

PER SONAR NEL'ORGANO

LI CENTO

CONCERTI

ECCLESIASTICI,

A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci.

Con il Basso continuo per sonar nell'Organo

Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori,

& per gli Organistici.

DI LODOVICO VIADANA.

Opera Duodecima.

Dieses Dokument ist auf <http://www.bassus-generalis.org> (→ <http://www.bassus-generalis.org>) erhältlich und kann frei oder gegen Entgelt als ganzes oder in Auszügen unter den folgenden Bedingungen kopiert werden.

1. Die hier aufgeführten Kopierbedingungen müssen unverändert aufgenommen werden.
2. Inhaltliche Änderungen müssen also solche gekennzeichnet werden, unter Angabe des Autors der Änderungen.
3. Bei Weitergabe gegen Entgelt, als ganzes, in Teilen oder innerhalb eines anderen Dokumentes, muss der Empfänger auf die freie Verfügbarkeit des vorliegenden Dokumentes in elektronischer Form hingewiesen werden.

This document is available at <http://www.bassus-generalis.org> (→ <http://www.bassus-generalis.org>) