von Takt 23 an holt diese Komposition gewissermaßen den blockhaften Satz eines Kopfstücks nach, der auch bis zum Ende des ersten Teils anhält. Einen wiederum anderen Verlauf zeigt *Sinfonia* U IX/18, deren erster Teil nach diskontinuierlichem Kopfstück implizit vierteilig ist und den Sequenzen einen Platz an zweiter und vierter Stelle einräumt. Der hier verwendete *soggetto* (T. 11-13) verweist noch nicht aus sich selbst heraus auf die Möglichkeit einer sequenzierend-skalaren Fortspinnung. Einen merkbare Eigenständigkeit gegenüber den bereits angesprochenen Sätzen zeigt sich im Verlauf des ersten Teils von *Sinfonia* U IX/19: Hier stellt sich ohnehin das diskontinuierliche Kopfstück als Sonderfall dar, da es lediglich eine einzige Generalpause aufweist und seine prinzipielle Dreiteiligkeit durch ihren sequenzierenden Abschluss (T. 16-26, unmittelbar nach den charakteristischen Wechselnoten) bekräftigt. Als zusammenhängende Sequenz lässt sich

die Fortführung (T. 28-35) beschreiben, die über einem *Basso*-Gang (eine konsequentmodellhaft ausgefüllte Terzenskala abwärts) gebaut ist. Ein kurzer Epilog (T. 39-44) beschließt diesen Teil. Zählt man den ausgedehnten Schluss des Kopfstücks (T. 17-22) als eigenen Abschnitt, so liegen also auch hier zwei Sequenzen vor. Ohne diskontinuierliches Kopfstück und ohne klaren Bezug auf einen anschließenden imitativ gearbeitete Satzphase kommt *Sinfonia* U IX/20 aus. Hinweise auf einen intendierten Tempowechsel gibt dieser Satz nicht, fügt aber letztlich wiederum zwei diastematisch voneinander unterschiedene Sequenzabschnitte aneinander. Auch hier kommt es zu einem kurzen Epilog, der in gewisser Weise mit seinen Pausen die zu Beginn fehlende Diskontinuität nachholt. Eine Anlage in zwei Abschnitte weist auch *Sinfonia* U IX/21 auf, die sich aber mit ihrem auf Sechzehntelfiguration beruhenden zweiten Abschnitt (T. 19-33) den anfangs untersuchten Sätzen (den Sinfonien U IX/13-16) wieder annähert. Auch hier kommt es zu einer Art Epilog (T. 34 ff.) unter Verwendung von Vorhaltssequenzen in zwei Ansätzen. Die insgesamt 26 Takte des ersten Teils von *Sinfonia* U IX/22 bringen eine weitere Lösung und fügen nach drei einleitenden Takten (ohne Diskontinuität) nun durchweg kurze Abschnitte aneinander, die zwar meist sequenziell auf *Basso*-Gänge bezogen sind, darüber hinaus aber nicht weiter auf Einheitlichkeit ausgerichtet sind. *Sinfonia* U IX/23 ist in ihrem Sequenzgebrauch besonders zurückhaltend und verzichtet auf einen entsprechenden Bau mit Ausnahmen einer Quintfolge (T. 17-20), in der harmonisches und melodisches Modell konvergieren. Eine wesentliche Satzidee stellt in diesem ersten Teil der nach den einleitenden Takten (T. 1-8) durchgehende Laufbass des *Violone* dar. Eine ziemlich kurze Fassung des Zwei-Sequenzen-Baus begegnet mit dem ersten Teil von *Sinfonia* U IX/24, die (in diesem Punkt ähnlich wie *Sinfonia* U IX/20) kaum einen Unterschied zwischen Kopfstück und Fortführung macht. Tatsächlich kommt es hier sogar zu einer besonders engen Verknüpfung beider Taktgruppen, da der erste Sequenzabschnitt (T. 7-11) sich vom Material her unmittelbar auf die Satzeröffnung bezieht.⁵⁶⁸ Als letzte »freie« Komposition dieses Drucks (auf die dann schließlich zwei Blöcke mit Tanzsätzen folgen) erneuert dagegen *Sinfonia* U IX/25 in gewisser Weise noch einmal die Trennung in Kopfstück und Fortführung, verhält sich sonst aber wie eine kontinuierliche gefasste Kernsatzstudie zum Satzbeginn von *Sinfonia* U IX/19 (mit der *Amarilli*-Formel), an der Formelgebrauch und Diskontinuität sich beispielhaft beobachten lassen. Hier kommt es aber nun zu einem vollständigen Verzicht auf ausgedehnte Sequenzstrecken mit der erneut auf Sechzehntelfiguration gestützten Fortführung

⁵⁶⁸ Der zweite Sequenzabschnitt (T. 12-17) wurde von Willi Apel mit Notenbeispiel zitiert und diente ihm als Hinweis auf »das häufige Auftreten von Sequenzbildungen« in den *Sinfonici concerti*. Apel, *Violinmusik*, S. 95.

(T. 19-31), die ohnehin nur wenige mögliche Ansätze für eine entsprechende Satzentwicklung erkennen lässt.

Mit diesem letzten Satz der *Sinfonici concerti* erst zeigt sich, dass Sequenz und Verlauf in den ersten Teilen der untersuchten Sätze tatsächlich keine klar zu beschreibende Abhängigkeit voneinander ausgebildet haben. So machen zwar 11 von insgesamt 13 Kompositionen in ihren jeweils ersten Teilen deutlichen Gebrauch von der Sequenz als prägendem Gestaltungsmittel. Die Gegenwart von Ausnahmen zeigt zwar, dass Sequenzen keinen unabdingbaren Bestandteil für die Verlaufsgestaltung darstellen. Daneben lässt sich aber als ziemlich einheitliche Grundlage eine Bauweise ausmachen, die im Wesentlichen zwei Abschnitte auf der Basis von Sequenzen vorsieht und die in acht von 15 vierstimmigen Sinfonien zur Anwendung kommt. Dieser Bau dürfte vorrangig für den Eindruck einer sich ausbreitenden Sequenztechnik verantwortlich sein. Die im Detail vorliegenden Abweichungen davon differenzieren zwar den Umgang des Satzes mit der Sequenz, stellen aber die Häufung des Prinzips nicht grundsätzlich in Frage. Auch eine Betrachtung der jeweils anschließenden zweiten Teile, die überwiegend als Tripla angelegt sind, kann diesen Eindruck allenfalls noch qualitativ differenzieren und in einigen Fällen weitere Varianten (vor allem die Verwendung komplementärer Satzweisen wie Chorwechsel in der Vollstimmigkeit) hinzufügen.

Der sequenzierende Satz in den Kompositionen der *Sinfonici concerti* lässt sich also, auf den vorliegenden Ergebnissen aufbauend, durchaus genauer beschreiben. Der Aufbau dieser Sätze aber folgt über weite Strecken einem Modell, das die einzelnen Satzteile in der Tendenz weiter vereinheitlicht und damit stärker organisiert.

XI.3. Satzeröffnung und Diskontinuität

Die Frage nach den Satzeröffnungen bei Uccellini war bisher zugunsten von Periodisierungen und Sequenzgebrauch zurück gestellt worden. Bei der Untersuchung der Satzeröffnungen wird nun zunächst auf die »alte« imitative und erst danach auf die »neue« diskontinuierliche Satzeröffnung eingegangen. Wie oben bereits angedeutet, finden sich imitative Satzeröffnungen mit sukzessiven Stimmeneintritten bei Uccellini aber nur noch in wenigen Fällen, und es lässt sich auch für die imitativen Satzeröffnungen jenseits des Zweiten Buchs fragen, welches Verhältnis sie noch zum *light point* haben, der die *Mantuaner Sinfonia* bei Rossi und bei Buonamente so auffällig prägt. Insgesamt zeigt sich auch dabei, wie stark hier die Unterschiede zwischen Uccellinis Sätzen und den beiden anderen Teilrepertoires ausfallen.

XI.3.a) Imitationen als »traditioneller Rest«?

In der folgenden Übersicht sind einige Satzeröffnungen unter Uccellinis Sinfonien aufgeführt, die auf je unterschiedliche Weise Anlass dazu geben, von Imitation zu sprechen. Wie sich zeigt, fallen darunter auch einige sehr flüchtige, eher kanonartige Beziehungen zwischen den Oberstimmen, wie sie sich einige Male in den *Sinfonie boscarecie* finden. Die Auswahl dieser Kompositionen zielt aber nicht auf Vollständigkeit, sondern ist geleitet von der Frage, welche Bandbreite an möglichen Beziehungen zu imitativen Satzeröffnungen des übrigen Mantuaner Repertoires sich abzeichnet. Die der hier auftretenden Verfahren und Satzanlagen durchaus unterschiedlich (siehe dazu Übersicht 23 auf der folgenden Seite). Konnte bei Rossi und bei Buonamente noch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass eine imitative Satzeröffnung sich als *light point* erweist, so ist dies bei Uccellini nicht der Fall. Bereits das erste Beispiel für eine imitative Satzeröffnung, *Sinfonia U II/2* präsentiert sich als konsequentes Exordium ohne Tendenz zu irgendwelchen Verkürzungen, obwohl sich der *soggetto* durchaus als genau zugeschnittenes Gebilde über zwei Takte erweist. Hier handelt es

Komposition	Modell der Satzeröffnung	besondere Eigenschaften
<i>Sinfonia U II/2</i>	<i>Imitazione</i>	konsequentes Exordium
<i>Sinfonia U II/3</i>	<i>light point</i>	<i>toccare</i> -»Motiv«
<i>Sinfonia U II/5</i>	<i>light point</i>	starke Verkürzung
<i>Sinfonia U VIII/8</i>	Frei	rasterbildend (doppeltaktiger Bau)
<i>Sinfonia U VIII/23</i>	Canzonen-Exordium, frei	rasterbildend (doppeltaktiger Bau)
<i>Sinfonia U VIII/27</i>	kanonisch, frei	überleitend in permutierendes Modell
<i>Sinfonia U VIII/30</i>	kanonisch, frei	–
<i>Sinfonia U VIII/31</i>	<i>light point</i>	–

Übersicht 23.: Imitative Satzeröffnungen im Uccellini-Repertoire

sich um die geradezu beispielhafte Abhandlung eines *soggetto* im Sinne der *imitazione*,⁵⁶⁹ die sich über volle 17 Takte ausdehnt und abschließend zur Hauptstufe kadenziiert. Der Satz berücksichtigt dabei alle drei Stimmen, auch wenn der *Basso* in der Verarbeitungsdichte etwas zurücktritt. Die Bauweise des *soggetto* erlaubt die Abspaltung ihrer fortführenden Achtel (erstmalig in T. 8). Keine andere *Sinfonia* Uccellinis kommt auf ein derart »konsequentes« Modell noch einmal zurück.

Die beiden übrigen imitativen Satzeröffnungen des Zweiten Buchs, in *Sinfonia U II/3* und *U II 5*, zeigen dagegen keinen vergleichbar hohen Anspruch an die Verarbei-

⁵⁶⁹ Der *soggetto* wird hier ganz im Sinne einer »modernisierten Einleitungsimitation« mit Modus wahren-dem Quint-/Quarttausch behandelt. Meier, *Alte Tonarten*, S. 96 ff.

tungsdichte. In *Sinfonia* U II/3 etwa mündet der Satz nach seinem imitativen Beginn recht zügig in einen parallel geführten Abschnitt (ab T. 8). Hier herrschen insgesamt instrumentalere Verhältnisse, da der *soggetto* von vornherein durch beispielhafte *toc-care*-Repetitionen diminutiv aufgebrochen ist. Auch dieser Satz bewegt sich auf der Grundlage eines klaren, hier nur einen Takt umfassenden Rasters. Noch kürzer verfährt die imitative Strecke zu Beginn von *Sinfonia* U II/5, die gerade noch fünf Takte in Anspruch nimmt, dafür aber ihren *soggetto* nach dem ersten Komplex sofort einer Umkehrung unterwirft. Die relativ freie Fortführung des *soggetto* ist zunächst kadenzuell geschlossen (T. 3 kadenziert zur oktavierten Oberquinte), erlaubt dann aber nach ihrem zweiten Durchgang (T. 6) einen Übergang in die *grave*-Sphäre, die den mensural-traditionellen Satz um ornamental-paarige Achtel (Wechselnoten) bereichert.

So zeigen die traditionell-sukzessiven Anfänge der drei hier untersuchten Sinfonien des Zweiten Buchs, dass neben dem noch gesteigerten Anspruch an Verarbeitung auch die starke Verkürzung stehen kann. Hier fällt also keine klare Entscheidung für ein bestimmtes Modell, allerdings zeigt sich dabei, dass ein Bezug auf den alten *light point* nun auch ziemlich lakonisch ausfallen kann.

Sicherlich bringt es einige methodische Schwierigkeiten mit sich, wenn nun sogleich der Blick auf die wenigen weiteren Beispiele für imitative Satzeröffnungen in Uccellinis Sinfonien gerichtet wird. Schließlich dürften diese Sätze mit einiger Sicherheit weit später komponiert sein, ganz eindeutig aber kamen sie erst knapp 21 Jahre nach dem Zweiten Buch im Druck heraus. Die veränderten Bedingungen des Satzes, die sich an der Musik von Uccellinis späteren Drucken beobachten lassen, waren schon Thema in Abschnitt IX.1 und seien hier nun unmittelbar auf das Problem der Satzeröffnung bezogen noch einmal kurz zusammenfassend skizziert. Schon die einschlägigen Sätze der *Sinfonie boscarecie* zeigen, dass die hier vor liegende Satzeröffnungen kaum noch die gleiche Form des traditionellen *light point* darstellen, wie sie aus älteren Sätzen bekannt ist. Die gilt weniger für die Konzeption auf der Grundlage von Rastern, als für die Verarbeitungsdichte und den kontrapunktischen Anspruch. Gleichzeitig aber muss bemerkt werden, dass hier ohnehin vollständig andere Verhältnisse bestehen, da diese Kompositionen sich nun als prinzipiell nur zweistimmiger Satz präsentieren (denn *Violino secondo* und *terzo* sind als *ad libitum* bezeichnet). Umso bemerkenswerter ist es wohl, dass in diesem Rahmen überhaupt imitative Satzeröffnungen Verwendung finden. Den aufwändigsten Eindruck hinterlässt dabei sicherlich *Sinfonia* U VIII/23, die es auf drei sukzessive Stimmeneintritte bringt. Überhaupt stellt der gesamte erste Teil dieser Komposition eine höchst bemerkenswerte Synthese aus exordialen Merkmalen und *Balletto-*

Elementen (vertreten durch klare Periodisierung, etwa T. 6 ff.) dar, die zum Schluss noch durch einen Satzartwechsel in der Art Buonamentes bereichert wird.⁵⁷⁰ Überdies verfügt diese Komposition über eine ausgedehnte Tripla. Ein Satz aber, der sich in derart umfassender Weise von der sonst vorherrschenden Verlaufsart der *Sinfonia boscarecie* entfernt, mag auch mit einer vom Normalfall abweichenden Satzeröffnung sinnvoll begonnen erscheinen.

Ein Merkmal von *Sinfonia* U VIII/23, der zu Beginn als Klangträger ausgegliederte *Basso*, erscheint auch in *Sinfonia* U VIII/30. Hier zeigt sich, dass die optionale Satzanlage keineswegs zwangsläufig zu bloßen Füllstimmen führen muss. Dabei herrschen hier eigentlich erschwerte Bedingungen, was das ausgewählte Material angeht, das im führenden *Violino* aus kaum mehr als einer *tirata*-Geste besteht. Der erste Teil bleibt überdies auf diese Gestalt beschränkt und führt gerade nicht, wie andere Sätze es tun, noch weitere Gestalten ein. Die *ad-libitum*-Stimmen füllen nun die einmal gesetzte Struktur halbtaktig komplementär auf (*Violino secondo*) und kehren die *tirata* Geste des führenden *Violino* um (*Violino terzo*). Von einem imitativen Satzbeginn kann hier eigentlich nur noch insofern gesprochen werden, als das *Violino primo* und *secondo* sukzessiv und an einen Kanon im Einklang erinnernd einsetzen. Irgendwelche Verbindungen zum alten Modell der imitativen Satzeröffnungen sind kaum zu erkennen, und konzeptuell folgt der Satz ohnehin Prinzipien, die mit den Ausdehnungsstrategien etwa einer Buonamente-*Sinfonia* nur noch wenig zu tun haben.

In ähnlicher Weise erklärt sich der Beginn von *Sinfonia* U VIII/27. Auch hier wird schon im ersten Teil jeweils eine Verlaufsart gesetzt, die ihr Hauptgewicht eindeutig auf die bereits diskutierten Periodisierungen legt und sich nur noch um einen imitativen »Kopf« erweitert. *Sinfonia* U VIII/8 verfährt dagegen eigenständiger und übernimmt von ihrem ebenfalls imitativen Beginn die Zweitaktigkeit als Raster. Sie wird nur kurz gegen Ende (T. 13-15) für eine Quintschrittsequenz unterbrochen, verwendet dafür aber den kadenzbezogenen Terzzug (in Parallelführung, zuerst in der 2. Hälfte von T. 2) der ursprünglich gesetzten Einheit weiter. Mit dem Beginn von *Sinfonia* U VIII/31 schließlich ändern sich noch einmal geringfügig die Verhältnisse der Satzdisposition, denn hier reduziert sich der *ad-libitum*-Aufwand auf einen *Violino secondo*. Es zeigt sich dabei, dass ein imitatives Kopfstück auch in einem eher kanonischen Rahmen entstehen kann und sich schon aus diesem Grund kein echter Bezug zum *light point* mehr ergibt.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Der Schluss des ersten Teils von *Sinfonia* U VIII/23 erinnert in gewisser Weise an die schließenden Kernsatzepisoden bei Buonamente (dort z.B. in *Sinfonia* B IV/2 u.ö.).

⁵⁷¹ Der erste Teil von *Sinfonia* VIII/31 weist in seiner Bauweise eine gewisse Ähnlichkeit zu *Sinfonia* U II/4 (T. 9-17) auf, in der sich ebenfalls gleich große, je anderthalb Takte umfassende Einheiten in al-

So geben also die *Sinfonie boscarecie* mit ihren wenigen imitativ gearbeiteten Satzeröffnungen diesen Modus nicht vollständig auf. Eher scheint es sich hier so zu verhalten, dass ein Bezug zu diesem traditionellen Modell sich ausschließlich über das Merkmal der sukzessiven Stimmeneintritte ergibt, nicht jedoch durch ein getreues Übernehmen des vollständigen Konzepts mit seiner Mischung von *imitazione* und Raster-Anlage. Auch ein Bezug zur Rückgrifftechnik fällt hier weitgehend aus, da sich die einzelnen Kompositionen ohnehin kaum besonders weit von ihrem anfangs gesetzten Material entfernen.

Bei den imitativen Satzeröffnungen lässt sich also durchaus begründbar von einem »traditionellen Rest« sprechen. Dieser Rest aber ist offenbar nicht frei verfügbar, sondern wird vor allem dort angewandt, wo der übrige Satz sich vom vorherrschenden Konzept einer periodisierten Anlage entfernt. Besonders auffällig ist dies natürlich im Fall von *Sinfonia* U VIII/23, dem am stärksten ausgedehnten Satz der *Sinfonie boscarecie*. Aber auch kürzere Sätze, wie etwas *Sinfonia* U VIII/8 können frei imitativ beginnen und berücksichtigen trotz ihrer prinzipiell zweistimmigen Anlage als einfacher Außenstimmensatz noch das imitative Konzept. Erleichtert wird die imitative Satzeröffnung hier durch die klar durchgeplante Anlage auf der konsequenten Grundlage eines Doppeltaktrasters. Imitation als Konzept vermag hier auch insofern zu überraschen, als das gerade diese *Sinfonia* besonders deutlich eine spieltechnische motiviert erscheinende Gangart umsetzt, bei der das diminutive Moment weitgehend zur Spielfigur umgewandelt wurde. Dies zeigt sich noch gesteigert im zweiten Teil, der die Achtelsprünge (*Violino primo* und *secondo*) auf den Oktavrahmen ausweitet. Auch in diesem Rahmen also, der klar seinen Bezug auf eine spieltechnische »Manier« offenbart, kommt es zu einer Satzeröffnung mit traditionell-imitativen »Resten«.

XI.3.b) Ausdifferenzierte Diskontinuität

Von Diskontinuität als Verlaufseigenschaft war bereits im Buonamente-Kapitel die Rede.⁵⁷² Der Bezugspunkt war dort vor allem *Sinfonia* U IX/19, und die *Sinfonici concerti* sind ohne Zweifel das Hauptuntersuchungsfeld für entsprechende Sätze. Aber bereits in den *Sinfonie boscarecie* gibt es einen Hinweis auf die diskontinuierliche Satzeröffnung: In *Sinfonia* U VIII/20, also in einem für die Verhältnisse dieses Drucks eher ausgedehnten

len Stimmen überlagern. Dort allerdings ist der Verlauf dieses Abschnitts stark vom Auftakt her konzipiert.

⁵⁷² Siehe dazu Abschnitt VII.4.d).

ten Satz,⁵⁷³ pausiert das gesamte Ensemble in Takt zwei nach einer formelhaften Wendung des führenden *Violino* über einem plagalisierenden *Basso* (siehe Nbsp. 21.4. auf der folgenden Seite). Das Prinzip weist genau jene Merkmale auf, die bereits im Buonamente-Kapitel beobachtet wurden: Eine an die Generalpause anschließende Fortführung bezieht sich erneut auf diese Eingangsformel, die nun terztransponiert erscheint und anschließend sequenziert wird. Die Gegenwart der diskontinuierlichen Satzeröffnung in den *Sinfonie boscarecie* zeigt, dass auch dieses Prinzip nicht klar auf einen einzigen Druck beschränkt ist. Die Kompositionen der *Sinfonici concerti* aber entfalten dieses Merkmal auf breiterer Basis. Wie sich die diskontinuierliche Satzeröffnung dort genau darstellen lässt, sei wiederum von einer Übersicht ausgehend betrachtet:

Nbsp. 21.4.: Uccellini, *Sinfonia* U VIII/20, diskontinuierliches Kopfstück

<i>Sinfonia</i>	Anzahl der »Generalpausen« (diskontinuierliche Phase in Takten)	kadenzuelle Merkmale (<i>Basso</i>)
<i>Sinfonia</i> U IX/12	2 (8)	plagale Wendung
<i>Sinfonia</i> U IX/13	4 (11)	offen
<i>Sinfonia</i> U IX/14	2 (8)	Tenorklausel
<i>Sinfonia</i> U IX/15	2 (6)	Tenorklausel
<i>Sinfonia</i> U IX/16	2 (14)	phrygisierend
<i>Sinfonia</i> U IX/18	2 (10)	phrygisierend
<i>Sinfonia</i> U IX/19	1 (16)	phrygisierend
<i>Sinfonia</i> U IX/21	2 (6)	Tenorklausel

Übersicht 24.: Diskontinuierliche Satzeröffnungen in den *Sinfonici concerti*

Die hier aufgeführten Kompositionen sind – mit Ausnahme von *Sinfonia* U IX/12 (einer Triokomposition mit obligatem *Basso*) – durchweg vierstimmig disponiert. Verschiedenes lässt sich dieser Darstellung entnehmen: Fast erwartungsgemäß bringt keiner der aufgeführten Sätze schon im Zusammenhang mit der ersten Phase einen Quintfall oder

⁵⁷³ Nur *Sinfonia* U VIII/23 übertrifft diese Komposition noch mit insgesamt 64 Takten, die aber auch dort eine Folge der abschließenden Tripla sind.

Quartsprung im *Basso*, so dass das Merkmal einer eher »schwachen« Kadenz nicht nur bei den Sinfonien mit phrygischer Wendung gegeben ist, sondern auch bei allen anderen Sätzen. Die diskontinuierliche Satzeröffnung wird, wie die Übersicht außerdem zeigt, von den einschlägigen Sinfonien nicht einheitlich behandelt. Allerdings sind es meist zwei gesonderte Taktgruppen, die das Moment der Diskontinuität verkörpern. Auch die Transposition der ersten Taktgruppe, wie sie in den Sinfonien U IX/12, 15, 16 und 18 auftritt, ist nicht durchgehend vorhanden. *Sinfonia* U IX/21 etwa versetzt erst ihre zweite Taktgruppe und geht dann unmittelbar zur ersten kontinuierlich ausgedehnten Episode über. Die Sinfonien U IX/13 und 14 schließlich trennen durch ihre Pausen vollkommen unterschiedliche Taktgruppen voneinander. Hier lässt sich noch einmal von Periodisierung im geraden Takt sprechen, denn die Gesamtorganisation der diskontinuierlichen Phase folgt zumindest in *Sinfonia* U IX/14 genau diesem Prinzip.

Nbsp. 21.5.: Uccellini, *Sinfonia* U IX/14, periodisierte Satzeröffnung

Die Ausdehnung des Kopfstücks von *Sinfonia* U IX/19 schließlich zeigt, dass eine vollständige Präsentation der *Amarilli*-Formel in großen Notenwerten die ausgedehnteste quasi-Einleitung (hier bis in T. 16 hinein) nach sich zieht.

So zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass die diskontinuierliche Satzeröffnung schon zum Zeitpunkt ihres ersten gehäuften Auftretens eine Struktur darstellt, die ausreichend Möglichkeiten der Differenzierung bot. Dieses Verfahren wurde keineswegs schematisch angewandt, sondern ließ im Detail eine ganze Reihe möglicher Abwandlungen zu.

Bei der Suche nach Gründen für die konzeptuelle Betonung des diskontinuierlichen Kopfstücks in den *Sinfonici concerti* könnte abermals das Verhältnis zwischen Musik und Funktion eine Rolle spielen. Tatsächlich lässt sich diese Form der Satzeröffnung als besonders repräsentativ beschreiben. Das blockhafte An- und wieder Absetzen kann das »spezifische Gewicht« des Ensembles klanglich eindrucksvoll hervortreten lassen, denn hier wird in einer vollständig anderen Weise als bei sukzessiven Stimmeneintritten (dem Modell des alten Exordium) das Ensemble als Zusammenwirken einzelner »Stimmen« inszeniert. Mit dieser möglichen »Wirksamkeit« eines klar beschreibbaren Satzprinzips bleiben die entsprechend gestalteten Uccellini-Sinfonien auch weiterhin funktional gut angepasste Kompositionen: Der diskontinuierliche Satz, wie er hier beschrieben wird, unterscheidet sich in seinem Eröffnungsmodus außerordentlich klar von der bisherigen Tradition (*Canzonetta* und *light point*) und dürfte auch gerade deshalb besonders geeignet gewesen sein, größere »Begebenheiten« einzuleiten. Möglicherweise ist »Größe« deshalb auch nicht unbedingt nur in jenem Bereich zu vermuten, der im Zusammenhang mit der Mazarin-Widmung der *Ozio regio* »Sonderkontext« genannt wurde. Auch in den *Sinfonici concerti*, die Uccellinis Dienstherrn Parma, Ranuccio II. gewidmet sind, kann mit einigem Recht repräsentative Musik vermutet werden, denn sie reflektieren laut Titel den höfischen Gebrauch der Farnese in Parma. Eine umfangreichere Besetzung, etwa mit mehreren *violini*, wäre durchaus denkbar und könnte gleichermaßen Voraussetzung oder Folge des so auffällig abweichenden Satzes gewesen sein, wie er sich in den vierstimmigen Sinfonien findet.⁵⁷⁴ Kompositorische Ausdifferenzierung neuer Verläufe könnten sich hier, auf welche Weise auch immer, mit aufführungspraktischen Neuerungen überkreuzt haben. Die genauen Zusammenhänge in diesem Komplex aus Besetzungsfragen und neuen Verläufen stellen aber ein eigenes Forschungsproblem dar.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Zu dieser Seite des aufführungspraktischen Kontexts der Uccellini-Sinfonien gibt es kaum gesicherte Erkenntnisse. Die Quellen selbst lassen aber die Frage der Besetzungstärke (und damit auch die Möglichkeit einer chorischen Ausführung) offen.

⁵⁷⁵ Tatsächlich dürften die 1660er Jahre sich als ein Zeitraum beschreiben lassen, in dem der modernvierstimmige Streichersatz noch immer als Innovation aufgefasst wurde. So referieren John Spitzer und Neal Zaslaw etwa die Umschlagsnotiz einer Medici-Festmusik aus dem Jahr 1662, nach der sich die chorisch-vierstimmige Streicherpraxis als erklärungsbedürftige Neuigkeit darstellt. Deren Ursprünge werden in der einschlägigen Notiz ausdrücklich als französisch bezeichnet. Spitzer u. Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, S. 68.

XI.4. *Sinfonia* und *tuono* – Fundierung, Notation und Klang bei Uccellini

Insgesamt 23 Sinfonien des Uccellini-Repertoires verwenden Fundierungen, die in dieser Form bei Rossi und Buonamente nicht auftreten.⁵⁷⁶ Von Fundierungen zu sprechen und die betrachteten Sätze nicht durchweg auf Modi oder *tuoni* zu beziehen bedeutet aber, dass ein synthetisches Konzept verfolgt wird, dessen Bestandteile sich nicht auf eine historische Terminologie beziehen lassen. Die Fundierungen verhalten sich zum Moduskonzept in gewisser Weise »negativ«, denn sie kommen ohne die Konnotation solcher Größen wie *reperussa* und *repercussio*, *finalis*, Ambitus oder Klauseldisposition aus.⁵⁷⁷ Fundierungen dagegen rücken zwei sich offenbar in ihrer Bedeutung stärker ausdifferenzierende Merkmale von Musik des mittleren 17. Jahrhunderts in den Vordergrund: Hier geht es um das Verhältnis zwischen dem »Grundton« und der Vorzeichnung, die sich nun auch im klaren Widerspruch zum traditionellen Cantus-System darstellen kann. Traditionelle Elemente der Modusbeschreibung sind dadurch nicht ausgeschlossen, geraten aber auch nicht mehr in eine normative Position.

Betrachtet man also Uccellinis Fundierungen unter solchen Gesichtspunkten gemeinsam mit denen der beiden älteren Teilrepertoires, so ergibt sich folgendes Bild:

	<i>C</i>	<i>c (b)</i>	<i>D</i>	<i>D (# #)</i>	<i>D</i>	<i>d (b)</i>	<i>Es (b)</i>	<i>e</i>
Rossi	–	–	–	–	X	–	–	x
Buonamente	x	–		x	X	x	–	x
Uccellini	x	x	x	–	X	x	X	x

	<i>e (#)</i>	<i>F (b)</i>	<i>G</i>	<i>g (b)</i>	<i>A</i>	<i>B(b)</i>	<i>H</i>	<i>e</i>
Rossi	–	x	x	x	X	–	–	x
Buonamente	x	x	x	x	X	–	–	x
Uccellini	–	x	x	x	X	x	X	x

Übersicht 25.: Die Fundierungen in den drei Teilrepertoires

Diese Übersicht zeigt zunächst, dass Rossis, Buonamentes und Uccellinis Sinfonien nicht durch eine gemeinsame notatorische Praxis miteinander verbunden sind. Auch lässt sich über die 60 Jahre des Erscheinens aller elf in dieser Studie behandelten Drucke hinweg keine einheitliche Entwicklung konstruieren. Bei näherer Betrachtung zeigt sich auch, dass der rein quantitative Blickwinkel für eine Bewertung der Verhältnisse nicht ausreicht, um die bestehenden Differenzen zwischen den drei Teilrepertoires in

⁵⁷⁶ Damit stehen etwa ein Drittel aller Uccellini-Sinfonien in einem gewissen Gegensatz zu den (über lange Zeit ziemlich stabilen) Verhältnissen, die für die Fundierungen bestanden. Zu den Fundierungen bei Uccellini siehe auch Abschnitt IX.2.

⁵⁷⁷ Alle diese Größen sind in der einen oder anderen Weise zu berücksichtigen, wenn etwa Exordien von Ricercaren oder Canzonen untersucht werden sollen.

diesem Punkt sinnvoll zu beschreiben. Die auffälligsten Unterschiede bestehen wohl in der Behandlung der Kreuzvorzeichnungen: So stellt etwa die *D*-Fundierung Uccellinis eine ausschließlich durch die Notation, nicht jedoch substantiell unterschiedene Variante zur *D* (*##*)-Fundierung der beiden einschlägigen Buonamente-Sätze (den Sinfonien *B IV/9* und *B V/3*) dar. Ähnliches gilt auch für die *e*- bzw. *e* (*#*)-fundierten Sätze. Doch unabhängig von solchen qualitativen Unterscheidungen bleibt die grundsätzliche Einschätzung bestehen, dass Uccellinis Satz mit seinen neuen Fundierungen einen Sprung innerhalb der *Mantuaner Sinfonia* darstellt. Neue Fundierungen kennzeichnen die gesamte Instrumentalmusik Uccellinis, und Peter Allsop etwa bemerkte die »striking changes in tonal practice during the course of Uccellini's lifetime«,⁵⁷⁸ um dies anschließend noch weiter auszuführen:

»In one respect, Uccellini appears ahead of his time, for his choice of 'keys' is considerably wider than that of any previous composer.«⁵⁷⁹

Im Detail zählt Allsop nun auf, an welche neuen Fundierungen hier zu denken ist:

»Later collections contain the first 'c', 'Bb', 'Eb', 'b', and 'A' compositions encountered. This adventurousness is not matched by his choice of 'key' signatures for Uccellini never employs more than one accidental.«⁵⁸⁰

Es ist aufschlussreich, diese Feststellungen und ihre Voraussetzungen etwas eingehender zu diskutieren. Wie sich zeigt, ist die Bezeichnung *tonal practice* vor allem insofern sinnvoll, als das sie äußerlich keine erkennbare Nähe zum Konzept der Modalität aufweist. Auch die Bezeichnung *tonal practice* kann aber nicht auf eine einheitliche Praxis verweisen, und dies gilt wohl generell für den größeren Teil der instrumentalen Ensembleüberlieferung des 17. Jahrhunderts. Das Problem hat Gregory Barnett eingehend dargestellt und mit Zeugnissen aus der Cazzati-Arresti-Kontroverse belegt, die einen Einblick in das Verhältnis der zeitgenössischen Musiker zum Phänomen des *tuono* geben können.⁵⁸¹ Eine emphatische *tonal practice* mit einer gewissen Verbindlichkeit für

⁵⁷⁸ Allsop, *Trio'-sonata*, S. 121.

⁵⁷⁹ Allsop, *Trio'-sonata*, S. 122.

⁵⁸⁰ Allsop, *Trio'-sonata*, S. 122. Die *A*-Fundierung erscheint in den Sonaten, nicht aber unter den Sinfonien. Die letzte Feststellung Allsops ist missverständlich und kann wohl allenfalls für Uccellinis Triosonaten gelten, denn in mehreren Kompositionen, vor allem in Tänzen und Arien, liest Uccellinis Satz zwei Kreuze als Schlüsselvorzeichen: Die prominentesten Beispiele dafür dürften die *Aria quinta sopra la bergamasca* und die *Aria L'Emenfrodito* (beide aus dem Dritten Buch) sein. Unter den Solosonaten ist die *Sonata prima* der *Ozio regio* mit zwei Kreuzen notiert.

⁵⁸¹ Gregory Barnett, *Modal Theory, Church keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century*, in: *JAMS*, Vol. LI (1998), Nr. 2; S. 245-281 (hier S. 251). Cazzatis Äußerungen, die Barnett hier wiedergibt, sind auf das Jahr 1663 datiert. Zur Cazzati-Arresti-Kontroverse siehe Ursula Brett, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy. The Cazzati-Arresti Polemic* (2 Bde.), New York u. London 1989.

Raum (Oberitalien) und Zeit (die Mitte des 17. Jahrhunderts) kann demnach nicht angenommen werden.

Die Auswahl und Betonung solcher Voraussetzungen hängt natürlich auch vom jeweiligen Erkenntnisinteresse ab: Stellt man, wie Allsop es tut, Sonaten in den Mittelpunkt, so dürfte es sich kaum vermeiden lassen, Aussagen über deren Stellung zu einer (wie auch immer strukturierten) »Modalität« zu machen, denn Sonaten weisen von jeher eine gewisse Nähe zum liturgischen (und damit modal stärker regulierten) Gebrauch auf.⁵⁸² Modus und *tuono* sind vor allem im liturgischen Rahmen feste Größen, oder bilden doch zumindest einen klarer zu beschreibenden Hintergrund, als im Bereich von Kammermusik oder Theater. Für die *Mantuaner Sinfonia* aber fällt das Konzept der Modi als Bezugspunkt weitgehend aus.

Das Problem von *Sinfonia* und Modus ist dadurch aber nicht schon vollständig gelöst. Die *Mantuaner Sinfonia* bildet offenbar auch unter dem Blickwinkel ihrer expliziten »Modusferne« eine Sondertradition aus, denn unter den im Druck überlieferten Sinfonien des 17. Jahrhunderts gibt es sehr wohl Kompositionen, die sich klar auf Modi oder *tuoni* beziehen lassen. Dies zeigen einige Sinfonien Tarquinio Merulas und Biagio Marinis.⁵⁸³

Merula (Sartori 1651a)		Marini (Sartori 1655a)	
[Sinfonia] <i>Primo Tuono</i>	<i>d</i>	<i>Sinfonia primo Tuono</i>	<i>D</i>
[Sinfonia] <i>Secondo Tuono</i>	<i>g (b)</i>	<i>Sinfonia secondo Tuono</i>	<i>g (b)</i>
[Sinfonia] <i>Terzo Tuono</i>	<i>a</i>	<i>Sinfonia terzo Tuono</i>	<i>A</i>
[Sinfonia] <i>Quarto Tuono</i>	<i>e</i>	<i>Sinfonia quarto Tuono</i>	<i>E</i>
[Sinfonia] <i>Quinto Tuono</i>	<i>C</i>	<i>Sinfonia quinto Tuono</i>	<i>C</i>
[Sinfonia] <i>Sesto Tuono</i>	<i>F (b)</i>	<i>Sinfonia sesto Tuono</i>	<i>F (b)</i>
[Sinfonia] <i>Settimo Tuono</i>	<i>d</i>	–	–
[Sinfonia] <i>Ottavo Tuono</i>	<i>g (b)</i>	–	–

Übersicht 26.: Merula und Marini – Sinfonien mit *tuono*-Verweis

Anordnung und Fundierung der *tuoni* in beiden Drucken entsprechen einander und gemeinsam einer weithin geübten Praxis. Während aber Merulas Sinfonien einem Canzonendruck entstammen, der zumindest theoretisch noch gut auf den liturgischen Gebrauch bezogen werden kann, gehören Marinis Sinfonien einer Sammlung an, die neben einigen Sonaten auch *Balletti*, *Correnti* und *Zarabande* einschließt und damit konzeptu-

⁵⁸² Zum liturgischen Gebrauch der Sonate siehe Stephen Bonta, *The Uses of the Sonata da chiesa*, in: JAMS, Vol. XXII (1969), Nr. 1, S. 54-84. Gregory Barnett behandelt in seiner Untersuchung Sonatenzyklen von Giulio Cesare Arresti und Giovanni Maria Bononcini, die nach *tuoni* geordnet sind. Barnett. *Modal Theory*, S. 255 ff.

⁵⁸³ Es handelt sich hier um das Vierte Buch Merulas (Sartori 1651a) und das Dritte Buch Marinis (op. 22, Sartori 1655). Merulas Druck bezeichnet die Einzelsätze in den Stimmbüchern ausschließlich mit dem jeweiligen *tuono* und liest lediglich in den *tavole* die Bezeichnung der Satzart (*Sinfonie di tutti gli tuoni*).

ell dem *Varie-sonate*-Typ der Mantuaner näher steht. Deswegen wiegt vor allem die modale Zuordnung der Marini-Sätze schwer, wenn es um das Verhältnis von Suitenumgebung und Modalität geht. Hier zeigt sich, dass Modi auch im »weltlichen« Zusammenhang der Tänze erscheinen können.

Ein etwas ferner liegendes Beispiel für sinfonische Beziehungen zu einer geordneten *tonal practice* bilden die *LXX Symphonien* Samuel Scheidts.⁵⁸⁴ Seine *LXX Symphonien* von 1644 präsentieren sich als eine Sammlung, deren Ordnungsprinzip vom Titel als *durch die gewöhnliche Tonos, und die sieben Claves* bezeichnet wird, letztlich aber unmittelbar auf die jeweiligen Grundtöne Bezug nimmt.

<i>Symphonia</i> (I-X)	auß dem C	<i>Symphonia</i> (XLI-L)	auß dem G b moll
<i>Symphonia</i> (XI-XX)	auß dem D	<i>Symphonia</i> (LI-LX)	auß dem G ⁴ dur
<i>Symphonia</i> (XXI-XXX)	auß dem E	<i>Symphonia</i> (LXI-LXX)	auß dem A
<i>Symphonia</i> (XXXI-XL)	auß dem F b moll		

Übersicht 27.: Samuel Scheidt – Die *LXX Symphonien* von 1644

Scheidts *Claves* stehen dabei wiederum, wie auch seine Vorrede *an die Herren Muscanten* zeigt, in einem liturgischen Kontext, denn seine Sinfonien sind als Eröffnungs- und Einlagesätze *Auff Concerten manir* gedacht. Dennoch machen diese Sätze keinen Gebrauch von der Möglichkeit, unmittelbar auf die Modi Bezug zu nehmen. Hier liegt gewissermaßen der umgekehrte Fall von Marinis Sinfonien vor: Das neutralere Konzept der *Claves* erscheint in einem Kontext, der sich treffend mit »Geistlicher Musik« umschreiben lässt.

Das Verhältnis von *Sinfonia* und Modalität ist also mit den genannten Drucken von Scheidt, Merula und Marini nicht zweifelsfrei oder eindeutig zu beschreiben. Gerade für den fraglichen Zeitraum der Jahrhundertmitte stehen offenbar ausreichend Zeugnisse zur Verfügung, die erhebliche Unschärfen hinsichtlich einer *tonal practice* eindrucksvoll belegen. Uccellinis Kompositionen können diesen Eindruck insofern abrunden, als dass sie zeitlich die eigentliche Jahrhundertmitte ziemlich genau umfassen. Hier stellt sich die Frage, welchen Eindruck dieses Repertoire unter dem Blickwinkel von *Modus* und *tuono* hinterlässt. Vorstellbar wäre dort ebenfalls eine Behandlung, bei der die Beziehung zu den Modi vom jeweiligen Genre abhängt. Dies ist nun allerdings nicht durchgehend der Fall und kann bereits am Gebrauch der Generalvorzeichen abgelesen werden: Zwar überwiegen etwa die Kreuzvorzeichnungen eindeutig im Bereich von Tanz

⁵⁸⁴ Samuel Scheidts Werke Bd. XIII, *70 Symphonien*, hg. von Christhard Mahrenholz u. Hermann Keller, Hamburg 1962.

und *Aria*, aber die wenigen Sonaten mit einem und zwei Kreuzen als Generalvorzeichen verwischen diesen Eindruck klarer Verhältnisse erneut.⁵⁸⁵ Uccellinis Praxis ist hier nirgends einheitlich, lässt also auch – nimmt man es genau – die Rede von *einer* umfassenden *tonal practice* nur für diesen einen Musiker nicht zu. Die Komplexität der möglichen Beobachtungen wächst aber noch, bezieht man Uccellinis Kompositionen zurück auf die Notationspraxis und deren »Trends« in den beiden älteren Teilrepertoires: Die Tatsache, dass zwar einige Tänze, Arien und Sonaten, aber keine einzige Uccellini-*Sinfonia* von Kreuzvorzeichnungen Gebrauch macht,⁵⁸⁶ spricht in gewisser Weise gegen die Annahme, Sinfonien käme in dieser Hinsicht eine herausgehobene Rolle zu. Was bei Buonamente noch sinnvoll erscheinen konnte, ist bei Uccellini nun nicht mehr aufrecht zu erhalten. Die mutmaßliche Attitüde gegenüber bestimmten Notationsweisen, die sich vielleicht im Ansatz für einen einzelnen Musiker rekonstruieren lässt, muss also nicht konsequent im Verhältnis zum Früher oder Später einer »Geschichte« sein. Die Uccellini-Überlieferung stützt also deshalb auch nicht die These einer nach Genres differenzierenden *tonal practice*.

Gerade das Auftreten neuer Fundierungen lässt besonders deutlich werden, welche Schwierigkeiten bei dem Versuch auftreten, Uccellinis Musik (und in gewisser Weise schon die Buonamentes) unter dem Gesichtspunkt von »Modalität« zu beschreiben. Sinnvolle Aussagen zum Verhältnis zwischen der Musik Uccellinis und dem von der zeitgenössischen Theorie als *tuono* bezeichneten Phänomen können nicht umfassend, sondern nur stark differenziert und mit jeweils sehr engem Geltungsbereich gemacht werden. Die Schwierigkeiten, die bei einer modalen Positionsbestimmung für instrumentale Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts auftreten, bilden sich repräsentativ in der weitgehenden Vermeidung des Themas in der Literatur ab. Eine verbreitete Einstellung gegenüber zahlreichen Kompositionen dieser Zeit ist geprägt von der Feststellung, hier handele es sich um eine Musik des »Übergangs«.⁵⁸⁷ Wenn eine solche Sicht aber als Arbeitsgrundlage gewählt wird, so treten umgehend neue Probleme und Fragen auf: Wie

⁵⁸⁵ Uccellinis Sonaten mit Kreuzvorzeichnungen können als bevorzugte Praxis noch nicht einmal auf einen bestimmten Zeitraum eingegrenzt werden, denn entsprechende Kompositionen sind sowohl im Zweiten Buch, als auch in der *Ozio regio* enthalten.

⁵⁸⁶ Kreuzvorzeichnungen hätten sich für eine ganze Reihe von Sinfonien angeboten: Dazu zählen vor allem *Sinfonia* U VIII/11 (als *h*-Komposition) und alle jene Sinfonien (U VII/5 u. 6 sowie U VIII/34), die sich auf das Trompetenspiel beziehen lassen.

⁵⁸⁷ Das Problem des »Übergangs« wurde von Carl Dahlhaus in seinen »Untersuchungen über die harmonische Tonalität« (anlässlich der Monteverdi-Analysen) kurz beschrieben. Dahlhaus sah aber historische Vorgänge hier unter dem theoretischen Blickwinkel eines kontinuierlichen Modells, das sich in »kleinsten Übergängen und unscheinbaren Umdeutungen« zeige. Letztlich kommen in seiner Darstellung starke Zweifel an der Darstellbarkeit des »Übergangs« zum Ausdruck, dem er jeden Systemcharakter absprach: »[...] der Übergang zwischen Systemen ist nicht selbst ein System.« Dahlhaus, *Tonalität*, S. 272.

genau könnten die Größen beschaffen sein, zwischen denen hier ein Übergang stattfindet? Reichen die zusammenfassenden Bezeichnungen Modalität einerseits und harmonische Tonalität andererseits aus, um hier Klarheit zu schaffen?

Derartige Fragen können an dieser Stelle nicht geklärt werden. Ein besonderer Umstand jedoch eint methodisch zahlreiche Versuche, mit der Musik des »Übergangs« analytisch umzugehen, denn sieht man vorrangig auf instrumentale Ensemblesmusik, so fällt auf, dass Untersuchungen zur Klangtechnik nicht diese, sondern ganz überwiegend die zeitgenössische Vokalmusik in den Mittelpunkt stellen.⁵⁸⁸ Die Gründe dafür dürften in den klareren Verhältnissen liegen, die vokale Kompositionen häufig aufweisen. Eine Reihe von Größen der modal organisierten Musik können hier im Ansatz weiter beobachtet werden, und dazu gehört eine Tonraumorganisation, die zumindest teilweise noch auf die Konzepte von Hexachord und Ambitus bezogen werden kann sowie die Gestaltung von Satzeröffnungen, bei denen mindestens Vergleiche mit dem alten Exordium möglich sind, wenn sie nicht ohnehin ganz offensichtlich dem alten Modell der Einleitungsimitation folgen.

Tatsächlich dürfte dagegen die instrumentale Ensemblesmusik just derjenige Bereich notierter Mehrstimmigkeit sein, in dem analytische Verfahren wie die gerade beschriebenen besonders erschwert oder gar unmöglich sind. Dies gilt selbstverständlich auch für Sinfonien, unabhängig von ihrer funktionalen Bestimmung als Einleitungen zu Kirchenmusik, Oper oder Tanz. Anders als etwa für die Solokantaten Carissimis lässt sich für die *Mantuaner Sinfonia* kaum sagen, dass es hier ein klar bevorzugtes Modell der Satzeröffnung gibt (denn bei der *Sinfonia* konkurrieren bereits vom Rossi-Repertoire an vollstimmige Eröffnungen und *light point*), noch dass überhaupt mit solchen Größen wie etwa dem Ambitus zu rechnen sei. Schließlich stößt ein Versuch, *tonal types*, Teiltonarten, *core tonalities* oder ähnliche, vom analytischen Blickwinkel abhängige Konstruktionen auf die *Mantuaner Sinfonia* anzuwenden und dort als durchgehend präsente Größen zu beobachten, auf unüberwindbare Schwierigkeiten. Die Bandbreite an Fundierungen in Uccellinis Sinfonien kann weder mit der die Klangfolge regulierenden Cantusvorordnung, noch mit einem klar beschreibbaren *tonal system* wie im Falle der Carissimi-Kantaten vollständig beschrieben werden.⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Ein Beispiel für dieses Vorgehen bietet Beverly Stein, *Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality*, in: *The Journal of Musicology*, Vol. XIX (2002), Nr. 2, S. 264-305.

⁵⁸⁹ Eine Übersicht zu den *Keys of Carissimi's Cantatas* gibt Stein, *Carissimi*, S. 269. Vergleich man diese mit den Fundierungen Uccellinis, so zeigt sich etwa, dass eine Differenz zwischen beiden Repertoires in den *Es* (b) und *h*-Fundierungen (nicht bei Carissimi), wie auch in quasi-*f*-Moll und *E*-Dur-Sätzen (nicht bei Uccellini) besteht.

Die Behandlung des Bereichs von Fundierung und Vorzeichnung stellt sich also bei Uccellini gewiss nicht als System dar, das mit den bekannten Strukturen als sinnfällig beschrieben werden kann. Die Suche nach verbindlichen Voraussetzungen aber, die kompositorische Entscheidungen von Musikern bestimmt haben könnten, ist verständlich, denn sie zielt meistens darauf, überhaupt Voraussetzungen für einen analytisch angemessenen Umgang mit der Überlieferung zu schaffen. Methodisch betrachtet kann dies aber auch den klaren Blick auf die tonal inkohärente Situation verhindern, in der sich eine Überlieferung wie diejenige von Uccellinis Sinfonien sich befindet. Die wesentliche Erkenntnis, die hier möglich wird, dürfte darin liegen, dass kunstmusikalische Teilrepertoires im 17. Jahrhundert nicht zwangsläufig auf Modalität beziehbare Strukturen aufweisen müssen. Die *Mantuaner Sinfonia* kann deswegen als ein Teilrepertoire beschrieben werden, in dem vereinzelt modale Anleihen zwar nachweisbar sind, emphatische Modalität aber als verbindlicher Hintergrund (oder »Diskurs«) nicht beobachtet werden kann. Hier wird offenkundig nicht »in Modi« komponiert, aber es kommt auch nicht soweit, dass – um hier eine Unterscheidung von Harold Powers und Beverly Stein aufzunehmen – einzelne Sätze jeweils einen bestimmten Modus repräsentieren.⁵⁹⁰ Modi mögen bereits für viele andere Genres einen untauglichen Hintergrund als vorkompositorische Größen darstellen, für Sinfonien der hier diskutierten Machart schließlich sind sie in solcher Rolle weitgehend ungeeignet. Als Beschreibungsmodell für das *Sinfonia*-Repertoire eignet sich deshalb der Bruch mit dem »Diskurs Modalität«: Sollte irgendwo der Eindruck entstehen, die Kunstmusik des 17. Jahrhunderts habe sich vollständig nach einer systemisch beschreibbaren Form von Modalität ausdifferenziert, so können Sinfonien dieser Zeit (und nicht nur diejenigen der Kammermusik) in ihrer Gesamtheit einen solchen Eindruck deutlich widerlegen.

Das begrifflich zusammenhängende Feld von *tuono*, Fundierung und Notation, wie es hier erörtert wurde, bringt aber nicht die einzigen Unsicherheiten für eine Einschätzung der Sinfonien Uccellinis. Genauso problematisch, in Einzelfällen geradezu prekär, stellt sich die Situation auf der Ebene der notierten Klänge in mehreren Kompositionen dar. Luigi Rovighi etwa wies – wie zuvor schon Willi Apel – auf die Häufung chromatischer Intervalle in Uccellinis Satz hin.⁵⁹¹ Die beiden kurzen musikalischen Ausschnitte, die Rovighi als Beispiele dafür auswählte und die er möglicherweise aus Apels Darstellung übernahm,⁵⁹² stammen aus *Sinfonia* U VII/3:

⁵⁹⁰ Stein, *Carissimi*, S. 267.

⁵⁹¹ Luigi Rovighi, *Le »fatiche de suono« di Marco Uccellini*, in: Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 225-240.

⁵⁹² Siehe dazu Apel, *Violinmusik*, S. 91 f.

Nbsp. 21.6.: Uccellini, *Sinfonia U VII/3*, T. 4 und 11, markierte Alterierungen bei Apel und Rovighi

Rovighi bemerkt anlässlich der chromatischen Intervallen in dieser Episode:

»Un ulteriore aspetto interessante, nell'opera di Uccellini, è rappresentato dall'affermazione non ancora compiuta del sistema tonale (dove rimangono due soli modi, maggiore e minore) in rapporto al sistema modale precedente. Questo momento di transizione dal sistema modale a quello tonale poteva portare alle volte a differenze di accidenti fra voci diverse (ad esempio su un basso alterato, che richiederebbe nel canto un intervallo cromatico, troviamo invece un grado diatonico; cfr. esempio 11).«⁵⁹³

Die Zielrichtung Rovighis ist eine ausgesprochen praktische, denn hier geht es vor allem darum, glättende Editionen zu verhindern, in denen notierte Vorzeichen als Klang regulierend aufgefasst und andere, diatonisch notierte Stimmen daran angepasst werden. Auf diese Weise können zwar als »störend« empfundene chromatische Intervalle zwar eliminiert werden, es geht dadurch aber auch eine klangliche Eigenschaft verloren, die hier vorläufig als »charakteristisch« bezeichnet werden soll. Chromatische Intervalle häufen sich in Uccellinis Satz, jedenfalls im Vergleich zu Kompositionen von Rossi und Buonamente. Solche chromatischen Intervalle begegnen aber nicht nur in Uccellinis Musik, sondern erscheinen genauso in zahlreichen Kompositionen anderer zeitgenössischer Musiker und werden wohl nur dann aussagekräftig, wenn sie wiederum zu einem bestimmten Repertoire (im Fall Uccellinis etwa zur *Mantuaner Sinfonia* bei Rossi und Buonamente) in Beziehung gesetzt werden. Dass aber Uccellinis Einsatz chromatischer Intervalle in *Sinfonia U VII/3* mit einem Hinweis auf den »Übergangscharakter« schon hinreichend beschrieben sind, kann bezweifelt werden. Vielmehr gibt es Hinweise da-

⁵⁹³ Luigi Rovighi, *Le »fatiche de suono«*, in: Caraci Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 225-240 (hier S. 240).

rauf, dass hier ein kalkulierter Einsatz klangschärfender Alterierungen vorliegt.⁵⁹⁴ Dabei erweist sich *Sinfonia* U VII/3 als besonders geeigneter Satz, um genauer darzulegen, weshalb hinter derartigen Vorgängen ein absichtsvoller Umgang vermutet werden kann. Zunächst erscheinen Rovighis Beispiele bei näherer Betrachtung nur teilweise gut gewählt, denn die von ihm bezeichneten chromatischen Intervalle sind wegen der kleinen Notenwerte ausgesprochen flüchtige Ereignisse und werden, was die akustische Nachvollziehbarkeit angeht, von vier weiteren Vorgängen an anderer Stelle in der gleichen *Sinfonia* übertroffen, die sich im zweiten Teil finden. Dort nämlich kommt es im Rahmen zweier analoger Sequenzepisoden zu insgesamt fünf chromatischen Intervallen, die jeweils für die Dauer zweier Achtel hörbar werden (T. 25/26 u. 31-33, siehe Nbsp. 21.7. auf der folgenden Seite). Es stellt sich die Frage, welche Erklärung für diese Vorgänge denkbar ist. Bei anderen vergleichbaren Stimmführungen wird gelegentlich davon ausgegangen, dass eine nur auf die Vorzeichen tragende Stimme bezogene Kohärenz leitendes Prinzip gewesen sein könnte. Die Vorstellung von einem solchen konsequentstimmigen Denken fällt hier aber wohl aus, denn es werden im unmittelbaren Umfeld (vor allem vom *Violino secondo*) mehrere »schwierige« Intervalle als Bestandteile der Stimmzüge in Kauf genommen. Es bleibt deshalb nur die Annahme, hier habe der Wunsch nach einem möglichst geschärften Klang den Satz geformt und für eine Reihe vom Zusammenklang her problematische Kreuze gesorgt, die sich harmonisch-tonal sowenig wie modal in bekannte Muster fügen. Mit »Schärfung« aber ist die oben als charakteristisch bezeichnete Eigenschaft genauer benannt.

Schärfung als Prinzip ist auch im Fall des eigenartig strukturierten *H*-Klangs von Takt sieben in derselben *Sinfonia* zu beobachten. Erneut zeigt sich hier, dass für den vierfach repetierten »fremden« Ton *gis* im *Alto* zu Beginn der zweiten Takthälfte sich keine vom Stimmzug her zwingende Begründung finden lässt. Auch dies ist also kein Klang, der auf eine konsequente Stimmführung bezogen werden kann.

⁵⁹⁴ Dass die Metaphorik des »Schärfens« keine willkürlich gewählte Bezeichnung ist, zeigt sich auch am englischen Wort »sharp« (für »Kreuz«), das offenbar an einer ähnlichen Wahrnehmung ansetzt.

Nbsp. 21.7.: Uccellini, *Sinfonia* U VII/3, T. 25 ff., chromatische Intervalle (*) im Satz

Dass dieser Klang durchaus zum Repertoire des Uccellini-Satzes gehört, zeigt *Sinfonia* U VIII/11, die ihn am Ende einer kernsatzartigen Sequenz (T. 18) zeigt. Der Sprung *c-fis* im *Violino terzo* einen Takt zuvor zeigt schließlich, dass es bei der Alterierung von Takt 18 nicht um ein »Verbessern« des Sprungs *cis-g* gegangen sein kann. Der auffällige *H*-Klang ist also auch hier keine Folge einer modifizierten Stimmführung.

Ein weiteres Beispiel für den schärfenden Umgang mit Alterierungen zeigt sich in *Sinfonia* U VII/1 (siehe Nbsp. 21.8. auf der folgenden Seite). Vom »Querstand« (T. 45) über das sich im Verlauf ergebende chromatische Intervall (T. 41 u. 43), bis hin zur unmittelbar anschlagenden »Dissonanz« (T. 44) treten die drei möglichen Stufen einer chromatischen Annäherung auf. Auch der diatonische Halbton und die übermäßige Quinte, zwei weitere problematische und auf Alterierungen zurückzuführende Intervalle, erscheinen im Rahmen dieser Tripla. Eine Rechtfertigung der chromatischen Intervalle aber ist in ähnlicher Weise denkbar wie schon im Zusammenhang mit den verminderten Quartan und übermäßigen Quinten der *durezza*. Auch hier könnte also argumentiert werden, dass der dissonante Charakter solcher Intervalle nicht zweifelsfrei festste-

he.⁵⁹⁵ Was sich hier beobachten lässt, kann als eine aufgespaltene Behandlung des Satzes beschrieben werden:

The musical score consists of six staves. The top two staves are Violino primo and Violino secondo, both in treble clef. The middle three staves are Alto, Tenore, and Basso, all in bass clef. The bottom staff is Basso continuo. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows a complex interplay of chromatic alterations in the violin parts, marked with asterisks (*), and a more diatonic line in the lower parts. The basso continuo part has a sequence of notes: 6, 6b, 6, 6, 6.

Nbsp. 21.8.: Uccellini, *Sinfonia* U VII/1, T. 40 ff., Tripla mit klanglich auffälligen Alterierungen (*)

Dabei repräsentieren die Stimmen des »Unterbaus« den diatonischen und damit »eigentlichen« Bereich. Die *Violini* dagegen scheinen im Sinne eines Hochchors ein eigenes Ensemble zu bilden und verursachen mit ihren Alterierungen jene charakteristischen Kollisionen (gegenwärtig in den chromatischen Intervalle), deren Auftreten mehr als nur ein editorisches Problem ist. Was hier vorliegt, ist die besonders eindrucksvolle Vermischung zweier jeweils konsequenten Führungen von Teilensembles. Zu prüfen wäre, ob die Rollenverteilung sich noch in weiteren, vergleichbaren Fällen auf die gleiche Weise darstellt wie hier (mit alteriert schärfenden Stimmzügen der *Violini* und einem diatonischen Unterbau von *Alto*, *Tenore* und *Basso*). Eine solche Rollenverteilung wäre ungeachtet der Tatsache denkbar, dass der Satz eigentlich keine Reduktionsmöglichkeiten vorsieht. Dass die beiden Oberstimmen eines vielstimmigen Satzes (ganz besonders in Gestalt des obligatorischen Violinpaars) als eigenständige Größe behandelt werden, stellt eine feste Größe im Repertoire zeitgenössischer Satzbilder dar.⁵⁹⁶ Ein letzter, ähnlich bezeichnender Fall begegnet in den *Sinfonici concerti*, deren *Sinfonia* U IX/2 folgende Kadenz liest (T. 3):

The musical score consists of two staves. The top staff is Violino in treble clef, and the bottom staff is Basso continuo in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is marked 'ad asio'. The violin part has a chromatic alteration marked with an asterisk (*). The basso continuo part has a sequence of notes: 6#.

Nbsp. 21.9.: Uccellini, *Sinfonia* IX/2, Satzeröffnung mit auffällig alterierter *Canto*-Klausel

⁵⁹⁵ Siehe dazu Abschnitt IV.2.

⁵⁹⁶ Auch in diesem Zusammenhang kann auf die Darstellung bei Otto Tomek verwiesen werden. Tomek, *Strukturphänomenen*, siehe Anm. 521.

Auch hier dürfte die Bezeichnung »Schärfe« angemessen sein, denn die vorliegende Stimmführung deutet letztlich auf die Intention einer phrygischen Kadenz, deren Cantus-Klausel nun aber durch das alterierte d^2 eine Schärfung erfährt.

Rovighis Hinweise und Beispiele setzen also prinzipiell an einem Phänomen an, das zwar durchaus als »interessant« aufgefasst werden kann, mit dieser Feststellung aber gelangt man nicht an den entscheidenden Punkt, an dem sich wirklich bezeichnende Beobachtungen einstellen. Chromatische Intervalle im Satz, besonders wenn sie mit der hier begegnenden Häufung auftreten, können auf ein besonderes Verhältnis zu den Grundlagen hinweisen, das Alterierungen nicht nur zufällig entstehen lässt und »in Kauf nimmt«, sondern diese in Einzelfällen und ganz offensichtlich aus klanglichen Gründen bevorzugt.

Seitenblick (II): Giuseppe Colombi – *Mantuaner Sinfonia* nach Uccellini?

Mit einem Seitenblick auf Giuseppe Colombis *Sinfonie da camera* op. 1 lässt sich diskutieren,⁵⁹⁷ ob der Begriff der *Mantuaner Sinfonia* über die letzten Opera Uccellinis hinaus historisch noch ausgedehnt werden kann. Dabei liegt es nahe, eine Verknüpfung Colombis (1635-1694) mit Uccellini in ähnlicher Weise zu versuchen, wie dies schon für die anderen Teilrepertoires unternommen wurde. Legt man die gleichen Kriterien an wie für die Verhältnisse zwischen den Teilrepertoires von Rossi, Buonamente und Uccellini, so zeigt sich, dass eine Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Uccellini und Colombi zwar nicht belegt ist, aber – wie schon im Fall der Beziehung zwischen Rossi und Farina, auch nicht ausgeschlossen werden kann.⁵⁹⁸ Belege aber dafür oder doch wenigstens Hinweise darauf, die den gleichen Rang haben wie etwa Uccellinis die eigene Ausbildung betreffendes Selbstzeugnis,⁵⁹⁹ sind für Colombi wie es scheint noch nicht bekannt geworden. Die Spekulation, dass Colombi ein Schüler Uccellinis gewesen sein könnte, stützt sich offenbar ausschließlich auf die Tatsache, dass Colombi seine für entsprechende Studien anzusetzende Lebensphase in Modena verbracht hat, wo er auch –

⁵⁹⁷ Auch von den Kompositionen Colombis fehlen bisher wissenschaftliche Neuausgaben. Eine praktische Ausgabe der *Sinfonie da camera* (Sartori 1668g) ist bei *musedita* erschienen (s. Literatur).

⁵⁹⁸ Eine Vermutung zur mutmaßlichen Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Uccellini und Colombi äußert der entsprechende Personenartikel in ²MGG. Linda Maria Koldau, Artikel »Giuseppe Colombi«, in: ²MGG, Personenteil Bd. 4, Sp. 1400-1403. John Suess (siehe Anm. 529) berührt dieses Problem allerdings nicht.

⁵⁹⁹ Uccellini bezeichnete Assisi als den Ort seiner geigerischen Lehre, für die aber nur ein Zeitraum in Frage kommt, innerhalb dessen auch Buonamente dort tätig war (siehe Anm. 473).

ebenfalls als Musiker der Este – seine erste Anstellung bekam.⁶⁰⁰ Die »Sphäre« also, der Colombis *Sinfonie* entstammen, entspricht derjenigen, in der Uccellini die längste Zeit tätig war. Dies dürfte als Begründung ausreichen, um das Verhältnis von Colombis Sinfonien zur dargestellten *Mantuaner Sinfonia* zu überprüfen.

Vergleicht man die Sammlung Colombis zunächst mit den von Rossi, Buonamente und Uccellini her bekannten Editionstypen, so fällt auf, dass hier eine neue Gewichtung der Satzarten auftritt, die als Spektrum prinzipiell vom *Varie-sonate*-Typ her bekannt sind. Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind bei Colombi nun die Tanzsätze, während die beiden Sonaten, die den Druck abschließen, eher als eine Art »Zugabe« erscheinen können. Sieht man von der geringeren Zahl der Sinfonien ab, so wiederholen Colombis *Sinfonie da camera* also in gewisser Weise den Aufbau von Uccellinis *Sinfonici concerti*, mit denen es auch die Differenzierung der Tanzsätze nach »Stilen« gemeinsam hat.⁶⁰¹ Schon in diesen Beobachtungen zum Aufbau der Sammlung wird also eine gewisse Nähe zu bekannten Verfahren (vor allem bei Uccellini) deutlich.

Die Gemeinsamkeiten setzen sich in der vierstimmigen Disposition fort, die Colombis acht Sinfonien durchweg haben und die dem letzten Block der *Sinfonici concerti* (den Sinfonien U IX/13-25) entspricht. Das Gleiche gilt für die Spezifizierung des intendierten Ensembles als modern-vierstimmiger Streichersatz.⁶⁰² Am wichtigsten aber dürfte wohl die konsequent angebrachte Zweiteiligkeit sein, die bei Colombi durchweg mit geradem Takt und ohne jede Gangartdifferenzierung gefüllt wird, denn Tripla-Teile fehlen hier vollständig. Damit erreichen diese Kompositionen in ihrer äußeren Erscheinung einen Grad an Einheitlichkeit, den zuvor kein einziger *Sinfonia* Block innerhalb der elf *Mantuaner Sinfonia*-Drucke aufwies. Dabei handelt es sich nun um Sätze, die im Durchschnitt etwa 23 Takte messen und damit noch einmal eher dem Rossi-Format entsprechen. Zu ausgedehnteren Sätzen, wie sie bei Buonamente und bei Uccellini häufiger zu beobachten sind, kommt es bei Colombi also nicht.

Können alle der bisher genannten Beobachtungen auf den einen oder anderen Repertoire-Teil der *Mantuaner Sinfonia* bezogen werden, so enden die Gemeinsamkeiten eindeutig mit den bei Colombi erkennbaren Konzepten der Fundierungen und Vorzeichnungen. Betrachtet man beide zusammen, so ist für Colombis Sinfonien festzustellen, dass sie eindeutig »vorgezeichnete« Fundierungen (nämlich solche mit Schlüsselvorzeichen) bevorzugen und keine klaren Beziehungen zu irgendeinem Rest von

⁶⁰⁰ Suess, *Colombi's Dance Music*, S. 142.

⁶⁰¹ Auch Colombis Druck spricht in mehreren Fällen von Tänzen *alla francese*.

⁶⁰² Anders als bei Farina, dessen Sinfonien durch einen Titelzusatz die Besetzung mit Violinen oder Zinken nach legen, tragen bei Colombi nur die Stimmbücher entsprechende Titel (*Violino primo* usw.). Zur »Modernität« des chorisches-vierstimmigen Streicherpraxis siehe Abschnitt XI.3, Anm. 575.

Cantus-Vorzeichnung mehr erkennen lassen. Insgesamt dürfte es bei dieser Musik deshalb noch schwerer fallen, echte Abgrenzungen zur harmonischen Tonalität vorzunehmen. Das »moderne« Erscheinungsbild von Colombis Sinfonien, das sich unter diesem Blickwinkel ergibt, hat im gesamten Bereich der *Mantuaner Sinfonia* jedenfalls keine Parallele. Noch einmal bleibt hier rätselhaft, auf welche Weise genau derartige Verhältnisse zustande gekommen sein könnten. Die Vermutung, dass dem Bereich der Tänze und ihrer Gepflogenheiten bei Colombi eine gewisse Leitfunktion zukommt, indem der bedenkenlose Einsatz von neuen Vorzeichnungen nun endgültig auf den *Sinfonia*-Bereich (und nicht nur dorthin) »übergreift«, hat hier einiges für sich, da schon die unmittelbare editorische Umgebung so stark vom Tanz geprägt ist.

Die Komplexe von Satzeröffnung und Verlauf bringen auch bei Colombi einige vereinheitlichende Beobachtungen: Vollstimmigkeit ist für die Satzeröffnungen in Colombis *Sinfonie da camera* das verbindliche Modell. Ein solcher Beginn erscheint einige Male noch gesteigert bis hin zur homorhythmische Führung des Satzes und wendet damit ein Verfahren an, das auch den vierstimmigen Block der *Sinfonici concerti* Uccellini prägte, dort allerdings praktisch durchgehend unter dem Vorzeichen der Diskontinuität:

The image shows a musical score for the beginning of Giuseppe Colombi's *Sinfonia prima*. It consists of four staves: Violino Primo, Violino secondo, Viola, and Basso. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Violino Primo and Violino secondo parts are highly rhythmic and melodic, while the Viola and Basso parts provide a more steady, harmonic accompaniment.

Nbsp. 22.1.: Giuseppe Colombi, *Sinfonia prima*, vollstimmig-homorhythmische Satzeröffnung

Imitationen und *light point* dagegen haben für die Satzeröffnungen dieser Kompositionen fast vollständig an Bedeutung verloren. Der einzige Satz, der entfernt auf diese Tradition bezogen werden könnte, nämlich die *Sinfonia sesta*, nutzt lediglich eine kanonische Beziehung der beiden Oberstimmen aufeinander, die in eine schlichte terzparallele Führung beider Stimmen mündet.

The image shows a musical score for four instruments: Violino Primo, Violino secondo, Viola, and Basso. The score is in 2/4 time and features an imitative opening. The Violino Primo and Violino secondo parts enter first with a melodic line, followed by the Viola and Basso parts which provide harmonic support and counterpoint.

Nbsp. 22.2.: Giuseppe Colombi, *Sinfonia sesta*, imitative Satzöffnung

Der gesamte Vorgang ist überdies nicht Teil einer entwickelnden Taktgruppe, sondern gehört dem einzigen diskontinuierlichen Kopfstück des gesamten *Sinfonia*-Blocks an.⁶⁰³

Der gesamte folgende Satz kommt überdies an keiner Stelle noch einmal auf irgendeine Form sukzessiver Neuansätze zurück, die imitatorisch gedeutet werden könnten. Von einfachen komplementären Beziehungen oder chorwechselartigen Verläufen wird dagegen ausgiebig Gebrauch gemacht.

Das Verhältnis von Colombis Kompositionen zu imitativen Verfahren ist damit aber noch nicht ausreichend bezeichnet. Von zwei Grenzfällen her lässt sich zu der Frage übergehen, was genau die eigentlichen Verläufe dieser Sätze charakterisiert. Eine echte Ausnahme stellt ein Vorgang im ersten Teil von *Sinfonia quarta* dar, bei dem eine zweiten Satzphase zumindest ansatzweise imitativ eingeleitet wird und dabei alle Stimmen mit einbezieht:

The image shows a musical score for four instruments: Violino Primo, Violino secondo, Viola, and Basso. The score is in 2/4 time and features an imitative approach to the second sentence phase. All instruments enter together, with the Violino Primo and Violino secondo parts playing a more active melodic role, while the Viola and Basso parts provide harmonic support.

Nbsp. 22.3.: Giuseppe Colombi, *Sinfonia quarta*, T. 4 ff., imitative Ansätze der zweiten Satzphase

Ganz ähnlich verhält sich der zweite Teil von *Sinfonia terza*, der ebenfalls eine klanglich gestützte Folge von Einsätzen bringt und damit auf ein wesentliches Moment imitativer Satzphasen, nämlich das klare Hervortreten von Einsätzen verzichtet:

⁶⁰³ Daneben verfügen aber noch die beiden abschließenden Sonaten von Colombis *Sinfonie da camera* über diskontinuierliche Kopfstücke.

Nbsp. 22.4.: Giuseppe Colombi, *Sinfonia terza*, Beginn des zweiten Teils

Beide Taktgruppen aus den Sinfonien *terza* und *quarta* stellen den ausgedehntesten Fall eines imitativ zu beschreibenden Satzes in Colombis Sinfonien dar. In allen übrigen Kompositionen dagegen wird diese Stelle dagegen von einer klar und übersichtlich gegliederten Folge episodentypischer wechselnder Figuration eingenommen. Beide Beobachtungen, ein prägender nicht-imitativer Taktgruppenwechsel einerseits und die auf wenige Phasen beschränkte imitativ verstehbare Beziehung der Stimmen andererseits charakterisieren den Satz der Colombi-Sinfonien hinreichend. Er unterscheidet sich damit klar von allen anderen Verlaufsarten, die im Rahmen der *Mantuaner Sinfonia* begegnen. Daneben fällt seine relative Gedrängtheit (nicht nur im Vergleich mit Uccellinis Kompositionen) auf, die nirgends eine gewichtsmäßige Konkurrenz zu den Sonaten darstellt. Ein weiterer qualitativer Unterschied zu Uccellini besteht darin, dass Colombis Sätze keinen Hang zu klaren Periodisierungen über größere Abschnitte hinweg erkennen lassen.

Unternimmt man auch für Colombis Sätze den Versuch, charakteristische Momente ihres Kadenzgebrauchs zu beschreiben, so nähern sich die Sätze auch in dieser Hinsicht den späteren Uccellini-Sinfonien: Das gehäufte Auftreten der modifizierten *cadenza minima* (mit *Corelli-Clash*) geschieht im gleichen Rahmen, wie es auch bei den *Sinfonie boscarecchie* der Fall ist. Wie zu erwarten finden sich hier auch keinerlei Reste eines Gebrauchs der *cadenza minore*.

Mehrere Erkenntnisse werden möglich, wenn man Colombis Produktion auf weitere Veröffentlichungen anderer Musiker bezieht, die ebenfalls in einer klaren Beziehung zu Modena stehen. Hier kann insgesamt von einer neuen Aufspaltung der *Varie sonate* gesprochen werden, die sich in der Folgezeit jeweils durch eigenständige Veröffentlichungen für Sonaten und Tanzsätze äußert. Die Tradition umfangreicher Sammlungen mit vielen verschiedenen Satzarten wird also offenbar nicht fortgesetzt. Eine

weitere Beobachtung betrifft dort die Menge der enthaltenen Sinfonien: Sie erscheinen nun vorrangig als verstreute Einzelsätze in geringer Zahl.⁶⁰⁴

Für den Tanz dagegen stellt sich die Überlieferungssituation von Colombis Musik anders dar. Sieht man hier auf die Stärke der handschriftlichen Überlieferung, so wird durch sie das vermeintliche (Über-)gewicht an Sinfonien im op. 1 bei weitem ausgeglichen.⁶⁰⁵ Hier zeigt sich, dass auch für die Verhältnisse in Modena gelten dürfte, was bereits früher an anderen Orten nachweisbar ist: Das Tanzrepertoire kursiert handschriftlich und überwiegend in Fassungen als Außenstimmensatz. Außerhalb von repräsentativen Veranstaltungen mag diese Form (etwa für Tanzübungen) vollständig ausgereicht haben. Nur bei Bedarf wurde dieses Repertoire vielstimmig ausgesetzt und erreichte in einer solchen Fassung noch seltener den Druck.⁶⁰⁶

Eine letzte Beobachtung führt noch einmal zurück zur mutmaßlichen Stellung der *Sinfonia* in Colombis kompositorischer Produktion: Hier zeigt sich, dass die *Sinfonia da camera* offenbar der einzige Druck mit Sinfonien innerhalb seines überlieferten Werks blieb, denn vier weitere Bücher mit instrumentaler Ensemblesmusik machen auf die erhaltenen Einzelsätze bezogen von der Bezeichnung *Sinfonia* keinen Gebrauch mehr. Das zweite dieser vier Bücher, die *Lira Armonica / sinfonie à due Violini, col suo Basso continuo* (Sartori 1673a), bringt im Titel zwar die Bezeichnung *Sinfonia*, bezeichnet die Kompositionen in den Stimmbüchern selbst aber durchgehend als Sonaten. So bilden Sinfonien im Sinne der *Mantuaner Sinfonia* für Colombi höchstens ein »Erstlingsthema«, sie werden aber nicht zum dauerhaften Bestandteil des eigenen Opus. Dies unterscheidet die Colombi-Drucke besonders deutlich von den »Mantuanern«.

Insgesamt kann mit Colombis *Sinfonia da camera* eine positive Bilanz gezogen und eine eindeutige Antwort auf die Ausgangsfrage gegeben werden: Es gibt offenbar eine *Mantuaner Sinfonia* nach Uccellini. Sie wird allerdings nicht greifbar im gleichen Sinne, wie dies für Rossi, Buonamente und Uccellini behauptet werden konnte. Dies verhindert in Colombis überliefertem Werk der spurenartige Charakter der *Sinfonia*, der

⁶⁰⁴ Dies kann an Sammlungen Giovanni Battista Vitalis und Giovanni Maria Bononcini beobachtet werden: Während Vitalis *Balletti, correnti alla Francese* (Sartori 1667f) immerhin noch zwei Sinfonien als abschließende Nummern enthält, gibt es in Bononcini's *Sonate da camera, e da ballo* (Sartori 1667d) aus dem gleichen Jahr ausschließlich Tänze. Gerade der Titel Bononcini's zeigt ferner, dass mit der Bezeichnung *Sonata* durchaus auch Tänze (und keine »freien« Sätze) gemeint sein können. Zu diesem Problem siehe John Daverio, *In Search of the sonata da camera before Corelli*, in: *Acta Musicologica* (1985), S. 195-224 (hier S. 200 ff.).

⁶⁰⁵ John Suess nennt die Zahl von über 1100 Tänzen Colombis, die sich in den Handschriftenbänden der *Biblioteca Estense* finden. Suess, *Colombis Dance-Music*, in: Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 141-162 (hier S. 145).

⁶⁰⁶ Das am besten belegbare Beispiel hierfür ist die Zusammenarbeit von Michael Praetorius mit dem französischen Tanzmeister Antoine Emeraud, bei der er von Francisque Caroubel unterstützt wurde. Siehe dazu François Lesure, *Die „Terpsichore“ von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV.*, in: *MfV* (1952), S. 7-17.

nicht auf eine umfangreichere Produktion schließen lässt.⁶⁰⁷ Qualitativ aber zeigen die hier diskutierten Colombi-Sinfonien, dass noch einmal ein eher gedrängter Satztyp im Rahmen einer funktional mit anderen Mantuaner Drucken vergleichbarer Umgebung erscheint. An Colombis Sinfonien lässt sich aber auch ablesen, dass die Ausdehnung einer *Sinfonia* nicht entscheidend ist. Noch wichtiger ist aber, dass auch bei Colombis Sinfonien eine gewisse Funktionalisierung als *Sinfonia* durch die »Geste« des Satzes, durch dessen Eröffnung und durch seinen Kontext (nämlich den Tanzsätzen als potenzielle Suitenumgebung) sichtbar wird.

⁶⁰⁷ John Suess führt neben den *Sinfonie da camera* (op. 1) nur noch zwei einzelne Sätze mit dem Titel *Sinfonia* unter Nr. 10 seiner Übersicht zur handschriftlichen Überlieferung auf. Suess, *Colombi's Dance-Music*, in: Caraci Vela u. Toffetti, *Ucellini-Atti*, S. 144.

XII. Ergebnisse: Die *Mantuaner Sinfonia* als Sonderrepertoire

Die Zusammenfassung der Ergebnisse aus den Uccellini-Abschnitten mündet hier zunächst in eine kurze Diskussion des Verhältnisses von *Sinfonia* und Tanzsatz. Dieser Zusammenhang ist wichtig für die Frage nach der Funktionalisierung von Sinfonien vor allem in den letzten drei Drucken Uccellinis. Hier geht es letztlich um plausible Vorstellungen vom tatsächlichen Gebrauch der Sinfonien und um mögliche Hinweise darauf, was genau diese Sätze eigentlich einleiten können.

Den eigentlichen Schluss der vorliegenden Studie bildet dagegen der unmittelbar anschließende Versuch einer kurzen zusammenfassenden Konstruktion des Sonderrepertoires der *Mantuaner Sinfonia*, wie sie auf der Grundlage von Ergebnissen der vorliegenden Studie möglich wird. Sie soll als Beitrag zu einem Gesamtbild der Ausdifferenzierung instrumentaler Ensemblesmusik im 17. Jahrhundert verstanden werden.

XII.1. Innovation und Kontext im Uccellini-Repertoire

Es sind vor allem die Sinfonien aus Uccellinis Zweitem Buch, die sich weitgehend bruchlos in die beschriebene Tradition der *Mantuaner Sinfonia* fügen. Eine besonders klare Beziehung bilden diese Kompositionen zum Teilrepertoire Buonamentes aus. Die Unterscheidungsmerkmale, vor allem die Bezifferung des *Basso* und die leicht verringerten Ausdehnungen im Durchschnitt, treten dabei eindeutig hinter die Gemeinsamkeiten zurück. Auf größere Zusammenhänge hin betrachtet kann sich hier also der Eindruck einer gewissen Kontinuität einstellen.

Schwierigkeiten für eine kontinuierliche Konstruktion bringen erst die Sinfonien aus den folgenden Drucken Uccellinis: Als Bruch mit der dominierenden geringstimmigen Tradition oder als Sprung in der Ausdifferenzierung kann zunächst die Erneuerung der Vielstimmigkeit beschrieben werden. Hier ist noch der Frage nachzugehen, welche möglichen Erklärungen für diesen Vorgang sich anbieten. Vielstimmigkeit tritt bei Uccellini besonders auffällig mit den sechs Sinfonien der *Ozio regio* in Erscheinung, denn diese Sätze tragen keine Reduktionsvermerke. Hier handelt es sich ganz klar um fünfstimmig intendierte Kompositionen, deren häufig von Chorwechseln geprägte Verläufe bei einer Ausführung nur von *Basso* und Oberstimmen nicht nachvollziehbar wären. Ganz genau entgegengesetzt präsentiert sich dagegen der im selben Jahr erschienene Druck der *Sinfonie boscarecie*, die nicht nur mit einer einfachen Reduktion rechnen, sondern letztlich in drei verschiedenen Besetzungstärken ausgeführt werden können.

Vielstimmigkeit ist hier also lediglich eine von mehreren Aufführungsmöglichkeiten. Zugleich setzen die *Sinfonie boscarecie* aber noch eine weitere Neuerungen um, nämlich die weitgehende Periodisierung des Satzes im geraden Takt. Dadurch unterscheiden sie sich noch einmal erheblich von den sechs Sinfonien der *Ozio regio*, deren Verläufe bei weitem nicht so stark von Periodisierungen geprägt sind. Die *Sinfonie boscarecie* bringen dagegen einen grundsätzlich neuen Typ in die *Mantuaner Sinfonia* ein: Dieser Typ ist zugleich von der Satzdisposition und von seinen vorwiegenden Verläufen her bestimmt, denn er fußt auf einem erweiterbaren Solosatz, der sich vor allem als gedrängte Form mit klaren Periodisierungen äußert. Die Nähe zum Tanz selbst ist dabei unverkennbar. Hier liegt gewissermaßen ein Einleitungssatz vor, der sich stark an Merkmalen der folgenden Tänze orientiert.

Die Rede von einer Typologie erscheint in diesem Fall auch deswegen sinnvoll, weil für beide Drucke keine klare Reihenfolge auszumachen ist, in der sie den »Markt« erreichten. Ein Erklärungsansatz, der sich auf einen belegbaren »Wandel« stützen kann, bei dem unterschiedliche Formen auseinander hervorgehen, fällt hier also aus. Offenbar waren beide Typen gleichzeitig verfügbar, und die genaue Chronologie im Verhältnis von *Ozio regio* und *Sinfonie boscarecie* bleibt bis auf weiteres ungeklärt.

Die *Sinfonici concerti* schließlich bringen bei nur flüchtiger Betrachtung für den Begriff der *Mantuaner Sinfonia* die größten Schwierigkeiten, denn sie folgen unterschiedlichen Dispositionen und Verlaufsformen. Allerdings zeigt auch dieser Druck einige Merkmalsverfestigungen, wie an der Folge der vierstimmigen Kompositionen (die Sinfonien U IX/8, 9 u. 13-25) beobachtet werden konnte. Dort sind es nicht nur Disposition und Besetzung, sondern auch Einzelheiten des Verlaufs, die mehrfach wiederkehren und die den Bestand an Sätzen klar dominieren. Diskontinuierliches Kopfstück und Schlusstripla sind im Wortsinne Eckpunkte, mit denen sich ein neuer Standard herausbildet. Mit der satzeröffnenden Vollstimmigkeit gewinnt die *Mantuaner Sinfonia* in ihrem letzten Stadium ein repräsentatives Modell des Beginnens, das letztlich ein altes Intradenummoment erneuert und imitative Momente vollständig fallen lässt. Ähnliches gilt auch für die Schlusstripla, die als Gangartdifferenzierung ebenfalls ihren an gestammten Platz einnimmt, nachdem Buonamentes außerordentlich kammermusikalischen Sätze die Tripla – offenbar vorübergehend – als Mittelstück etabliert hatten. Auch die vielstimmigen Sätze der *Sinfonici concerti* waren offenbar anschlussfähig für weitere Repertoirebeiträge, denn wie sich zeigte, können Colombis Sinfonien zumindest auf deren vollstimmigen Beginn bezogen werden. Colombis Sinfonien setzen als Ganzes aber eher dort an, wo schon die *Sinfonie boscarecie* gestanden hatten: Bei der auffällig ge-

drängten Zweiteiligkeit ohne Gangartwechsel. Unterscheidungsmerkmal ist dann vor allem die Periodisierung, die in Colombis Satz fehlt.

Schließlich rückt noch einmal die Frage nach dem Kontext ins Blickfeld. Das gemeinsame Auftreten von Tanzsätzen und Sinfonien im Rahmen von Drucken mit *Varie-sonate* Profil legt es zunächst nahe, auch im Fall Uccellinis von einem mutmaßlichen Suitenkontext zu sprechen. Zwar schließen sich bei Uccellini Sinfonien und Tanzsätze nicht zu Suiten zusammen, und »echte« Suiten bleiben auch weiterhin ausschließlich ein Merkmal des Buonamente-Repertoires. Ein bedeutender Unterschied zu Buonamente besteht aber bei Uccellinis Drucken darin, dass sie in den Bereich der Tanzsätze neue Differenzierungen einführen. Auch Uccellinis Repertoire geht hier letztlich von geringstimmigen Correnten aus, die in den ersten drei Büchern einen festen Bestandteil bilden. Die durchgehende Vielstimmigkeit der Tanzsätze in den *Sinfonici concerti* dagegen hat einen gewissen Vorlauf in der *Ozio regio* und den *Sinfonie boscarecie*, die ebenfalls vielstimmige Tanzsätze enthalten, aber noch durchweg auf Reduktionsmöglichkeiten hinweisen. Aufs Ganze gesehen lässt sich aber feststellen, dass die erneuerte Vielstimmigkeit bei Uccellini in Tänzen und Sinfonien gleichzeitig nachweisbar wird. Neue Differenzierungen sind auch in den Titelzusätzen *per ballare* und *in stil francese* zu erkennen, die sich in den letzten drei Drucken finden. Sie komplizieren aber in gewisser Weise noch einmal das Verhältnis von Sinfonien und Tänzen. Peter Allsop hat gezeigt, dass der Zusatz *per ballare* (oder in anderen Drucken *da ballo*) als funktionale Unterscheidung zum Gebrauch von Tänzen *da camera* verstehbar ist.⁶⁰⁸ Letzterer zielt auf den Darbietungskontext der Suite (einem Musizierbereich jenseits vom eigentlichen Gebrauchstanz) als jenen Bereich, der auch bevorzugt das Einsatzfeld von Sinfonien darstellen dürfte.

Die Vermischung von *da ballo*-Sätzen mit Sinfonien und das vollständige Fehlen des *da camera*-Zusatzes zeigt aber,⁶⁰⁹ dass eine klare Unterscheidung beider Funktionen im Fall der Uccellini-Drucke zumindest erschwert wird. Hier ist ein interpretierender Umgang notwendig: Der Einsatzbereich von Sinfonien weitet sich durch die editorische Praxis dieser Sammlungen eher, denn Sätze mit einem *da-ballo*-Zusatz dominieren hier den Bereich der Tänze oder vertreten ihn (etwa in den *Sinfonie boscarecie*) sogar ausschließlich. Dies spricht stark für die Annahme, dass die gegebenen Sinfonien (wenn nicht durchweg, so in größerer Zahl) als Einleitungsmusiken zum Gebrauchstanz musi-

⁶⁰⁸ Peter Allsop, *Da camera e da ballo – alla francese et all'italiana. Functional and national distinctions in Corelli's sonate da camera*, in: EM, February 1998, S. 87-96 (hier S. 89).

⁶⁰⁹ Der Titel der *Sinfonici concerti* bezieht die Unterscheidung *Per chiesa, è per Camera* unmittelbar auf die Sinfonien. Kein einziger Uccellini-Titel aber bringt den *da camera*-Zusatz tatsächlich in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Tänzen.

ziert wurden. die Zusammengehörigkeit von Sinfonien und *da-ballo*-Tänzen in den *Sinfonici concerti* stärkt indirekt auch das Vorhandensein einer *Introdutione de Balli al Italiana*: Die von dieser Komposition einzuleitenden *Balli* aber verzichten durchweg auf einen *da-ballo*-Vermerk. Wie stark die beiden Bereiche des Tanzes, stilisierte *da camera*-Sphäre der Suite einerseits und der eigentliche, funktional an choreographische Erfordernisse gebundene Gebrauchstanz andererseits tatsächlich auseinander gehalten werden können, dürfte aber eine Forschungsaufgabe darstellen, die über den Rahmen der vorliegenden Studie hinausweist.⁶¹⁰

Eine weitere Interpretation des besonderen Zusammenwirkens von *da-ballo*-Sphäre und *Sinfonia* in den Uccellini-Drucken setzt an den offenkundig veränderten satztechnischen Verhältnissen an. Hier kommt den Tänzen eine Schlüsselrolle zu, denn wesentlich für den Tanz ist der Außenstimmensatz, der in den meisten Fällen den Rahmen auch der vielstimmig gegebenen Kompositionen darstellt. Vielstimmigkeit kehrt daher auch unter den Bedingungen des Außenstimmensatzes in das Repertoire der *Mantuaner Sinfonia* zurück. Das Konzept »Stimme«, wie es für die früheren Kompositionsarten der instrumentalen Ensemblemusik galt, ist dabei als allgemein verbindliche Größe aufgehoben, und imitative Techniken spielen deshalb nur noch eine untergeordnete Rolle: Die genuin viel-»stimmigen« Sätze der *Sinfonici concerti* werden von diskontinuierlichen Kopfstücken in Gang gebracht, die sich gerade nicht am *light point* orientieren, der so viele Sätze bei Rossi und Buonamente prägte. Wie bei den Tanzsätzen geht es hier um ein satztechnisches Modell mit der einfachen Differenzierung von Stimme und Begleitung.

Es lässt sich daher die These aufstellen, dass es letztlich die Tänze sind, von denen die erneuerte Vielstimmigkeit ausgeht. Sie greift danach gewissermaßen auf die Sinfonien über, wo sie sich in den *Sinfonici concerti* ebenfalls verfestigt und damit faktisch einen neuen Ensembledtyp setzt. Reduktionsvermerke erscheinen hier nicht mehr, und der Satz präsentiert sich nun als repräsentativ-kompakte Größe. Welche Rolle dabei die Unterscheidung der Titelnusätze nach italienischem und französischem »Stil« hat, wäre noch zu untersuchen. Denkbar ist zumindest, dass französischer Gebrauch und Darbietungsrahmen eine Einheit bilden, zu deren repräsentativem Profil auch das vergrößerte Ensemble gehörte.⁶¹¹ Dann aber wäre die Vielstimmigkeit der Sinfonien eine Reaktion auf

⁶¹⁰ In Allsops Darstellung spielen die Sammlungen Uccellinis eher eine untergeordnete Rolle. Dennoch gehören sie eindeutig in eine Geschichte der beiden Titelnusätze und der Unterscheidung zweier Sphären des Tanzes. Allsop, *Da camera*, S. 92.

⁶¹¹ Hier ist noch einmal auf das Problem des modern-vierstimmigen Streicherpraxis zurückzukommen: Wie sie sich genau zum Umbau des Satzes und seiner neuen Standardisierung verhalten haben könnte, ist noch nicht eingehend untersucht worden. Unter Umständen geben aber auch Uccellinis *Sinfonici concerti* Studienmaterial zu diesem Bereich ab. Zu diesem Problem siehe auch Abschnitt XI.3., Anm. 575.

den Gebrauch französischer Tänze *giusta l'uso aprouatissimo della Corte di Parma*, wie die entsprechende Titelformulierung der *Sinfonici concerti* lautet. Der Entscheidung, den modernen französischen Tanz und seine repräsentative Klangfülle mit angemessen disponierten Sinfonien einzuleiten und für diesen Zweck keine geringstimmigen Kompositionen einzusetzen, wäre jedenfalls eine gewisse Konsequenz nicht abzuspreehen.

XII.2. Die *Mantuaner Sinfonia*: Versuch einer konstruktiven Zusammenfassung

Das Sonderrepertoire der *Mantuaner Sinfonia* lässt sich, legt man die Ergebnisse dieser Studie zugrunde, etwa in folgender Weise konstruieren:

Schon der erste Druck mit Sinfonien von Salamone Rossi zeigt, in welcher vielfältigen Weise Kompositionen mit dem Titel *Sinfonia* sich auf unterschiedliche Traditionen instrumentaler Ensemblesmusik beziehen lassen. Klare Entscheidungen für einen einzigen Satztyp können aus diesem Druck nicht abgeleitet werden, denn hier gibt es sowohl viel-, als auch geringstimmige Sätze, darunter gleichermaßen Kompositionen mit eindeutigem Bezug auf den *light point* der *Canzonetta*, wie auch solche, deren Satz die intradenhaften Momente traditioneller instrumentaler Einleitungsmusiken aufnimmt. Andere Sinfonien dagegen wahren als einteilige Sätze den Rahmen eines Ritornells oder lassen sich mit ihrer Periodisierung auf Tanzsätze beziehen. Erst Rossis Zweites Buch klärt in gewisser Weise die Vielfalt an Modellen, indem es die Geringstimmigkeit als verbindliche (Ausgangs-)Disposition setzt. Von den Verlaufsarten her gewinnen Kompositionen mit kurzem Anfangsteil an Bedeutung, neben denen aber eine erhebliche Vielfalt an weiteren Möglichkeiten der Verlaufsgestaltung bestehen bleibt. Dies gilt prinzipiell auch noch für die Sinfonien des Dritten und Vierten Rossi-Buchs, die nun aber den Veröffentlichungstyp, die »editorische Bühne« der *Mantuaner Sinfonia*, mit dem neuen Genre der geringstimmigen Sonate bereichern und ihn weiter zur *Varie-sonate*-Sammlung ausbauen. In beiden Sammlungen verlieren die Sinfonien zwar zahlenmäßig an Gewicht, gewinnen aber gestaltungsmäßige Ansätze hinzu, indem ihr mensural-traditioneller Satz sich stärker madrigalisch profiliert und daneben Ansätze zu einem neuen figurativen Standard nachweisbar werden. Einzelne Sätze können in ihren Ausdehnungen erheblich anwachsen, werden aber ohne erkennbare Schwierigkeiten auch weiterhin als Sinfonien bezeichnet. Mit den *e*-fundierten Kompositionen beider Bücher schließlich weitet sich die Bandbreite der verfügbaren Fundierungen und rückt

offenbar aktuelle Probleme von Notation und Klang ins Blickfeld. Dadurch aber unterscheidet sich das *Sinfonia*-Repertoire Rossis deutlich von dessen Sonaten und rückt es noch stärker in die Nähe der Tanzsätze.

Die Sinfonien des Buonamente-Repertoires sind nun durchweg geringstimmige Kompositionen und behandeln auch die Zweiteiligkeit mit Wiederholungsanweisungen als verbindlichen Standard. Verschiedene Faktoren sind dafür verantwortlich, dass der durchschnittliche Ausdehnungsrahmen der Sinfonien in allen drei Büchern Buonamentes weiter anwächst. Dazu gehört vor allem der neue figurative Standard, der die kleinen Notenwerte fest etabliert, ferner ein gewisses Interesse des Satzes an kontrapunktisch anspruchsvolleren Verfahren sowie ein Episodenbau, der an einigen wenigen Stellen die Sequenz zur Grundlage hat. Die *Sinfonia*-Typen – mensural-traditionell und canzonettenartig – werden nun endgültig zu Satzarten, über die alle Sinfonien ohne erkennbare typologische Differenzierung frei verfügen können. Der schwachen Kontextualisierung der Rossi-Sinfonien steht bei Buonamente die klare Kopplung von *Sinfonia* und Tanzsatz im gemeinsamen Suitenzusammenhang gegenüber, die bei etwa einem Drittel der erhaltenen Sätze vorliegt. Notation und Klänge gehen bei Buonamente nur insofern über den Rossi-Standard hinaus, als dass einige Sätze nun vom Kreuz als Generalvorzeichen Gebrauch machen. Für das verwendete Tonsystem bleibt dies aber (noch) ohne Folgen.

Uccellinis *Sinfonia*-Repertoire schließlich ist das bei weitem uneinheitlichste, was die äußeren Merkmale von Satzgestalt und Verläufen angeht. Dennoch lassen sich – nicht zuletzt wegen der 21-jährigen Überlieferungslücke von 1639-1660 – einige Aussagen zur inneren »Dynamik« dieses Bestands machen. Die zentralen Momente seien hier noch einmal kurz zusammengefasst:

1. Der eigentliche Anschluss von Uccellini-Sinfonien an das Teilrepertoire Buonamentes ist unproblematisch und zeigt sich deutlich in den sechs Kompositionen des Zweiten Buchs. Alle wesentlichen Merkmale der Buonamente-*Sinfonia* finden sich hier wieder, von der ausnahmslos geringstimmigen Disposition über die Zweiteiligkeit mit Wiederholungsanweisungen bis hin zu Details von Satz- und Verlaufsgestalt.

2. Die Überlieferungslücke der 1640er und 50er Jahre erzeugt eine klare Segmentierung nicht nur des Uccellini-Repertoires, sondern offenbar der gesamten *Mantuaner Sinfonia*. Deren letzte Phase umfasst *Ozio regio*, *Sinfonie boscarecie* und *Sinfonici concerti*, die nun auch wieder (z.T. optional-) vielstimmige Tänze enthalten. Hier kann eine typologische Aufspaltung nach Satztechnik und Verläufen beobachtet werden, die ein letztes Mal Innovation in den Begriff der *Mantuaner Sinfonia* einbringt.

3. Uccellinis Sinfonien der letzten Phase erneuern die Vielstimmigkeit zunächst offenbar zeitgleich mit (*Sinfonie boscarecie*) und ohne (*Ozio regio*) Reduktionsmöglichkeiten, später dann (in den *Sinfonici concerti*) als standardisierte und originär vierstimmige Disposition. Damit einher gehen die »echten« Innovationen eines von Periodisierungen geprägten Satzes (*Sinfonie boscarecie*) sowie die Einführung diskontinuierlicher Satzeröffnungen (oder Kopfstücke), die zuvor in der *Mantuaner Sinfonia* keine Rolle spielten. Beides wirkt jedoch in verschiedene Richtungen: Während Periodisierungen – noch dazu im Rahmen sichtlich verringerter Ausdehnungen – die *Sinfonia* dem Tanzsatz ähnlicher machen, verleihen die diskontinuierlichen Kopfstücke dem Satz ein mehr repräsentatives Gepräge.

Das Ende der Tradition einer *Mantuaner Sinfonia* schließlich ist nicht problemlos zu beschreiben, wie sich anlässlich des Seitenblicks auf die acht Sätze aus Colombis *Sinfonie da camera* zeigte. Offenbar können einige wenige Kompositionen auch nach Uccellinis *Sinfonici concerti* noch auf diese Tradition bezogen werden. Der wesentliche Unterschied zwischen den Mantuanern einerseits und Colombi andererseits aber besteht wohl darin, dass es bei Colombi zu keiner ausgedehnteren Veröffentlichungstätigkeit mehr kommt. Zwar mag es andere Überlieferungswege für Sinfonien gegeben haben als den Druck, jedoch können diese, wie das Beispiel Colombi zeigt, nicht besonders ins Gewicht fallen. Zumindest ist hier die handschriftliche Überlieferung kein Massenphänomen, das ernsthaft mit dem Druck konkurriert. So sind nur ganze zwei Sinfonien Colombis im Manuskript nachweisbar, Tänze dagegen existieren (zumindest in der »steno-graphischen« Form des zweistimmigen Außenstimmensatzes) zu Hunderten. Ein primär philologisches Problem ist deshalb das Suchen und Auffinden weiterer Kompositionen nach 1668, die auf dieses Repertoire bezogen werden können. Weitere »Funde« sind hier kaum auszuschließen, dürften das Gesamtbild aber kaum beeinflussen.

Hier zeigt sich, dass Überlieferung auch eine Frage des Veröffentlichungstyps ist: Die *Varie-sonate*-Sammlung als wesentlicher Träger der *Mantuaner Sinfonia* weicht offenbar schon in den 1660er Jahren einer nach Genres stärker getrennten Überlieferung, die einerseits Sonatenbücher kennt, andererseits aber auch reine Tanzsammlungen, in denen gelegentlich und in Spuren noch Sinfonien enthalten sind. Dies jedenfalls ist ganz genau die Situation der (insgesamt fünf) Colombi-Drucke. Das Ende der *Mantuaner Sinfonia* dürfte deshalb auch vor allem im Zusammenhang mit dem sich wandelnden »Markt« für Musikdrucke (bzw. den für ihn bestimmten Produkten) sinnfällig zu beschreiben sein.

Die vorliegende Studie behandelte trotz aller analytischen Ansätze und einer auch von den »Ausdehnungsstrategien« herkommenden Fragestellung eine nicht unter zu ordnende Überlieferungsfrage. Nur deshalb kann das Ergebnis, nach dem die *Mantuaner Sinfonia* als quantitativ gewichtige Tradition mit Uccellinis *Sinfonici concerti* endet, überhaupt als Ergebnis bezeichnet werden, denn diese Sammlung ist offenbar die letzte, die Sinfonien in größerem Umfang enthält. Die Geschichte der *Mantuaner Sinfonia* endet daher mit dem Verschwinden der *Varie-sonate*-Kultur.

Eine letzte Überlegung betrifft noch einmal den Bereich von Einleitungsmusik und Funktion. Bis hin zu den *Sinfonici concerti* Uccellinis gibt es im Bereich der Mantuaner *Sinfonia* auch immer wieder Kompositionen, die sich kaum in den Rahmen der Durchschnittsmerkmale einer Einleitungsmusik fügen. Das Problem aber, was genau eine *Sinfonia* sein könnte (und was nicht) wurde in dieser Studie nur am Rande behandelt. Letztlich kann man wohl davon ausgehen, dass diese Frage eine »falsch gestellte« ist, denn das »Sein« von Kompositionen mit bestimmten Titeln kann nicht diskutiert werden, ohne auf die jeweils grundlegende Bezeichnungskultur einzugehen. Hier dürften aber für weite Teile des 17. Jahrhunderts noch ziemlich eindeutige Verhältnisse herrschen: Die prinzipielle Offenheit der Verwendung von Bezeichnungen steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Unterscheidung von binärem und ternärem Zeichenbegriff.⁶¹² Von Kompositionen mit dem Titel *Sinfonia* kann trotz allem mit einer hohen Wahrscheinlichkeit erwartet werden, dass es in ihnen auch tatsächlich zu einer Häufung solcher Merkmale kommt, wie sie für Einleitungsmusiken typisch sind. Eine kunstmusikalische Erneuerung solcher Momente aber ist wohl bevorzugt in den vierstimmigen Sätzen der *Sinfonici concerti* zu erkennen. Andere Sinfonien dagegen, die als sorgfältig ausgearbeitete, im emphatischen Sinne »komponierte« Sätze mit eigenständiger Tradition und Ausdifferenzierung auftreten, dürften schon ziemlich früh vorrangig für den Gebrauch von Tänzen *da camera*, also im Rahmen einer Suitenmusik mit klarem Darbietungscharakter bestimmt gewesen sein. Hier liegt das eigentliche Feld der *Mantuaner Sinfonia*, und sie ist mit einem Gesamtbestand von deutlich über 150 Kompositionen offenbar die stärkste Überlieferung in diesem Bereich.

⁶¹² Siehe dazu Abschnitt V.

Literatur

A. Sekundärliteratur:

Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford 1999.

Allsop, *Buonamente*

Peter Allsop, *Cavalier Giovanni Battista Buonamente. Franciscan Violinist*, London 2005.

Peter Allsop, *Da camera e da ballo – alla francese et all'italiana. Functional and national distinctions in Corelli's Sonate da camera*, in: EM, February 1998, S. 87-96.

Allsop, *Trio' Sonata*

Peter Allsop, *The Italian, Trio' Sonata. From its origins until Corelli*, Oxford 1992.

Apel, *Violinmusik*

Willi Apel, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert* (= Beihefte zum AfMw, Bd. 21), Wiesbaden 1983.

Willi Apel, *Studien über die frühe Violinmusik I*, in: AfMw XXXI (1974), hg. von H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1974, S. 185-213.

Ernst Apffel, *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700*, Teile I-III (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Nr. 75-77, hg. von Richard Schaal), Wilhelmshaven 1981.

Ernst Apffel, *Zur Vorgeschichte der Triosonate*, in: Mf XVIII (1965), S. 33-36.

Susan Bain u. Henri Vanhulst, Artikel »Phalèse«, in: ²NGrove, Bd. 19, S. 545-549.

Barnett, *Modal Theory*

Gregory Barnett, *Modal Theory, Church keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century*, in: JAMS, Vol. LI (1998), Nr. 2; S. 245-281.

Heinrich Bessler, *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956, hg. von Walter Vetter, 1. Jg., Leipzig 1957, S. 12-38.

Blume, *Orchestersuite*

Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von Hermann Abert), Leipzig 1925.

Stephen Bonta, *The Uses of the Sonata da chiesa*, in: JAMS, Vol. XXII (1969), Nr. 1, S. 54-84.

Ingrid Brainard, Artikel »Piva«, in: ²MGG, Sachteil Bd. 7, Sp. 1612-1613.

Braun, *Handbuch*

Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus, Bd. 4), Wiesbaden u. Laaber 1981.

Ursula Brett, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy. The Cazzati-Arresti Polemic* (2 Bde.), New York u. London 1989.

Brooks, *Étienne Nau*

Brian Brooks, *Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17th century solo violin fantasia*, in: EM, Vol. XXXII/1, February 2004, S. 49-72.

Alan Brown, Artikel »Piva«, in: ²NGrove, Bd. 19, S. 813-814.

Bukofzer, *Music in the Baroque Era*

Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York 1947.

- Caraci Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*
 Maria Caraci Vela u. Marina Toffetti, *Marco Uccellini. Atti del convegno »Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica« (Forlimpopoli, 26-7 Ottobre 1996) a cura della Società Italiana di Musicologia* (= Strumenti della ricerca musicale collana della Società Italiana di Musicologia 5), Lucca 1999.
- Donna G. Cardamone, *The canzone villanesca alla napolitana and related forms, 1537-1570*, Ph.D. diss. Harvard 1972 (= *Studies in Musicology*, hg. von G. Buelow, Nr. 45), Ann Arbor 1975 (1981).
- Tim Carter, *Caccini's Amarilli, mia bella: Some Questions (and a Few Answers)*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113 (1988), Part 2, S. 250-273.
- Chafe, *Monteverdi*
 Eric Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992.
- Dahlhaus, *Domenico Belli*
 Carl Dahlhaus, *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, in: *Mf XV* (1962), S. 315-340.
- Carl Dahlhaus, *Ecco mormorar l'onde. Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren*, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hg. von Heinrich Poos, Mainz u.a. 1983, S. 139-154.
- Dahlhaus, *Tonalität*
 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, hg. von Walter Wiora, Bd. 2), Kassel u.a. 1968.
- Dahlhaus, *Taktsystem*
 Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in *AfMw XVIII* (1964), S. 223-240.
- Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2002.
- John Daverio, *In Search of the sonata da camera before Corelli*, in: *AML*, Vol. LVII (1985), S. 195-224.
- Dubowy, *Arie und Konzert*
 Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= *Studien zur Musik*, hg. von Rudolf Bockholdt, Bd. 9), München 1991.
- Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie* (= *Abhandlungen der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jg. 1955, Nr. 10), Mainz 1955 [1968].
- Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...]*, 2. Bd., Leipzig o.J. [1900].
- Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Vol. III, Princeton 1949.
- Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: *SJb* 1996, S. 109-122.
- Iain Fenlon, Artikel »Rossi«, in ²*NGrove*, Bd. 21, S. 731-734.
- Iain Fenlon, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge u.a. 1980.
- Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1971.
- Nigel Fortune, *Italian Secular Monody From 1600 to 1635. An Introductory Survey*, in: *MQ*, Vol. XXXIX, Nr. 2, April 1953, S. 171-195.

- Thrasylbulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. Dargestellt an der Vertonung der Messe* (= Verständliche Wissenschaft, Bd. 50), Berlin u.a. 1954.
- Gerson-Kiwi, *Liedmadrigal*
Edith Gerson-Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert. Satzlehre und Genealogie der Kanzonetten*, Würzburg 1937.
- Franz Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel u. Basel 1949.
- Grunsky, *Musikgeschichte*
Karl Grunsky, *Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Berlin u. Leipzig ²1913 (¹1905).
- Helmut Haack, *Die Anfänge des Generalbass-Satzes. Die »Cento concerti Ecclesiastici« (1602) von Lodovico Viadana* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thrasylbulos Georgiades, Bd. 22), Tutzing 1974.
- James Haar, *European Music 1520-1640* (= Studies in Medieval and Renaissance Music 5), Woodbridge 2006.
- Harrán, *From Mantua to Vienna*
Don Harrán, *From Mantua to Vienna: A New Approach to the Origins of the Dance Suite*, in: Journal of the Royal Musical Association, Vol. 129 (2004), Part 2, S. 181-219.
- Don Harrán, Abschnitt § V, 2 (ii) des Artikels »Jewish Music«, in: ²NGrove, Bd. 13, S. 24-112.
- Harrán, *Rossi*
Don Harrán, *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford 1999.
- Heidlberger, *Canzon da sonar*
Frank Heidelberger, *Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600* (= Würzburger Musikhistorische Beiträge, hg. von Wolfgang Osthoff, Bd. 19), Tutzing 2000.
- Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N Porpora – L. Vinci – G.B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thrasylbulos Georgiades, Bd. 19) Tutzing 1971.
- Alfred Heuß, *Die Instrumental-Stücke des »Orfeo«*, in: SIMG, 4. Jg 1902-1903, hg. von Oskar Fleischer und Johannes Wolf, Leipzig 1903, S. 175-224.
- Peter Holman, *Dowland: Lachrimae (1604)*, Cambridge 1999.
- Horsley, *Diminutions*
Imogen Horsley, *The Diminutions in Composition and Theory of Composition*, in: AML, Vol. XXXV (1963), S. 124-153.
- George Houle, *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception and Notation*, Bloomington u. Indianapolis 1987.
- Jeppesen, *Dissonanz*
Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925.
- Christian Kaden, *Versprachlichung von Musik? Entwicklungen des früh-neuzeitlichen Musik-Konzepts aus der Sicht systematischer Musikwissenschaft*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hg. von Axel Beer u.a. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, S. 631-640.
- Klein, *Frescobaldi*
Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz 1989.
- Linda Maria Koldau, Artikel »Giuseppe Colombi«, in: ²MGG, Personenteil Bd. 4, Sp. 1400-1403.

- Ernst Kubitschek, *Die Sonate concertate in stilo moderno ... Libro primo von Dario Castello*, in: Festschrift Othmar Wessely. Zum 60. Geburtstag, hg. von Manfred Angerer u.a., Tutzing 1982, S. 381-397.
- Kunze, *Sinfonie*
Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), Laaber 1993.
- Kunze, *Gattung*
Stefan Kunze – *Überlegungen zum Begriff »Gattung« in der Musik*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, hg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Bd. XXVI), Kassel u.a. 1982.
- Paul Henry Láng, *Music in Western Civilization*, London 1942.
- François Lesure, *Die „Terpsichore“ von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV.*, in: *Mf V* (1952), S. 7-17.
- Julia Liebscher, *Monodie und Trio. Eine weitere Theorie zur Entstehung des Triosatzes*, in: *AfMw XLIII* (1986), S. 218-238.
- Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.
- Alfred Mann, *The Study of Fugue*, London 1958.
- Marx, *Gattung*
Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 35), Hildesheim u.a. 2004.
- Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, hg. von Silke Leopold u. Jutta Schmoll-Barthel, Bd. 3), Kassel u.a. 1992.
- Meier, *Die Tonarten*
Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.
- Ernst Hermann Meyer, *Concerted Instrumental Music*, in: *New Oxford History*, Vol. IV, hg. von Gerald Abraham, London 1968, S. 550-601.
- Meyer, *Spielmusik*
Ernst Hermann Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik in Nord- und Mitteleuropa. mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchesterwerke des 17. Jahrhunderts* (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, hg. von Heinrich Besseler, Bd. 11), Kassel 1934.
- Gunter Morche, Artikel »Giovanni Paolo Cima«, in: ²MGG Bd. 4, Sp. 1118-1123.
- Nettl, *Buonamente*
Paul Nettl, *Giovanni Battista Buonamente*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 9 (1926/27), S. 528-542.
- Anthony Newcomb, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 111 (1984-1985), hg. von David Greer, London 1986.
- William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959.
- Oechsle, *Autonomie, Immanenz und Bruch*
Siegfried Oechsle, *Autonomie, Immanenz und Bruch. Mahlers Erste Symphonie und die Geschichte der Gattung*, in: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. Referate des Bonner Symposiums 2000* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, hg. von Erik Fischer u.a., Bd. 5), Frankfurt am Main u.a. 2001, S. 23-47.

- Massimo Ossi, *Claudio Monteverdi's Ordine novo, bello et gustevole: The Canzonetta as Dramatic module an Formal Archetyp*, in: JAMS, Vol. XLV (1992), S. 261-304.
- Osthoff, *Monteverdistudien*
Wolfgang Osthoff, *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thrasybulos G. Georgiades, Bd. 3), Tutzing 1960.
- Pajerski, *Uccellini*
Fred Pajerski, *Marco Uccellini (1610-1680) and his Music*, Ph.D. diss. (2 Bde.), New York 1979 (ungedruckt, UMI 801036, Ann Arbor 1980).
- Claude V. Palisca, Artikel »Monodie«, in: ²MGG, Sachteil Bd.6, Sp. 466-471.
- Andreas Pfisterer, *Quintfallsequenz und Quintenkette in der Musik Arcangelo Corellis*, in: Mth, 22. Jg. 2007, S. 25-33.
- Franco Piperno, *La Sinfonia strumentale del primo seicento* (I u. II), in: Studi musicali 4 (1975), S. 145-168 u. Studi musicali 5 (1976), S. 95-141.
- Nona Pyron u. Aurelio Bianco, Artikel »Carlo Farina«, in: ²NGrove, Bd. 8, S. 563-564.
- Riemann, *Triosonaten*
Hugo Riemann, *Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche*, in: Präludien und Studien III. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik, Leipzig 1901 (Reprint Hildesheim 1967), S. 129-156.
- Riemann, *Handbuch*
Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte. II/2. Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig ²1922 (¹1907).
- Hugo Riemann, *Tänze des 16. Jahrhunderts a double emploi (Reigen und Nachtanz nach derselben Notierung zu spielen)*, in: Die Musik VI, 6. Jg., Bd. 21, hg. von Bernhard Schuster, Berlin u. Leipzig 1906-1907, S. 140-145.
- Rikko u. Newman, *Index*
Fritz Rikko u. Joel Newman, *A thematic index of the works of Salomon Rossi* (= Music indexes and bibliographies, No. 6, hg. von George R. Hill), Hackensack 1972.
- Stanley E. Romanstein, *Giovanni Battista Buonamente and Instrumental Music of the Early Baroque*, Ph.D. diss., University of Cincinnati 1991.
- Stefania Roncroffi, *Appendice Biografica*, in: Marco Uccellini. Atti del convegno »Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica« (Forlimpopoli, 26-7 Ottobre 1996), hg. von Maria Caraci Vela und Marina Toffetti, (= Strumenti della ricerca musicale collana della Società Italiana di Musicologia 5), Lucca 1999, S. 243-269.
- Marianne Rônez, Artikel »Violine«, in: ²MGG, Sachteil Bd.9, Sp. 1597-1686.
- Rosand, *Tetrachord*
Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: MQ 65 (1979), S. 364-359.
- Rovighi, *Le »fatiche de suono« di Marco Uccellini*
Luigi Rovighi, *Le »fatiche de suono« di Marco Uccellini. Problemi del Seicento strumentale*, in: Caraci Vela u. Toffetti, *Uccellini-Atti*, S. 225-240.
- Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (= Biblioteca di Bibliografia Italiana XIII), Florenz 1952.

- Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici* (= Biblioteca di Bibliografia Italiana LVI), Florenz 1968.
- Susanne Schaal, *Musica scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni*, Frankfurt a.M. 1993.
- Erich Schenk, *Beobachtungen über die modenesische Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts*, in: StMw, Bd. 26, hg. von Erich Schenk, Graz u.a. 1964, S. 25-46.
- Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von Georg von Dadelsen, Bd. 1), Neuhausen u. Stuttgart 1972.
- Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, hg. von Silke Leopold u. Jutta Schmoll-Barthel, Bd. 5), Kassel u.a. 2006.
- Peter Schubert, *Counterpoint pedagogy in the Renaissance*, in: Western Music Theory, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 503-533.
- Hendrik Schulze, Artikel »Francesco Cavalli«, in: ²MGG, Personenteil Bd. 4, Sp. 471-484.
- Wilhelm Seidel, Artikel »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: ²MGG, Sachteil Bd. 8, Sp. 257-317.
- Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975.
- Ulrich Siegele, *Wie ist Monteverdis »seconda pratica« satztechnisch zu verstehen?*, in: MK, Heft 83/84, Jg. 1984, Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie, München 1994, S. 31-102.
- Stein, *Carissimi*
Beverly Stein, *Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality*, in: The Journal of Musicology, Vol. XIX (2002), Nr. 2, S. 264-305.
- Joachim Steinheuer, Artikel »Carlo Farina«, in: ²MGG, Personenteil Bd. 6, Sp. 720-724.
- Joachim Steinheuer, Artikel »Jules Mazarin«, in: ²MGG, Personenteil Bd.11, Sp.1418-1419.
- Suess, *Giuseppe Colombi's Dance Music*
John G. Suess, *Giuseppe Colombi's Dance Music for the Estense Court of Duke Francesco II of Modena*, in: Vela u. Toffetti (Hg.), *Uccellini-Atti*, S. 141-162.
- Axel Teich Geertinger, *Die Opernsinfonien Francesco Cavallis*, in: SJB 2003, hg. von Walter Werbeck u.a., Kassel u.a. 2003, S. 105-143.
- Tomek, *Strukturphänomen*
Otto Tomek, *Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: StMw, hg. von Erich Schenk, Bd. 27, Graz u.a. 1966, S. 18-71.
- Wecker, *Entwicklungszüge*
Rudolf Wecker, *Entwicklungszüge frühmonodischer Violinmusik in Mantua und Venedig*, Dissertation Würzburg 1987, Goldbach 1987.
- Egon Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, in: StMw, hg. von Guido Adler, 1. Heft, Leipzig u. Wien 1913, S. 1-103.
- Helene Wessely-Kropik, *Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, in: StMw Bd.22, hg. von Erich Schenk, Wien 1955, S. 85-141.
- Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hg. von Lenz Meierott, 8. Auflage, Göttingen 1993.
- Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1954.

Spitzer u. Zaslav, *The Birth of the Orchestra*
John Spitzer u. Neal Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*,
New York 2004.

o.A. [Umschrift von Franz Xaver Haberl], *Indice di tutte le opere di musica, che si trovano nella stampa della pigna [sic]: di Alessandro Vincenti*, Venedig 1649, in: MfM 1882/83, Beilage [2].

o.A., Artikel »Durezza«, in: Brockhaus Riemann Musiklexikon (2 Bde.), hg. von Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, 1. Bd., Wiesbaden u.a. 1978.

B. Theoretische Schriften:

Giovanni Maria Artusi,
L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica, Venedig 1600 (= Bibliotheca Musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, Sezione II. N. 36), Reprint Bologna 1968.

Girolamo Diruta,
Il Transilvano (= Bibliotheca Musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, Sezione II. N. 132), Reprint Bologna 1969.

Thomas Morley,
A Plain and easy Introduction ro practical Music, (Reprint) hg. von R. Alec Harman,
London 1952.

Michael Praetorius,
Syntagma musicum, Band III. Termini musici, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck, hg. von Willibald Gurlitt (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. XV), Kassel u.a. 1958.

Johannes Tinctoris,
Liber de arte contrapuncti, in: *Johannes Tinctoris. Opera theoretica*, hg. von Albert Seay (= Corpus scriptorum de musica 22), o. O. 1975.

Nicola Vicentino,
L'Antica musica ridotta alla moderna prattica (= Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XVII), Kassel u.a. 1959.

Gioseffo Zarlino,
Le Istitutioni Harmoniche, (Reprint der Ausgabe ³1573) Ridgewood 1966.

C. Notenausgaben

(nur mehrfach zitierte)

Colombi, *Sinfonie*
Giuseppe Colombi, *Sinfonie da camera* [...], hg. von Vittoria Rosapane,
Albese con Cassano 2006 (*musedita*).

Farina, *Pavane*
Carlo Farina, *Il terzo libro delle Pavane* [...], hg. von Alessandro Bares,
Albese con Cassano 2009 (*musedita*).

Harrán, *Rossi-Works*
Don Harrán (Hg.), *Salamone Rossi. Complete Works* (= Corpus mensurabilis musicae 100; 5 Vol.), Neuhausen 1995.

Marini, *Affetti*

Franco Piperno (Hg.), Biagio Marini, *Affetti musicali. Opera prima*, (= Monumenti Musicali Italiani, Vol. XV), Mailand 1990.

Monteverdi *GA*

Gian Francesco Malipiero (Hg.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Mailand o.J.

Monteverdi, *Orfeo-Faksimile*

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in Musica. Faksimile des Erstdrucks Venedig 1609* (= Meisterwerke der Musik im Faksimile, Bd. 1), hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 1998.

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta musicologica
CEKM	Corpus of Early Keyboard Music
CMM	Corpus mensurabilis musicae
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EM	Early Music
IIM	Italian instrumental music of the sixteenth and early seventeenth century
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
² MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik; 26 Bde. in zwei Teilen
MK	Musik-Konzepte
MQ	Musical Quarterly
Mth	Die Musiktheorie
² NGrove	New Grove Dictionary of Music and Musicians, second Edition
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SJb	Schütz-Jahrbuch
StMw	Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der DTÖ)

Die *Mantuaner Sinfonia*.

Studien zu den Sinfonien Salamone Rossis,
Giovanni Battista Buonamentes
und Marco Uccellinis

– Notenteil –

zur Dissertation

vorgelegt von
Matthias Kirsch

Kiel
21. Juli 2010

Inhalt Notenteil

Anmerkungen zum Notenteil	3	Marco Uccellini, Zweites Buch:	
Salamone Rossi / Gasparo Zannetti:		[U II/1]	<i>Sinfonia Prima</i> à 2. Violini 56
Simultanpartitur zu <i>Sinfonia R I/7 u. Alemana</i>	10	[U II/2]	<i>Sinfonia Seconda</i> à 2. Violini 57
		[U II/3]	<i>Sinfonia Terza</i> à 2. Violini 58
G. B. Buonamente, Viertes Buch:		[U II/4]	<i>Sinfonia Quarta</i> à 2. Violini 59
[B IV/1] <i>Sinfonia Prima</i>	12	[U II/5]	<i>Sinfonia Quinta</i> à 2. Violini 60
[B IV/2] <i>Sinfonia Seconda</i>	13	[U II/6]	<i>Sinfonia Sesta</i> à 2. Violini in canon 61
[B IV/3] <i>Sinfonia Terza</i>	14		
[B IV/4] <i>Sinfonia Quarta</i>	15	Marco Uccellini, Ozio regio:	
[B IV/5] <i>Sinfonia Quinta</i>	16	[U VII/1]	<i>Sinfonia Prima</i> a cinque stromenti 63
[B IV/6] <i>Sinfonia Sesta</i>	18	[U VII/2]	<i>Sinfonia Seconda</i> a cinque stromenti 66
[B IV/7] <i>Sinfonia Settima</i>	20	[U VII/3]	<i>Sinfonia Terza</i> a cinque stromenti 69
[B IV/8] <i>Sinfonia Ottava</i>	22	[U VII/4]	<i>Sinfonia Quarta</i> a cinque stromenti 72
[B IV/9] <i>Sinfonia Nona</i>	24	[U VII/5]	<i>Sinfonia Quinta</i> a cinque stromenti 74
[B IV/10] <i>Sinfonia Decima</i>	26	[U VII/6]	<i>Sinfonia Sesta</i> a cinque stromenti 76
G. B. Buonamente, Fünftes Buch:		Marco Uccellini, <i>Sinfonici concerti</i> :	
[B V/1] <i>Sinfonia Prima</i>	28	[U IX/1]	<i>Sinfonia prima</i> 78
[B V/2] <i>Sinfonia Seconda</i>	29	[U IX/2]	<i>Sinfonia seconda</i> 80
[B V/3] <i>Sinfonia Terza</i>	30	[U IX/3]	<i>Sinfonia terza</i> 82
[B V/4] <i>Sinfonia Quarta</i>	32	[U IX/4]	<i>Sinfonia quarta</i> 84
[B V/5] <i>Sinfonia Quinta</i>	33	[U IX/5]	<i>Sinfonia quinta</i> 87
[B V/6] <i>Sinfonia Sesta</i>	34	[U IX/6]	<i>Sinfonia sesta</i> 91
[B V/7] <i>Sinfonia Settima</i>	35	[U IX/7]	<i>Sinfonia settima</i> 94
[B V/8] <i>Sinfonia Ottava</i>	36	[U IX/8]	<i>Sinfonia ottava</i> 96
[B V/9] <i>Sinfonia Nona</i>	37	[U IX/9]	<i>Sinfonia nona</i> 98
[B V/10] <i>Sinfonia Decima</i>	39	[U IX/10]	<i>Sinfonia decima</i> 101
[B V/11] <i>Sinfonia Undecima</i>	40	[U IX/11]	<i>Sinfonia undecima</i> 104
		[U IX/12]	<i>Sinfonia duodecima</i> 107
G. B. Buonamente, Siebentes Buch:		[U IX/13]	<i>Sinfonia decima terza</i> 109
[B VII/1] <i>Sinfonia Prima</i> <i>detta la Monteverde</i>	41	[U IX/14]	<i>Sinfonia decima quarta</i> 113
[B VII/2] <i>Sinfonia Seconda</i> <i>detta la Rouetta</i>	43	[U IX/15]	<i>Sinfonia decima quinta</i> 116
[B VII/3] <i>Sinfonia Terza</i> <i>detta la Sagreda</i>	45	[U IX/16]	<i>Sinfonia decima sesta</i> 121
[B VII/4] <i>Sinfonia Quarta</i> <i>detta la Strozzi</i>	47	[U IX/17]	<i>Sinfonia decima settima</i> 126
[B VII/5] <i>Sinfonia Quinta</i> <i>detta la Barbera</i>	49	[U IX/18]	<i>Sinfonia decima ottava</i> 130
[B VII/6] <i>Sinfonia Sesta</i> <i>detta la Serra</i>	50	[U IX/19]	<i>Sinfonia decima nona</i> 134
[B VII/7] <i>Sinfonia Settima</i> <i>detta la Cavazza</i>	52	[U IX/20]	<i>Sinfonia vigesima</i> 137
[B VII/8] <i>Sinfonia Ottava</i> <i>detta la Molli</i>	54	[U IX/21]	<i>Sinfonia vigesima prima</i> 140
		[U IX/22]	<i>Sinfonia vigesima seconda</i> 143
		[U IX/23]	<i>Sinfonia vigesima terza</i> 146
		[U IX/24]	<i>Sinfonia vigesima quarta</i> 148
		[U IX/25]	<i>Sinfonia vigesima quinta</i> 150

Anmerkungen zum Notenteil

Die Grundlagen für die hier wiedergegebenen Übertragungen von Sinfonien Buonamentes und Uccellinis sind nicht einheitlich. In der folgenden Übersicht ist kurz zusammengefasst, welches Material im Einzelnen verwendet wurde:

Druck	Sartori-Sigel	Erstdruck als	anderes Material
Buonamente • Viertes Buch	1626d	Faksimile des <i>Studio per Edizioni scelte</i> (= Archivum musicum. Collana di testi rari 47), Florenz 1982	–
Buonamente • Fünftes Buch	1629a	Scan der <i>Biblioteka Uniwersytecka</i> , Wrocław	Kopie der Sparte von Alfred Einstein (Smith-College, Northampton/Massachusetts)
Buonamente • Siebentes Buch	1637d	–	Kopie der Sparte von Alfred Einstein (Smith-College, Northampton/Massachusetts)
Uccellini • Zweites Buch	1639b	Kopien vom Mikrofilm der <i>Biblioteka Uniwersytecka</i> , Wrocław	–
Uccellini • <i>Ozio regio</i>	1660d	Kopien vom Mikrofilm der <i>Bibliothèque Mazarine</i> , Paris	–
Uccellini • <i>Sinfonie boscarecie</i>	[ohne Sigel] u. 1669d	Scan der <i>Biblioteca Oliveriana</i> , Pesaro (Reste des <i>Violino primo</i>)	Ausgabe von 1669d durch Johan Tufvesson, http://www.lysator.liu.se/~tuben/scores/ucop8/)
Uccellini • <i>Sinfonici concerti</i>	1667g	Kopien vom Mikrofilm des <i>Liceo musicale</i> , Bologna	–

Die kritischen Anmerkungen des folgenden Abschnitts beziehen sich also auf unterschiedliche Quellentypen. Vor allem die Grundlagen für Uccellinis *Sinfonie boscarecie* und Buonamentes Siebentes Buch stellen Sonderfälle dar: Die Kenntnis der *Sinfonie boscarecie* fußt beinahe ausschließlich auf der Sparte Tufvessons, die für diesen Notenteil mit den Resten des *Violino primo* aus Pesaro verglichen wurden. Das letzte noch in Wrocław vorhandene Stimmbuch zu Buonamentes *Libro settimo* wurde dagegen nicht für Vergleiche herangezogen. Hier beziehen sich die Anmerkungen ausschließlich auf Einsteins Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene Sparte, die im Fall des Fünftes Buonamente-Buchs qualitativ beurteilt werden kann: Da für diesen Druck noch sämtliche Stimmbücher in Wrocław erhalten sind, bestehen Vergleichsmöglichkeiten, die Einsteins Partituren als sehr genau ausweisen.

Die Übertragungen geben sämtliche Versetzungszeichen in vorgefundener Form wieder, nur die auflösenden Kreuze vor dem Ton *b* wurden durch Auflöser ersetzt. Alle (auch handschriftlich nachgetragene) Bezifferungen der Drucke sind in den Übertragungen unterhalb des Notensystems platziert.

Tripla-Teile mit 3/2-Ordnung werden einheitlich mit der Vorzeichnung 3/2 wiedergegeben; sofern ihre Bezeichnung in den Drucken anders lautet, findet sich die originale Form in den Anmerkungen. Eine Verkürzung der Notenwerte wurde nirgends vorgenommen. Nicht referiert werden Reste einer geschwärzten Notation in den Tripla-Teilen und Ordnungsstriche (*stanghette*); ebenso bleiben Differenzen in der Schreibweise der Satztitel unerwähnt (Zahlwort groß oder klein, *stromenti* statt *istromenti*, *a* und *e* mit oder ohne Akzent). Hier wird die jeweils häufigste Variante wiedergegeben.

Eine Simultanpartitur zu Rossis *Sinfonia R I/7* und Gasparo Zanettis *Alemana* ist diesem Notenteil vorangestellt. Ich danke der *Biblioteka Uniwersytecka* (Wrocław), der *Werner Josten Library* des *Smith-College* (Northampton/Massachusetts), der Bibliothek des *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna* und der *Bibliothèque Mazarine* (Paris) sehr herzlich für die Genehmigungen zum Abdruck des Materials.

A. Buonamente

1. Viertes Buch:

[B IV/1] *Sinfonia prima*

- Canto 1 ohne Schlussfermate

[B IV/2] *Sinfonia seconda*

- Canto 1 im c1-Schlüssel, T. 9-12 im g2-Schlüssel; keine Schlussfermate
- Canto 2 im c1-Schlüssel, T. 13-16 (nur Minima a^1) im g2-Schlüssel

[B IV/3] *Sinfonia terza*

- Canto 1 im c1-Schlüssel, T. 7, zweite Hälfte bis T. 11 im g2-Schlüssel, ebenso T. 16 bis Schluss; T. 8 handschriftlich nachgetragenes b ; keine Schlussfermate
- Canto 2 im c1-Schlüssel, T. 8, zweite Hälfte bis T. 9 im g2-Schlüssel, ebenso T. 26 bis Schluss

[B IV/4] *Sinfonia quarta*

- Tripla mit »3« vorgezeichnet
- Canto 1 T. 39 keine Schlussfermate

[B IV/5] *Sinfonia quinta*

- Canto 1 T. 47 keine Schlussfermate

[B IV/6] *Sinfonia sesta*

- Tripla mit »3« vorgezeichnet
- Canto 1 u. Canto 2 T. 54 keine Schlussfermate

[B IV/7] *Sinfonia settima*

- Generalvorzeichnung mit verdoppeltem Kreuz
- Tripla mit »3« vorgezeichnet
- Canto 1 u. 2 T. 65 keine Schlussfermate
- Basso T. 57 erste Minima mit handschriftlich nachgetragenen »b« als Bezifferung; T. 58 erste Minima trotz offensichtlicher Chromatik ohne auflösendes »b«

[B IV/8] *Sinfonia ottava*

- Canto 1 T. 53 keine Schlussfermate

[B IV/9] *Sinfonia nona*

- Generalvorzeichnung mit verdoppeltem Kreuz für fis
- rhythmisch-metrische Ordnung in allen Stimmen notiert als C- 6/4

[B IV/10] *Sinfonia decima*

- Canto 1 im c1-Schlüssel, ab T. 30 im g2-Schlüssel
- Canto 2 im c1-Schlüssel, ab T. 30 im g2-Schlüssel; T. 1 Kreuz unter der zweiten Note (fis^1 , handschriftlich nachgetragen?)
- Basso T. 10 Kreuz vor e

2. Fünftes Buch:

[B V/1] *Sinfonia prima*

- Basso T. 13, Note *g* handschriftlich mit »b« beziffert

[B V/2] *Sinfonia seconda*

- Basso T. 9, 16 u. 33 die Noten *g* (*G*) handschriftlich mit »b« beziffert

[B V/3] *Sinfonia terza*

- Generalvorzeichnung mit verdoppeltem Kreuz für *fis*
- Canto 1 T. 14, drittes Sechzehntel mit handschriftlich nachgetragem auflösendem »b«, T. 34 neue Schlüsselung ohne Kreuze bis Schluss; T. 44 drittes Zweiunddreißigstel ohne Kreuz
- Canto 2 T. 17 mit Zusatz »*adasio*«, T. 31 bis 41 neue Schlüsselung ohne Kreuze
- Basso T. 34 neue Schlüsselung ohne Kreuze (bis Satzende)

[B V/4] *Sinfonia quarta*

- Basso T. 4, handschriftliche Nachträge: Note *g* mit »#« und Note *c* mit »b« beziffert

[B V/7] *Sinfonia settima*

- Canto 2 T. 38, dritte Note korrigiert zu *f*¹ (ursprünglich *e*¹)

[B V/8] *Sinfonia ottava*

- Cantuswechsel für den zweiten Teil (cantus durus ab Doppelstrich)
- Canto 1 u. 2 T. 8 bis Ende erster Teil *c*1-Schlüssel
- Basso T. 19 Note *g* mit »#« beziffert

[B V/9] *Sinfonia nona*

- Canto 1 im *c*1-Schlüssel (einfache Kreuzvorzeichnung), ab T. 17 im *g*2-Schlüssel (verdoppelte Kreuzvorzeichnung)
- Canto 2 im *c*1-Schlüssel (einfache Kreuzvorzeichnung), ab T. 14 (zweite Hälfte) im *g*2-Schlüssel (verdoppelte Kreuzvorzeichnung)
- Basso T. 35 Note *d* handschriftlich mit »b« beziffert

[B V/10] *Sinfonia decima*

- Basso T. 29 Note *g* handschriftlich mit »b« beziffert

[B V/11] *Sinfonia undecima*

- Canto 1 wechselt T. 5 (mit den drei letzten Achteln) in den *c*1-Schlüssel, erneuter Wechsel in den *g*2-Schlüssel mit Takt 10 (ebenfalls mit den letzten drei Achteln)

3. Siebentes Buch:

[B VII/1] *Sinfonia Prima detta la Monteverde*

- Basso T. 6, Einstein notiert bis auf das *d* eine Terz höher (Kopierfehler?)

[B VII/2] *Sinfonia Seconda detta la Rovetta*

- Generalvorzeichnung mit doppeltem Kreuz

[B VII/3] *Sinfonia Terza detta la Sagreda*

- Canto 2 im c1-Schlüssel bis T. 24, erste Hälfte, danach g2-Schlüssel

[B VII/4] *Sinfonia Quarta detta la Strozzi*

- Canto 2 T. 12, Einstein notiert die erste Takthälfte eine Terz höher (Kopierfehler?)

B. Uccellini

1. Zweites Buch:

[U II/1] *Sinfonia Prima*

- T. 14 u. 29 keine prima u. seconda-volta-Schlüsse
- Canto 1 liest c1-Schlüssel, ab T. 17 g2-Schlüssel, T. 14 Doppelstrich mit Wiederholungsanweisung unmittelbar nach punktierter Viertel a^1
- Canto 2 liest c1-Schlüssel, ab T. 6 g2-Schlüssel
- B.c. T. 3 Minima a beziffert mit »5 - 6b« (Hinweis auf nicht-alteriertes f^1 in Canto 2), T. 29 Schlussfermate

[U II/2] *Sinfonia Seconda*

- T. 17 kein prima-volta-Schluss, T. 47 seconda-volta-Schluss (ohne Bezeichnung)
- Canto 2 liest durchgehend c1-Schlüssel, T. 35/36 handschriftlich eingeklammert u. mit einer »2« über dem System versehen
- B.c. T. 46 liest punktierte Minima d

[U II/3] *Sinfonia Terza*

- Canto 1 T. 5 c1-Schlüssel
- B.c. T. 3 Schlussfermate

[U II/4] *Sinfonia Quarta*

- Canto 2 T. 18 bis Mitte T. 22 c1-Schlüssel, T. 27 Kreuz vor h^1 und T. 28 b vor f^1 (jeweils hexachordal)
- B.c. T. 31 letzte Note H beziffert mit »6b« (Hinweis auf nicht-alteriertes g^1 im VI.1)

[U II/5] *Sinfonia Quinta*

- B.c. T. 8 Bezifferung liest Kreuz vor H , T. 34 Schlussfermate

[U II/6] *Sinfonia Sesta*

- Einen Hinweis auf den zugrunde liegenden Kanon gibt ausschließlich die *tavola* des *Canto secondo*, dort wird dieser Satz als *Sinfonia Sesta à 2. Violini in canon* aufgeführt. Die *tavola* des *Canto primo* verzeichnet *Sinfonia Sesta* nicht und in derjenigen des B.c. fehlt die Bezeichnung *in canon*. Die im Kanon zu führende Stimme erscheint ausschließlich im Stimmbuch des *Canto secondo*. Der Satztitel liest hier *Sinfonia Sesta Canto primo* (wiederum ohne Nennung des Kanons) und gibt auch keine ausdrückliche Auflösungsanweisung, sondern mit einer unter der ersten Note platzierten Fermate lediglich einen nicht-sprachlichen Hinweis auf die abweichende Kompositionstechnik dieses Satzes.

2. *Ozio regio:*

[U VII/1] *Sinfonia Prima a cinque stromenti*

- Tempobezeichnungen nur in Vl.2 u. B.c. (*allegro e presto* bzw. *allegro*)
- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- Tenore, Basso und B.c. enden mit T. 53; Alto liest Haltebogen zwischen den beiden letzten Noten
- B.c. T. 43 letzte Minima mit »6b« beziffert (vielleicht Hinweis auf das nicht-alterierte *c* im Alto)

[U VII/2] *Sinfonia Seconda a cinque stromenti*

- alle Stimmen: Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- B.c. T. 53, Schlussston hat angebundene Semibrevis *c*

[U VII/4] *Sinfonia Quarta a cinque stromenti*

- Vl.1: T. 19, viertes Sechzehntel, kein Hinweis auf b^2 (analog möglich zu T. 21, 24 u. 25)
- Alto: T. 20, die beiden letzten Achtel als *c* (chrom. Intervall zum Vl.2)
- Tenore: T. 12, vorletztes Achtel *g* (chrom. Intervall zum Vl.1)

[U VII/5] *Sinfonia Quinta a cinque stromenti*

- alle Stimmen: Tripla mit einfacher »3« vorgezeichnet
- Basso: Stimme trägt vereinzelte Bezifferungen (in der Übertragung unter dem System wiedergegeben)

[U VII/6] *Sinfonia Sesta a cinque stromenti*

- Basso: Stimme trägt vereinzelte Bezifferungen (in der Übertragung unter dem System wiedergegeben)
- B.c.: keine Bezifferung vorhanden; T. 19 u. 20, jeweils erste Vierergruppe der *tremolo*-Achtel ohne Bogen

3. *Sinfonie boscarecie:*

[Bezugspunkt der folgenden Anmerkungen ist das fragmentarisch überlieferte *Violino-primo*-Stimmbuch der ersten Ausgabe durch Francesco Magni, Venedig 1660]

[U VIII/1] *Sinfonia prima La Rouetta*

- Kompositions- u. Aufführungsvermerk im Titel (s. Anm. 526 im Textteil)
- T. 18 Triller (t.) unter punktierter Viertel e^2

[U VIII/5] *Sinfonia quinta La Padouana*

- T. 32 zweite Takthälfte einfacher Achtelgang *as-g-f-es*

[U VIII/7] *Sinfonia settima La Gianina*

- Kompositions- u. Aufführungsvermerk im Titel (s. Anm. 526 im Textteil)

[U VIII/8] *Sinfonia ottava La Vittale*

- T. 3 zweites Viertel a^2

[U VIII/9] *Sinfonia nona La Gurana*

- Kompositions- u. Aufführungsvermerk im Titel (s. Anm. 526 im Textteil)

[U VIII/10] *Sinfonia decima La Gallana*

- T. 22 zweites Viertel a^2

[U VIII/11] *Sinfonia undecima La Todeschina*

- T. 11 Achtel mit Zweier-Bögen
- T. 12 Achtel als fs^2

[U VIII/13] *Sinfonia terzadecima La Perdiera*

- T. 15/16 Haltebogen

4. *Sinfonici concerti*:

[U IX/1] *Sinfonia prima*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- sämtliche Bögen werden als Zweier-Bögen wiedergegeben
- Vl.1 T. 72 keine Wiederholungsanweisung

[U IX/2] *Sinfonia seconda*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- sämtliche Bögen werden als Zweier-Bögen wiedergegeben
- B.c. T. 33/34 c4-Schlüssel

[U IX/4] *Sinfonia quarta*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- Vl.2 T. 101 notiert keine Erhöhung für d^2
- B.c. T. 66 beziffert große Terz über a (chromatisches Intervall zu Vl.1)

[U IX/5] *Sinfonia quinta*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- Vl.1 T. 40 letztes Viertel ohne punktierte Figur

[U IX/8] *Sinfonia ottava*

- Vl.1 liest *adasio* als erste Tempobezeichnung
- Vl.3 T. 38 u. 42 hexachordales Kreuz vor e^1
- B.c. T. 42 hexachordales Kreuz vor e

[U IX/9] *Sinfonia nona*

- Vl.3 liest durchgehend c1-Schlüssel

[U IX/10] *Sinfonia decima*

- Violone u. B.c. T. 14 hexachordale Kreuze über a

[U IX/13] *Sinfonia decima terza*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- Vl.2 T. 59 b als Warnungssakzidenz

[U IX/14] *Sinfonia decima quarta*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet
- Vl.2 T. 25 hexachordales b vor f^2

[U IX/15] *Sinfonia decima quinta*

- VI.1 T. 103 mittleres Viertel h^1 (statt cis^2)
- B.c. T. 25 liest Quartvorhalt-Bezifferung bereits auf der ersten Takthälfte (über G), T. 69 ohne *piano*

[U IX/16] *Sinfonia decima sesta*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- VI.1, 2 u. 3 lesen *adasio* als erste Tempobezeichnung.

[U IX/17] *Sinfonia decima settima*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- VI.4 T. 44-55 im $c1$ -Schlüssel notiert, Wechsel in den $g2$ -Schlüssel mit letztem Viertel des Taktes.

[U IX/18] *Sinfonia decima ottava*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- Violone T. 35 hexachordales Kreuz vor e .
- VI.2 T. 75 hexachordales b vor f^1

[U IX/19] *Sinfonia decima nona*

- VI.1 T. 54 zweite Hälfte Viertel g^1 u. Viertelpause
- VI.2 u. Violone T. 39 kein *piano*

[U IX/20] *Sinfonia vigesima*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- Violone T. 26/27 u. T. 30/31 kein *forte*

[U IX/21] *Sinfonia vigesima prima*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- VI.1 T. 31 ohne Haltebogen, T. 32 Haltebogen zwischen den ersten beiden Tönen
- VI.3 T. 61 hexachordales Kreuz vor a

[U IX/22] *Sinfonia vigesima seconda*

- sämtliche Bindebögen werden als Zweier-Bindungen wiedergegeben
- VI.1 am Satzbeginn *piano* ohne Tempobezeichnung
- VI.2 *adasio è piano* erst in T.25; T. 34 kein *piano*, T. 36 Auflöser als Kreuz notiert
- VI.3 T. 9 u. T. 34 kein *piano*
- Violone T. 6 kein *piano*, T. 45 zusätzliches *piano*
- Violone u. B.c. T. 34 beide Auflöser als Kreuze notiert

[U IX/23] *Sinfonia vigesima terza*

- B.c. T. 13-15 liest c (mit Bezifferung »b«), dann $G-D-F-F-B$ (letzter Ton mit Bezifferung »6«) jeweils als Minimen, T. 16 fehlt; T. 41 nur *piano* ohne Tempobezeichnung

[U IX/24] *Sinfonia vigesima quarta*

- VI.2 T. 34 (hexachordales?) Kreuz vor e^2

[U IX/25] *Sinfonia vigesima quinta*

- Tripla ist als C (mit *prolatio*-Punkt)-3/1 vorgezeichnet.
- VI.1 T. 46/47 kein Haltebogen

Sinfonia settima

Salamone Rossi
Il primo libro delle sinfonie ...,
Venedig 1607

Canto primo

Canto secondo

Basso

Alemana

anonymus [Gasparo Zannetti?]
Il Scolaro ..., Mailand 1645

Canto

Alto

Tenore

Basso

5

9

Musical score for measures 13-18. The score is written for three systems. The first system (measures 13-15) features a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody in the first staff includes eighth-note runs and quarter notes. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff has a bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 16-18) features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody in the first staff continues with eighth-note runs. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The system concludes with double bar lines and repeat dots.

Musical score for measures 19-24. The score is written for three systems. The first system (measures 19-21) features a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody in the first staff includes eighth-note runs and quarter notes. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff has a bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 22-24) features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody in the first staff continues with eighth-note runs. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The system concludes with double bar lines and repeat dots.

The following three systems (measures 25-28) are empty staves, each consisting of a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff.

Sinfonia Prima

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...
Venedig 1626

Canto primo
Canto secondo
Basso

7

13

19

24

Sinfonia Seconda

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...
Venedig 1626

Canto primo
Canto secondo
Basso

9

16

22

30

37

Sinfonia Terza

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...,
Venedig 1626

Canto primo
Canto secondo
Basso

7

12

18

25

Sinfonia Quarta

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...,
Venedig 1626

Canto primo
Canto secondo
Basso

11

18

25

32

Sinfonia Quinta

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...
Venedig 1626

Canto primo

Canto secondo

Basso

7

13

19

26

32

38

Musical score for measures 38-42. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 38 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note B, a quarter note C#, and a quarter note D. The middle staff has a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The bass staff has a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piece continues with various rhythmic patterns and rests through measure 42.

43

Musical score for measures 43-47. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 43 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The middle staff has a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The bass staff has a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piece continues with various rhythmic patterns and rests through measure 47.

Sinfonia Sesta

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...
Venedig 1626

Canto primo
Canto secondo
Basso

11

20

26

33

38

43

Musical score for measures 43-48. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. Measure 43 starts with a treble clef staff containing a series of eighth and sixteenth notes, followed by a treble clef staff with a similar melodic line. The bass clef staff provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

49

Musical score for measures 49-54. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the previous system. Measure 49 features a treble clef staff with a melodic line that includes a fermata over the final note. The bass clef staff continues with its accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Sinfonia Settima

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...,
Venedig 1626

Canto primo
Canto secondo
Basso

9

19

31

40

47

Musical score for measures 47-55. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. A flat (b) is placed below the final note of the bass line in measure 55.

56

Musical score for measures 56-64. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. A flat (b) is placed below the first note of the bass line in measure 56, and another flat (b) is placed below the final note of the bass line in measure 64.

Sinfonia Ottava

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...,
Venedig 1626

Canto primo

Canto secondo

Basso

8

16

24

32

40

Musical score for measures 40-46. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, including some triplets. The piece concludes with a double bar line.

47

Musical score for measures 47-53. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a similar rhythmic complexity. The final measure (53) features a fermata over a whole note in the treble staff, indicating a pause or a long note. The piece concludes with a double bar line.

Sinfonia Nona

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...
Venedig 1626

Canto primo

Canto secondo

Basso

7

14

19

25

31

Musical score for measures 31-35. The score is in 2/4 time and D major. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a similar melodic line, and a bass staff with a bass line. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the final measure.

36

Musical score for measures 36-40. The score is in 2/4 time and D major. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a similar melodic line, and a bass staff with a bass line. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the final measure.

41

Musical score for measures 41-45. The score is in 2/4 time and D major. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a similar melodic line, and a bass staff with a bass line. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the final measure. There are flat accidentals in the middle and bass staves.

48

Musical score for measures 48-52. The score is in 2/4 time and D major. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a similar melodic line, and a bass staff with a bass line. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the final measure. There are flat accidentals in the middle and bass staves.

Sinfonia Decima

G. B. Buonamente
Il quarto libro de varie sonate ...,
Venedig 1626

Canto primo

Canto secondo

Basso

7

14

Presto

Adasio

21

p

p

p

30

39

49

Musical score for measures 49-56, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and various accidentals (sharps and naturals).

57

Musical score for measures 57-64, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music continues with complex rhythmic patterns and includes a fermata over the final note of the first staff.

Sinfonia Prima

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

9

17

23

29

35

Sinfonia Seconda

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...
Venedig 1629

Canto primo

Canto secondo

Basso di Viola,
ò da Brazzo

9

17

22

27

31

Sinfonia Terza

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

7

13

19

25

31

37

Musical score for measures 37-42. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves with many accidentals and a more rhythmic bass line. A fermata is placed over a note in the second measure of the second staff. A flat (b) is placed below a note in the final measure of the system.

43

Musical score for measures 43-48. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves with many accidentals and a more rhythmic bass line. A fermata is placed over a note in the final measure of the system.

Sinfonia Quarta

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

10

18

23

Sinfonia Quinta

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo

Canto secondo

Basso di Viola,
ò da Brazzo

9

16

23

29

Sinfonia Sesta

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

8

15

22

29

Sinfonia Settima

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

8

15

21

27

35

Sinfonia Ottava

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

11

21

30

39

Sinfonia Nona

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo

Canto secondo

Basso di Viola,
ò da Brazzo

12

19

26

33

40

A musical score for three staves, measures 46-50. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff (treble clef) begins with a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) followed by quarter notes C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff (treble clef) starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a sixteenth-note triplet (D5, E5, F5), then quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The third staff (bass clef) starts with quarter notes G2, A2, B2, C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Sinfonia Decima

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

7

14

22

28

34

Sinfonia Undecima

G. B. Buonamente
Il quinto libro de varie sonate ...,
Venedig 1629

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

7

13

20

27

35

Sinfonia Prima detta la Monteverde

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo

Canto secondo

Basso di Viola,
ò da Brazzo

8

14

20

26

31

40

Musical score for measures 40-45. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves.

46

Musical score for measures 46-51. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

52

Musical score for measures 52-57. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

58

Musical score for measures 58-63. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Sinfonia Seconda detta la Rovetta

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola
ò da Brazzo

10

21

28

36

44

52

Musical score for measures 52-58. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the Treble staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves.

59

Musical score for measures 59-65. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the Treble staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves.

Sinfonia Terza detta la Sagreda

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

10

18

24

30

37

44

Musical score for measures 44-50. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. A double bar line is present at the end of measure 50.

51

Musical score for measures 51-57. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. A double bar line is present at the end of measure 57.

Sinfonia Quarta detta la Strozzi

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

7

13

19

28

35

42

Musical score for measures 42-48. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music is in 2/4 time. Measure 42 features a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom staff. Measure 43 has a whole rest in the top staff and a bass line. Measure 44 has a melodic line in the top staff and a bass line. Measure 45 has a melodic line in the top staff and a bass line. Measure 46 has a melodic line in the top staff and a bass line. Measure 47 has a melodic line in the top staff and a bass line. Measure 48 has a melodic line in the top staff and a bass line.

49

Musical score for measures 49-55. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music is in 2/4 time. Measure 49 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 50 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 51 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 52 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 53 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 54 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 55 has a melodic line in the top treble staff and a bass line.

56

Musical score for measures 56-62. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music is in 2/4 time. Measure 56 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 57 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 58 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 59 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 60 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 61 has a melodic line in the top treble staff and a bass line. Measure 62 has a melodic line in the top treble staff and a bass line.

Sinfonia Quinta detta la Barbera

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo

11

19

25

34

44

Sinfonia Sesta detta la Serra

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo
Canto secondo
Basso di Viola,
ò da Brazzo



11



21



29



36



43



50

Musical score for measures 50-56. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

57

Musical score for measures 57-63. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The music continues from the previous system, showing a continuation of the melodic and rhythmic themes. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Sinfonia Settima detta la Cavazza

G. B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo

Canto secondo

Basso di Viola,
ò da Brazzo

8

20

30

39

48

Musical score for measures 56-63. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the upper treble staff features eighth and quarter notes with various accidentals. The middle treble staff provides harmonic support with chords and single notes. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 64-71. The score continues on three staves. Measure 64 begins with a fermata over a half note in the upper treble staff, marked with a 'b' (basso). The melody resumes with eighth and quarter notes. The middle treble staff continues with harmonic accompaniment, and the bass staff maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Sinfonia Ottava detta la Molli

G.B. Buonamente
Il settimo libro di sonate ...,
Venedig 1637

Canto primo

Canto secondo

Basso di viola,
o da braccio

7

14

21

25

29

39

Musical score for measures 39-46. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

47

Musical score for measures 47-54. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with eighth and quarter notes, showing some melodic development.

55

Musical score for measures 55-62. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

63

Musical score for measures 63-70. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with eighth and quarter notes, showing some melodic development.

71

Musical score for measures 71-76. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

75

Musical score for measures 75-82. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with eighth and quarter notes, showing some melodic development.

Sinfonia Prima
à 2. Violini

Marco Uccellini
Sonate sinfonie et correnti ...,
Libro secondo, Venedig 1639

Canto primo
Canto secondo
Basso continuo

6 6 6 7 6 5 6^b 7 6 5 6[#] 6 5 5 6[#] 6[#] 6 7 6

11

6 7 6[#]

19

25

Sinfonia Seconda à 2. Violini

Marco Uccellini
Sonate sinfonie et correnti ...
Libro secondo, Venedig 1639

Canto primo
Canto secondo
Basso continuo

5 6 6 7 6#

Detailed description: This system contains the first eight measures of the piece. It features three staves: Canto primo (top), Canto secondo (middle), and Basso continuo (bottom). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The Canto primo part begins with a rest, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Canto secondo part has a similar rhythmic pattern. The Basso continuo part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 5, 6, 6, 7, and 6# are indicated below the bass line.

9

b b 7 6 5 # 4 #

Detailed description: This system contains measures 9 through 17. The musical notation continues across the three staves. The Canto primo part shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The Canto secondo part maintains a steady eighth-note accompaniment. The Basso continuo part features a mix of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers b, b, 7, 6, 5, #, 4, and # are indicated below the bass line.

18

Detailed description: This system contains measures 18 through 25. The music continues in the same three-staff format. The Canto primo part has a more active melodic line. The Canto secondo part continues with eighth notes. The Basso continuo part provides a consistent harmonic support. There are no fingering numbers explicitly shown in this system.

26

6 5

Detailed description: This system contains measures 26 through 33. The musical notation continues across the three staves. The Canto primo part has a melodic line with some rests. The Canto secondo part continues with eighth notes. The Basso continuo part provides a consistent harmonic support. Fingering numbers 6 and 5 are indicated below the bass line.

34

Detailed description: This system contains measures 34 through 40. The music continues in the same three-staff format. The Canto primo part has a melodic line with some rests. The Canto secondo part continues with eighth notes. The Basso continuo part provides a consistent harmonic support. There are no fingering numbers explicitly shown in this system.

41

b #

Detailed description: This system contains measures 41 through 48. The music continues in the same three-staff format. The Canto primo part has a melodic line with some rests. The Canto secondo part continues with eighth notes. The Basso continuo part provides a consistent harmonic support. Fingering numbers b and # are indicated below the bass line.

Sinfonia Terza à 2. Violini

Marco Uccellini
Sonate sinfonie et correnti ...,
Libro secondo, Venedig 1639

Canto primo
Canto secondo
Basso continuo

6

7 6

b

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. It features three staves: Canto primo (top), Canto secondo (middle), and Basso continuo (bottom). The music is in common time (C). The Canto primo part begins with a series of sixteenth-note runs. The Canto secondo part has a more melodic line with some rests. The Basso continuo part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. A flat (b) is indicated below the first measure, and the numbers 7 and 6 are written below the seventh and eighth measures respectively.

7

b # 6 6 6

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. The Canto primo part continues with intricate sixteenth-note patterns. The Canto secondo part has a more active melodic line. The Basso continuo part features a steady eighth-note accompaniment. A flat (b) is shown below the first measure, a sharp (#) below the fifth measure, and the numbers 6, 6, and 6 are written below the eighth, ninth, and tenth measures respectively.

13

b 6# 6 5 6

Detailed description: This system contains measures 13 through 19. The Canto primo part has a melodic line with some rests. The Canto secondo part has a more active melodic line. The Basso continuo part features a steady eighth-note accompaniment. A sharp (#) is shown below the first measure, a flat (b) below the second measure, and the numbers 6#, 6, 5, and 6 are written below the fifth, sixth, seventh, and eighth measures respectively.

20

6 6# # 5 6# # 6#

Detailed description: This system contains measures 20 through 25. The Canto primo part has a melodic line with some rests. The Canto secondo part has a more active melodic line. The Basso continuo part features a steady eighth-note accompaniment. The numbers 6, 6#, #, 5, 6#, #, and 6# are written below the first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh measures respectively.

26

6 7 6# 6 5 6 6 5

Detailed description: This system contains measures 26 through 31. The Canto primo part has a melodic line with some rests. The Canto secondo part has a more active melodic line. The Basso continuo part features a steady eighth-note accompaniment. The numbers 6, 7, 6#, 6, 5, 6, 6, and 5 are written below the first, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth measures respectively.

Sinfonia Quarta à 2. Violini

Marco Uccellini
Sonate sinfonie et correnti ...
Libro secondo, Venedig 1639

Canto primo
Canto secondo
Basso continuo

4 # 6 7 6

8

3 2 b 6 6 6

14

6 b 4 3 6 5

20

6 # 4 # 7 6#

27

b 7 6# 3 2 b 6b 4 3

Sinfonia Quinta
à 2. Violini

Marco Uccellini
Sonate sinfonie et correnti ...,
Libro secondo, Venedig 1639

Canto primo
Canto secondo
Basso continuo

4 # 6 b

Detailed description: This system contains the first three staves of music. The top staff is labeled 'Canto primo', the middle 'Canto secondo', and the bottom 'Basso continuo'. The music is in a common time signature. Below the staves, there are three sets of figured bass notation: '4 #', '6', and 'b'.

7

b 6 5 # 7 6 5 # 7 6 7 6 7b 6 5 3 7 6

Detailed description: This system contains the next three staves of music. Below the staves, there are several sets of figured bass notation: 'b', '6 5 #', '7 6 5 #', '7 6 7 6', '7b 6 5 3', and '7 6'.

16

4 # b b #

Detailed description: This system contains the next three staves of music. Below the staves, there are three sets of figured bass notation: '4 #', 'b b', and '#'. There are also repeat signs in the first two staves.

22

7b 6 5 3 7 6 6 4

Detailed description: This system contains the next three staves of music. Below the staves, there are several sets of figured bass notation: '# #', '7b 6 5 3', '7 6', '6', and '4 #'. There are also repeat signs in the first two staves.

29

6 4 # b b b 4 #

Detailed description: This system contains the final three staves of music. Below the staves, there are several sets of figured bass notation: '6 4 #', 'b b', 'b', and '4 #'.

Sinfonia Sesta
à 2. Violini in canon

Marco Uccellini
Sonate sinfonie et correnti ...,
Libro secondo, Venedig 1639

Canto primo
Canto secondo
Basso continuo

6 6 7 6#

9

5 6^b 6 5 4 # 5 6

18

b b 5 6 5 6^b 5 6 5 6^b 4 #

27

7 6 6 5 4 # 6 6

36

6 5 6 # 6 5

45

6 3

54

Musical score for measures 54-61. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music features a complex melodic line in the Treble staff and a more rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves. Fingering numbers 6, 5, and ♭ are shown below the Bass staff. A sharp sign (#) is placed below the Bass staff at measure 58, and another sharp sign (#) and a flat sign (♭) are placed below the Bass staff at measure 61.

62

Musical score for measures 62-70. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves. A sharp sign (#) is placed below the Bass staff at measure 65, and another sharp sign (#) is placed below the Bass staff at measure 68. Fingering numbers 6♭, 5, 6, and 5 are shown below the Bass staff at the end of the system.

71

Musical score for measures 71-79. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves. Fingering numbers 6, 5, 6, and 5 are shown below the Bass staff at the beginning of the system. A sharp sign (#) is placed below the Bass staff at measure 74. Fingering numbers 6 and 5 are shown below the Bass staff at measure 78, and a 6 is shown below the Bass staff at measure 79.

80

Musical score for measures 80-86. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves. Fingering numbers 6 and 6 are shown below the Bass staff at measure 83. A sharp sign (#) and a flat sign (♭) are placed below the Bass staff at measure 84. Fingering numbers 6, 6, ♭, and 6 are shown below the Bass staff at measure 85, and a sharp sign (#) is placed below the Bass staff at measure 86.

87

Musical score for measures 87-94. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves. A sharp sign (#) and a 6 are shown below the Bass staff at measure 88. Fingering numbers 6, 5, and 3 are shown below the Bass staff at measure 92, and a 6 is shown below the Bass staff at measure 94.

Sinfonia Prima a cinque stromenti

Marco Uccellini
Ozio regio, Venedig 1660

allegro e presto

Violino primo
Violino secondo
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for Violino primo and Violino secondo, both in treble clef. The next two staves are for Alto and Tenore, both in alto clef. The bottom two staves are for Basso and Basso continuo, both in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the violins and a rhythmic accompaniment in the bass.

7

The second system of the musical score continues the composition from measure 7. It features the same six staves as the first system, with the violins playing a melodic line and the bass instruments providing a rhythmic foundation. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the violins and a rhythmic accompaniment in the bass.

13

The third system of the musical score continues the composition from measure 13. It features the same six staves as the previous systems, with the violins playing a melodic line and the bass instruments providing a rhythmic foundation. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the violins and a rhythmic accompaniment in the bass. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for measures 18-26. The score is written for six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Below the bottom two staves, there are six bar numbers: 6, 7, 6, b, 6, 7, 6.

Musical score for measures 27-35. The score is written for six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals.

Musical score for measures 36-44. The score is written for six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Below the bottom two staves, there are four bar numbers: 6, 6, 6b, 6.

The musical score on page 45 consists of six staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom four staves are in bass clef. The music is written in a common time signature. The first five measures of the bottom-most staff are marked with a '6', indicating a specific fingering or technique. The sixth measure is marked with a '6#', and the final two measures are marked with a '6'.

Sinfonia Seconda a cinque stromenti

Marco Uccellini
Ozio regio, Venedig 1660

Violino primo
Violino secondo
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

b 6 4 # b 6 b

7

6

12

16

6 4 # # 7 6 #

23

tremolo

4 3

31

6 # b

Musical score for measures 36-41. The score is written for six staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

b

Musical score for measures 42-47. The score is written for six staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some triplet markings and dynamic markings.

Musical score for measures 48-53. The score is written for six staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music concludes with double bar lines and repeat signs at the end of each staff.

Sinfonia Terza
a cinque stromenti

Marco Uccellini
Ozio regio, Venedig 1660

Violino primo
Violino secondo
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

1 2 4 5

6

6 7 8 9 10

11

11 12 13 14 15

16

Musical score for measures 16-21. The score is written for six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are two sharp signs (#) located below the bottom two staves at the beginning of the system.

22

Musical score for measures 22-27. The score is written for six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music continues with a complex rhythmic pattern. A sharp sign (#) is located below the bottom two staves at the beginning of the system.

28

Musical score for measures 28-33. The score is written for six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music continues with a complex rhythmic pattern.

A musical score consisting of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, along with rests. Below the staves, there is a line of figured bass notation: 4 # 6 5 4 # #.

Sinfonia Quarta
a cinque stromenti

Marco Uccellini
Ozio regio, Venedig 1660

Violino primo
Violino secondo
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

7

13

20

Musical score for measures 20-24. The score consists of six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. A sharp sign (#) is placed below the first bass staff at the end of measure 24.

25

Musical score for measures 25-29. The score consists of six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The music continues with complex rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 29.

7 6 5
3 4 3

Sinfonia Quinta a cinque stromenti

Marco Uccellini
Ozio regio, Venedig 1660

Violino primo

Violino secondo

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

5

9

12

presto

Musical score for measures 12-15. The score consists of six staves. The first two staves are treble clefs, and the last four are bass clefs. Measures 12 and 13 feature rapid sixteenth-note passages in the upper staves, with triplets indicated by a '3' below the notes. Measures 14 and 15 show a change in texture with more sustained notes and rests. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 15.

16

Musical score for measures 16-22. The score consists of six staves. Measures 16-22 show a more melodic and harmonic progression across all staves, with various note values including quarter and eighth notes. The texture is more open and spacious compared to the previous section.

23

Musical score for measures 23-30. The score consists of six staves. Measures 23-30 are marked with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by sustained notes and a slower, more contemplative feel. The lower staves feature prominent bass notes, some with a 'u' symbol underneath. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 30.

Sinfonia Sesta
a cinque stromenti

Marco Uccellini
Ozio regio, Venedig 1660

Violino primo
Violino secondo
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

5

9

13

Musical score for measures 13-16. The score consists of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The key signature has one sharp (F#).

17

tremolo

Musical score for measures 17-24. The score consists of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The key signature has one sharp (F#). The word "tremolo" is written above the first staff at the beginning of measure 17.

25

Musical score for measures 25-32. The score consists of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The key signature has one sharp (F#).

Sinfonia prima à violino solo

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

Violino

Basso continuo

7 6 7 6

8

alegro

6 7 6 6 7 6# b

17

6 7 6 2 3 6 7 6 2 3 b

23

7 6 2 3 6 7 6 2 3 b

29

#

33

4

39

46

5

Musical notation for measures 53-59. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. Below the bass staff, there are four accidentals: a flat (b), a sharp (#), a flat (b), and a sharp (#).

allegro & adasio

Musical notation for measures 60-66. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. Below the bass staff, there are two sets of accidentals: the first set consists of a sharp (#) and a flat (b), and the second set consists of a sharp (#) and a flat (b). There are also two trill markings (t.) above the treble staff.

Musical notation for measures 67-73. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. Below the bass staff, there are two sharp accidentals (#). There are also four trill markings (t.) above the treble staff.

Sinfonia seconda à violino solo

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adagio

Violino

Basso continuo

6# 3 6 7 6 7 6#

8

b 9 8 7 6 9 8 7 6 4 #

16

allegro

21

26

6 6 6 6

31

36

7 6#

41

46

50

1 4 #

56

6 3 6 3# 6 5 # 6 3 6 3# 6#

63

6 # b 6 6 b

71

#

75

#

79

#

Sinfonia terza à violino, & violone

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

Violino

Violone

Basso continuo

6 7 6 6 7 6

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. It features three staves: Violino (treble clef), Violone (bass clef), and Basso continuo (bass clef). The music is in 3/4 time. The Violino part begins with a series of eighth notes, followed by a sixteenth-note run. The Violone and Basso continuo parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. Fingering numbers 6, 7, and 6 are indicated below the Basso continuo staff.

7

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. The Violino part continues with a melodic line of eighth notes. The Violone and Basso continuo parts maintain the harmonic structure. The Basso continuo staff has a 'b' (flat) marking under the eighth measure.

13

6 b

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The Violino part features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The Violone and Basso continuo parts continue their accompaniment. The Basso continuo staff has a '6' marking under the 13th measure and a 'b' marking under the 18th measure.

19

b

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. The Violino part has a complex melodic line with many sixteenth notes. The Violone and Basso continuo parts provide a steady accompaniment. The Basso continuo staff has a 'b' marking under the 24th measure.

25

6 6 6

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The Violino part continues with a melodic line of eighth notes. The Violone and Basso continuo parts continue their accompaniment. The Basso continuo staff has three '6' markings under the 25th, 27th, and 29th measures.

31

4 # b

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The Violino part features a melodic line with triplets and a key signature change to one sharp (F#). The Violone and Basso continuo parts continue their accompaniment. The Basso continuo staff has a '4' marking under the 31st measure, a '#' (sharp) marking under the 34th measure, and a 'b' (flat) marking under the 36th measure.

37

Musical score for measures 37-42. The score consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the treble staff is a continuous eighth-note line. The middle bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom bass staff contains a bass line with some chords and accidentals. Below the bottom staff, there are two flats (b) under the first two measures, a '4 #' under the fourth measure, and a flat (b) under the sixth measure.

43

Musical score for measures 43-48. The score consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the treble staff features a mix of eighth and quarter notes. The middle bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom bass staff contains a bass line with some chords. Below the bottom staff, there are six '6' figures under measures 44, 45, 46, 47, 48, and 49.

49

Musical score for measures 49-54. The score consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the treble staff features a mix of eighth and quarter notes. The middle bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom bass staff contains a bass line with some chords. Below the bottom staff, there are seven '6' figures under measures 49, 50, 51, 52, 53, 54, and 55.

Sinfonia quarta à due violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

Violino primo
Violino secondo
Basso continuo

6 6 6 6 6 6

b # b # 4 #

Detailed description: This block contains the first six measures of the piece. It features three staves: Violino primo (top), Violino secondo (middle), and Basso continuo (bottom). The music is in a 3/4 time signature. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: Violino primo: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Violino secondo: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Basso continuo: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. Below the staves, there are two rows of figured bass notation: the first row contains six '6's, and the second row contains the sequence 'b # b # 4 #'.

7

6 6 6 6 6# # 4 # 6 6

Detailed description: This block contains measures 7 through 12. The notation continues on the three staves. The figured bass notation below the staves is: '6 6 6 6 6# # 4 # 6 6'.

13

6 6 6 # 4 # b # #

Detailed description: This block contains measures 13 through 18. The notation continues on the three staves. The figured bass notation below the staves is: '6 6 6 # 4 # b # #'.

19

6 # 6 b b # # 6 #

Detailed description: This block contains measures 19 through 24. The notation continues on the three staves. The figured bass notation below the staves is: '6 # 6 b b # # 6 #'.

25

6# # # 5 b # # b # # 4 # b

Detailed description: This block contains measures 25 through 30. The notation continues on the three staves. The figured bass notation below the staves is: '# 6# # # 5 b # # b # # 4 # b'.

31

b # # b # b 4 # # # # 6 b #

Detailed description: This block contains measures 31 through 36. The notation continues on the three staves. The figured bass notation below the staves is: 'b # # b # b 4 # # # # 6 b #'.

Musical score for measures 37-42. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staves is characterized by eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Measure numbers 37, 41, and 42 are indicated below the staves.

Canon sino al fine

Musical score for measures 43-50. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Canon sino al fine'. The melody in the upper staves is characterized by eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Measure numbers 43, 47, and 50 are indicated below the staves.

Musical score for measures 51-58. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staves is characterized by eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Measure numbers 51, 55, and 58 are indicated below the staves.

Musical score for measures 59-66. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staves is characterized by eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Measure numbers 59, 63, and 66 are indicated below the staves.

allegro

Musical score for measures 67-72. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'allegro'. The melody in the upper staves is characterized by eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Measure numbers 67, 71, and 72 are indicated below the staves.

Musical score for measures 73-82. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staves is characterized by eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Measure numbers 73, 77, and 82 are indicated below the staves.

6# # # 4 # # # 6

6# # # # # # 6# # # # 4 1

6# # # # 4 # # 5 b # 6# # 4

5 b # # 5 b # 4

Sinfonia quinta à due violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

Violino primo
Violino secondo
Basso continuo

6 7 6 *p* 6 4 3 *p*

7

4 3 6 *p* b

13

6 7 6 *p* 4 3 *p* 6 4 3

19

p b 4# 6 7 6

25

p *p* 4 3 6 7 6 *p*

31

p 4 # 6b 6b 7b 6 *p* b *p*

37

b 4 3 b 4 #

42

presto

6 6 b # p 6 b

50

7 4 1 b 6 # 6 b

58

6 6

66

6 b # 6 b 6 b

74

p 6 b # 7 4 # 6 b

82-89 Musical score with three staves (Treble, Alto, Bass). Includes dynamic marking *p* and a sequence of notes with fingerings: # 6 b # p 6 b # 6 5.

90

90-99 Musical score with three staves (Treble, Alto, Bass). Includes fingerings: 5 6 5 6 2 6 6/5 9 8 7 6 4 3.

100

100-108 Musical score with three staves (Treble, Alto, Bass). Includes fingerings: b 9 8 7 6 4 3 b 9 8 7 6 4 #.

109 solo

109-113 Musical score with three staves (Treble, Alto, Bass). Includes dynamic marking *solo* and fingerings: # # b.

114

114-118 Musical score with three staves (Treble, Alto, Bass). Includes dynamic marking *solo* and fingerings: 4 # # # b.

119

allegro

119-128 Musical score with three staves (Treble, Alto, Bass). Includes dynamic marking *allegro* and fingerings: # 4 # b b 4 # 6 b.

125

Musical score for measures 125-130. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The key signature has two flats. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Below the staves, there are fingering numbers: '4 3' under the first measure and 'b' under the last measure.

131

Musical score for measures 131-136. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The key signature has two flats. The music continues with complex rhythmic patterns. Below the staves, there are fingering numbers: '4 3' under the first measure, 'b' under the fifth measure, and '6' under the sixth measure.

137

Musical score for measures 137-142. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The key signature has two flats. The music is simpler, featuring mostly quarter and eighth notes. Below the staves, there are fingering numbers: 'b', '4', '#', 'b', '9', '8', '7', '6', '4', '#' corresponding to the notes in the bass line.

Sinfonia sesta à due violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

solo

Violino primo

Violino secondo

Basso continuo

6 4 #

7

solo

13

19

25

31

4^b 3
2

b b b

37

Musical score for measures 37-42. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two flats. Measure numbers 4 and # are indicated below the staves.

43

allegro

Musical score for measures 43-48. The score consists of three staves. The tempo marking *allegro* is present. Measure numbers 4, 3, b, and 6 are indicated below the staves.

49

Musical score for measures 49-54. The score consists of three staves. Measure numbers 6 and # are indicated below the staves.

55

Musical score for measures 55-60. The score consists of three staves. A 't.' marking is present above the middle staff. Measure numbers 6, b, 4, and # are indicated below the staves.

61

Musical score for measures 61-66. The score consists of three staves. A 't.' marking is present above the middle staff. Measure numbers 6, 4, and 3 are indicated below the staves.

67

Musical score for measures 67-72. The score consists of three staves. A 't.' marking is present above the middle staff. Measure number 6 is indicated below the staves.

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 4 and 3 are indicated below the first staff.

79

Musical score for measures 79-84. The system consists of three staves. Measure numbers 6, b, b, and 6b are indicated below the first staff.

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of three staves. Measure numbers b, b, b, and b are indicated below the first staff.

91

Musical score for measures 91-97. The system consists of three staves. Measure numbers 4 and 3 are indicated below the first staff.

98

Musical score for measures 98-103. The system consists of three staves. The word "adagio" is written above the first staff. Measure numbers 6, b, 7, 6, 7, 6, 4, and 3 are indicated below the first staff.

Sinfonia settima à due violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

t.

Violino primo

Violino secondo

Basso continuo

6 7 6# 6 5 6 5 6 5

7

6 7 6# # 6 7 6# 7 6# 6 5 6 5

13

6 5 6 7 6# 6 7 6# # 6 7 6# 2 3 6 7 6#

19

6 7 6# 2 3 7 6# 7 6# # 7 6# # 4 5 2 3

25

6 7 6# # 6 7 6# # 6 7 6# 2 3

31

6 7 6 # 6 7 6# 4 5 # 6 7 6# # 5 2 3

Musical score for measures 37-42. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 42 ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by the number '5' under the bass line in measures 37 and 42, and a sharp sign (#) under the bass line in measures 38 and 41.

Musical score for measures 43-48. The system consists of three staves. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 48 ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by sharp signs (#) under the bass line in measures 43, 46, and 48, and the number '4' under the bass line in measure 47.

Musical score for measures 49-54. The system consists of three staves. Measure 49 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The music features complex rhythmic patterns. Measure 54 ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by the number '4' under the bass line in measure 52 and a sharp sign (#) under the bass line in measure 54.

Musical score for measures 55-60. The system consists of three staves. Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 60 ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by the number '4' under the bass line in measure 55, the number '1' under the bass line in measure 58, and sharp signs (#) under the bass line in measures 56, 59, and 60.

Musical score for measures 61-66. The system consists of three staves. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The music features complex rhythmic patterns. Measure 66 ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by sharp signs (#) under the bass line in measures 61, 62, 64, and 66, and the number '6' under the bass line in measures 63 and 65.

Musical score for measures 67-72. The system consists of three staves. Measure 67 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 72 ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by sharp signs (#) under the bass line in measures 67, 68, 70, 71, and 72, and the numbers '6' and '5' under the bass line in measures 71 and 72 respectively.

Sinfonia ottava à trè violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

Violino primo

Violino secondo

Violino terzo

Basso continuo

8 *allegro*

6 7 6 # 6 6 9 8 6 6 7 6 4 #

15

22

30

6 6 5

Musical score for measures 37-42. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A trill (t.) is marked above the first measure. The bass line includes fingering numbers: b, b, b, 6, 7, 6, #, b, b, 6.

43

Musical score for measures 43-46. The score continues with the same complex rhythmic pattern. The bass line includes fingering numbers: 7, 6, #, b, b, 6, 6, 6, 6, b.

47

Musical score for measures 47-50. The score continues with the same complex rhythmic pattern. The bass line includes fingering numbers: 4, 3, b, 6, 6, 6, b, b, #.

51

Musical score for measures 51-54. The score continues with the same complex rhythmic pattern. The bass line includes a flat (b) fingering number.

55

Musical score for measures 55-58. The score concludes with the same complex rhythmic pattern. The bass line includes four '6' fingering numbers.

Sinfonia nona à tre violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

graue

Violino primo
Violino secondo
Violino terzo
Basso continuo

6 b # 7 6 6 5 6 # # 7 6 6 5 7 6 7 6 4 #

13

alegro

5 6^b b

19

6# 6 6 4 3

25

6# b b 6# b 6 4 # b

30

Musical score for measures 30-34. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a 12/8 time signature. The first two staves (treble clefs) feature a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The last two staves (bass clefs) provide a steady bass line with eighth and quarter notes.

35

Musical score for measures 35-40. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in a 12/8 time signature. At the end of measure 39, there is a double bar line with repeat dots. Below the bass clef staves, there are fingerings: 'b' under the first bass staff, 'b' under the second bass staff, '6' under the first treble staff, '#' under the second treble staff, '4' under the first bass staff, and '#' under the second bass staff.

41

Musical score for measures 41-45. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in a 12/8 time signature. The melodic lines in the treble clefs are highly rhythmic and intricate, while the bass clefs provide a more rhythmic accompaniment.

46

Musical score for measures 46-50. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in a 12/8 time signature. The texture remains consistent with the previous sections, featuring complex melodic lines in the treble and a steady bass line.

51

Musical score for measures 51-54. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 54 ends with a double bar line.

55

Musical score for measures 55-59. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 59 ends with a double bar line. Below the Bass staff, there are some markings: 4 # b b b 6 b.

60

Musical score for measures 60-63. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 63 ends with a double bar line.

Sinfonia decima à due violini, & Violone

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adagio allegro

Violino primo
Violino secondo
Violone
Basso continuo

#

6

11

b b b b # #

16

b b b # b

21

Musical score for measures 21-27. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is present. Below the bottom two staves, the following fingering sequence is written: ♭ 6 5 6 5 6 4 3.

28

Musical score for measures 28-34. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with a complex rhythmic pattern. Below the bottom two staves, the following fingering sequence is written: 4 3 4 3 4 3 7 6 5 6 5 6 ♭ 4 3 7 6 #.

35

allegro

Musical score for measures 35-40. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The tempo is marked 'allegro'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the bottom two staves, the following fingering sequence is written: 7 6 4 3 4 # ♭.

41

Musical score for measures 41-47. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with a complex rhythmic pattern. Below the bottom two staves, a single sharp sign (#) is written.

46

Musical score for measures 46-50. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a 4/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat).

51

Musical score for measures 51-55. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a 4/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The score ends with a double bar line and repeat dots. Below the bottom staff, there are fingerings: 4 # 6 4 #.

Sinfonia undecima à due violini, & Violone

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

alegro

Violino primo

Violino secondo

Violone

Basso continuo

7 6 6 7 6

13

19 6 7 6 6 7 6 b

25 b # b b

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

33

Musical score for measures 33-38. The score is written for four staves. Measures 33-36 contain a triplet of eighth notes. Measures 37-38 contain a triplet of quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

39

Musical score for measures 39-44. The score is written for four staves. Measures 43-44 contain a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

45

Musical score for measures 45-50. The score is written for four staves. Measures 49-50 contain a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

51

Musical score for measures 51-56. The score is written for four staves. Measures 55-56 contain a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for page 57, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The score includes several measures of music with dynamic markings *p* (piano) and fingering numbers 4 and 3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for measures 36-43. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody in the first treble staff features eighth-note patterns and slurs. The bass staves provide a steady accompaniment with eighth-note figures.

Musical score for measures 44-51. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in the same key and time signature. The melody in the first treble staff shows more complex rhythmic patterns, including slurs and ties. The bass staves continue with their accompaniment.

6 6 6 6 5 6 6 6 5

Musical score for measures 52-59. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music concludes with double bar lines and repeat signs at the end of each staff. The melody in the first treble staff features a final flourish. The bass staves provide a concluding accompaniment.

Sinfonia decima terza à quattro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adagio

Musical score for measures 1-8. The score is for five instruments: Violino primo, Violino secondo, Violino terzo, Violone, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'adagio'. The notation includes various note values and rests.

9

alegro

Musical score for measures 9-13. The tempo is marked 'alegro'. The notation includes various note values and rests.

14

Musical score for measures 14-17. The notation includes various note values and rests.

18

Musical score for measures 18-21. The notation includes various note values and rests.

b 4 # b

4 3 b

allegro

f b # p b # b

6 b b

43

Musical score for measures 43-48. The system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staves, the following sequence of notes is indicated: 6, 6, 4, #, b.

49

Musical score for measures 49-52. The system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music continues in the same key. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staves, the following sequence of notes is indicated: b, 5, 6, 5, 6.

53

Musical score for measures 53-57. The system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music continues in the same key. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staves, the following sequence of notes is indicated: 6, 6, 6, #, b, 4, #, b, 6.

58

Musical score for measures 58-63. The system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music continues in the same key. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staves, the following sequence of notes is indicated: #6, 6, b, 6, b, 6.

63

Musical score for measures 63-68. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and slurs. Below the staves, a sequence of numbers and symbols indicates fingerings: 6 7 6 # 6 5 6 5 6 5 6 5 6.

69

Musical score for measures 69-74. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and slurs. The dynamic marking *p* (piano) is present in several places. Below the staves, a sequence of numbers and symbols indicates fingerings: 6 5 4 # p.

Sinfonia decima quarta à quatro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adasio t.

Violino primo

Violino secondo

Violino terzo

Violone

Basso continuo

7 6

7

alegro

12

17

6

22

27

32

40

b 5 6 5 6 3^b # 5 6 3^b

#

6

p

Sinfonia decima quinta à quatro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adagio

Violino primo

Violino secondo

Violino terzo

Violone

Basso continuo

7

alegro

13

17

5 6 # # # # 6 #

5 6 # # # # 6 #

b 6 # 6 6 b

4 # # b # 4 #

#

allegro, e presto

7 6# # # # #

6 5 b # #

6/5 # # 6/5 #

b # # 6 6 4 # #

4

69

69

p

p

p

p

4 # # 6# 6# 6

76

76

6 6 4 # #

83

83

6 b # 6 6 5 4 # #

90

90

#

6# 6# 4 # #

6 4 #

4 # # # 6/5

4 # p # 6/5 4 #

Sinfonia decima sesta à quattro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

9 *grauè*

Violino primo
Violino secondo
Violino terzo
Violone
Basso continuo

b 5 7 6 # b # b 5

7 6 # # b 4 # # b 4 # #

15 *allegro*

b # # # # # # 6 # 6

20

b 6 5 6 # # # 6 5 6

6^b # 6 # 6# 5 # 6 6# 6 # # #

6/5 4 # # # # # # # # 5

6 # # # # 6 5 # # #

6/5 4 # # # # 6 # # 6 # # # 6 5 5 b 4

47

graue

t.

b 5 b 6 7 6 # 6 7 6 #

57

allegro

b # # 4 #

65

b # # 6

72

6# b 4 # # b #

Musical score for measures 79-83. The score consists of five staves: two treble clefs, a piano (p) staff, and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 79 features a half note G4 in the first treble staff, a half note A4 in the second, a whole note G4 in the piano staff, and a half note G4 in the first bass staff. Measure 80 has a half note A4 in the first treble staff, a half note B4 in the second, a whole note A4 in the piano staff, and a half note A4 in the first bass staff. Measure 81 has a half note B4 in the first treble staff, a half note C5 in the second, a whole note B4 in the piano staff, and a half note B4 in the first bass staff. Measure 82 has a half note C5 in the first treble staff, a half note D5 in the second, a whole note C5 in the piano staff, and a half note C5 in the first bass staff. Measure 83 has a half note D5 in the first treble staff, a half note E5 in the second, a whole note D5 in the piano staff, and a half note D5 in the first bass staff. Below the staves, there are four accidentals: #, b, b, #.

Musical score for measures 84-88. The score consists of five staves: two treble clefs, a piano (p) staff, and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 84 has a half note E5 in the first treble staff, a half note F#5 in the second, a whole note E5 in the piano staff, and a half note E5 in the first bass staff. Measure 85 has a half note F#5 in the first treble staff, a half note G5 in the second, a whole note F#5 in the piano staff, and a half note F#5 in the first bass staff. Measure 86 has a half note G5 in the first treble staff, a half note A5 in the second, a whole note G5 in the piano staff, and a half note G5 in the first bass staff. Measure 87 has a half note A5 in the first treble staff, a half note B5 in the second, a whole note A5 in the piano staff, and a half note A5 in the first bass staff. Measure 88 has a half note B5 in the first treble staff, a half note C6 in the second, a whole note B5 in the piano staff, and a half note B5 in the first bass staff. Below the staves, there are four accidentals: #, #, b, b.

Musical score for measures 89-93. The score consists of five staves: two treble clefs, a piano (p) staff, and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 89 has a half note C6 in the first treble staff, a half note D6 in the second, a whole note C6 in the piano staff, and a half note C6 in the first bass staff. Measure 90 has a half note D6 in the first treble staff, a half note E6 in the second, a whole note D6 in the piano staff, and a half note D6 in the first bass staff. Measure 91 has a half note E6 in the first treble staff, a half note F#6 in the second, a whole note E6 in the piano staff, and a half note E6 in the first bass staff. Measure 92 has a half note F#6 in the first treble staff, a half note G6 in the second, a whole note F#6 in the piano staff, and a half note F#6 in the first bass staff. Measure 93 has a half note G6 in the first treble staff, a half note A6 in the second, a whole note G6 in the piano staff, and a half note G6 in the first bass staff. Below the staves, there is one accidental: b.

Musical score for measures 94-98. The score consists of five staves: two treble clefs, a piano (p) staff, and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 94 has a half note A6 in the first treble staff, a half note B6 in the second, a whole note A6 in the piano staff, and a half note A6 in the first bass staff. Measure 95 has a half note B6 in the first treble staff, a half note C7 in the second, a whole note B6 in the piano staff, and a half note B6 in the first bass staff. Measure 96 has a half note C7 in the first treble staff, a half note D7 in the second, a whole note C7 in the piano staff, and a half note C7 in the first bass staff. Measure 97 has a half note D7 in the first treble staff, a half note E7 in the second, a whole note D7 in the piano staff, and a half note D7 in the first bass staff. Measure 98 has a half note E7 in the first treble staff, a half note F#7 in the second, a whole note E7 in the piano staff, and a half note E7 in the first bass staff. Below the staves, there are three accidentals: #, #, b.

Musical score for measures 99-103. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. Measure numbers 99, 100, 101, 102, and 103 are indicated below the staves.

Musical score for measures 104-108. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning of each staff. Measure numbers 104, 105, 106, 107, and 108 are indicated below the staves.

Sinfonia decima settima à quattro violini

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

allegro

Violino primo

Violino secondo

Violino terzo

Violino quarto

Basso continuo

8

6 b b 6 b # 4 # 6

16

b 6 4 # 6 b b b b

24

b # b 6 b b b 4 # 6

4 3 p p p p p

30

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f* 6#

36

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

b # *p* 6# b # *f* # *p*

42

grau

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

7 6 7 6b 7 6

49

allegro

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

7 6 7 6 # b 6 # b

Musical score for measures 56-63. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth and fifth are in bass clef. The music is in 3/4 time. Measure numbers 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated below the staves. A key signature change is shown with a sharp sign (#) above measure 60 and a flat sign (b) above measure 61. A sequence of numbers 6 5 4 3 is written below measure 62.

Musical score for measures 64-71. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth and fifth are in bass clef. The music is in 3/4 time. Measure numbers 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, and 71 are indicated below the staves. A flat sign (b) is placed above measure 66, and a sharp sign (#) is placed above measure 67. A sequence of numbers 4 3 is written below measure 71.

Musical score for measures 72-79. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth and fifth are in bass clef. The music is in 3/4 time. Measure numbers 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, and 79 are indicated below the staves. A flat sign (b) is placed above measure 72, and a sharp sign (#) is placed above measure 73. A sequence of numbers 4 3 is written below measure 79.

Musical score for measures 80-87. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth and fifth are in bass clef. The music is in 3/4 time. Measure numbers 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, and 87 are indicated below the staves. Flat signs (b) are placed above measures 80, 81, and 82.

Musical score for measures 84-86. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line is simpler, consisting of quarter and eighth notes.

4 #

adagio è piano

Musical score for measures 87-90. The score consists of five staves. Measure 87 starts with a tempo change to 'adagio è piano'. The music is more melodic and slower than the previous section. There are trills marked with 't.' in measures 87 and 89. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

b 7 6 # b # b #

Musical score for measures 91-94. The score consists of five staves. The music continues with a similar melodic style. The bass line has some rests in measures 91 and 92. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 94.

b # b # 6/5 4 # #

Sinfonia decima ottava à quattro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adagio

Violino primo

Violino secondo

Violino terzo

Violone

Basso continuo

8

t.

♭ 6 7 6 # ♭ 6 7 6 # 9 8 7 6

allegro

13

4 # 9 8 7 6 4 # ♭

18

♭ ♭ 6 # 7 6

7 6 ♭ 7 6

4

b # 7 6 7 6

b 6 6 b 6 6 6 6 6

t. *allegro* t.

b # 7 6

7 6# 6 4 3

b # b b 4 # #

b b 6 6

6 b 6 b 5 6 6

Musical score for measures 74-80. The score consists of five staves: two treble clefs, a bass clef, and two more bass clefs. The music is written in a common time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes. A flat symbol (b) is placed above the second staff in measure 75. Below the staves, there are six symbols: 6, b, b, 4, #, #, b, b.

Musical score for measures 81-87. The score consists of five staves: two treble clefs, a bass clef, and two more bass clefs. The music is written in a common time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes. A piano dynamic marking (*p*) is placed below the first staff in measure 81. Below the staves, there are six symbols: 6/5, 4, #, #, *p*, b, b, 6/5, 4, #.

Sinfonia decima nona à quattro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

grau

Violino primo
Violino secondo
Violino terzo
Violone
Basso continuo

9 8 4 3^b 6 ^b 5 [#] 7 6 6 5 [#] 5 9 ^b 8 4 5 3^b

12

6 ^b 5 [#] 7 6 6 [#] 5 5 6 5 6[#] [#]

22

allegro

5 ^b ^b 4 [#] [#] 6[#] ^b 6 [#]

30

6 6[#] 6 ^b 6 6 [#] ^b

36

p

6 4 # *p* # 6# 4 # b

42

graue

t.

4 # # b 6 7 6 5 # b 6 7 6

51

allegro e presto

5 b 4 # # 5 # # # 4 #

60

5 b 4 # # # # b

The image shows a musical score for guitar, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex melodic line in the upper staves and a steady bass line in the lower staves. The key signature is one sharp (F#). The score concludes with a double bar line and repeat dots. Below the staves is a fretboard diagram with 12 frets, showing the following fret numbers: 4, #, 5, #, b, #, #, b, #, #, b, 4, #.

4 # p 6b 4 # b

6b 7 6b b b # b

b b 7 6# b b

b

58

65

73

79

25

6 b

29

6 6 5 6 7 6

33

p
p
p
p

5 6 7^b 6 9 8 7 6 4 3 9 8

38

allegro

p

7 6^b 4 3 6 7 6 # 6 5 4 3

6 5 4 # b

b 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 6 5 4 3

6 5 6 6 5 6 6 4 # 6 5 6 6 5 6 6

5 b6 6 4 3 6b 6 4 3

p

p

p

p

p

Musical score for measures 24-28. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a central C-clef staff. The first two measures are marked 'adagio è piano' and include trills (t.) in the upper staves. The last three measures are marked 'allegro' and feature a dense, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the upper staves and a steady bass line.

Musical score for measures 29-33. The tempo remains 'allegro'. The score continues with five staves. Measures 29-31 show a continuation of the rhythmic patterns from the previous system. Measures 32-33 feature trills (t.) in the upper staves, with the final measure ending on a sharp note (F#).

Musical score for measures 34-38. The tempo is 'allegro'. The score consists of five staves. Measures 34-35 are marked 'p' (piano). Measures 36-38 feature trills (t.) in the upper staves. The bottom two staves show a complex bass line with a 4-measure rest and a 3-measure rest, with a sharp sign (#) under the 4-measure rest.

Musical score for measures 39-43. The tempo is 'allegro'. The score consists of five staves. Measures 39-41 feature a dense, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the upper staves. Measures 42-43 show a continuation of this texture. The bottom two staves have a 4-measure rest followed by a 3-measure rest.

Musical score for measures 44-48. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* (piano) and *t.* (trill). Fingering numbers 4 and 3 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for measures 49-53. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *p* (piano) and *t.* (trill). Fingering numbers 4 and 3 are indicated at the bottom of the staves.

Sinfonia vigesima terza à quatro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

adasio è piano

Musical score for measures 1-8. The score is for five parts: Violino primo, Violino secondo, Violino terzo, Violone, and Basso continuo. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 'adasio è piano'. The notation includes various note values and rests.

9

alegro

6 6 \flat 5 6 6 \flat 5 6 7 6 5 6 7 6 4 \flat 2 3

Musical score for measures 9-15. The tempo is 'alegro'. The notation includes various note values and rests.

16

6

Musical score for measures 16-22. The notation includes various note values and rests.

23 adasio è piano

6 \flat \flat \flat \flat

Musical score for measures 23-30. The tempo is 'adasio è piano'. The notation includes various note values and rests.

6 6 5 6 5 6 7 6 \sharp 5 \flat 6 7 6 \flat 4 \flat 2 3

31

allegro

6

35

6

adagio è piano

6

39

6

6

6

3 4 3

4 # 4 3

si replica subito

b b 5 # 4 3

Sinfonia vigesima quinta à quatro

Marco Uccellini
Sinfonici concerti,
Venedig 1667

graue

Violino primo
Violino secondo
Violino terzo
Violone
Basso continuo

b 6 b # 7 6 # b 6 b # 7 6 5 # 6 b

10

6 6 b 7 6 # 6 # 4 #

19 *allegro*

b # # 6 # 6# # 4 #

24

b 6 # b b # # 6 6

6 6 # 5 4 # #

6 b # 6

4 # # 6 # 6

b 6# # 5 b # 6

53

Musical score for measures 53-58. The score consists of five staves: two treble clefs, a C-bass clef, and two F-bass clefs. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure numbers 6, 6, #, 4, and # are indicated below the staves.

59

Musical score for measures 59-63. The score consists of five staves: two treble clefs, a C-bass clef, and two F-bass clefs. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure numbers 6, b, 6, #, 6, and # are indicated below the staves.

64

Musical score for measures 64-68. The score consists of five staves: two treble clefs, a C-bass clef, and two F-bass clefs. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure numbers 6, #, 6, and 6# are indicated below the staves.

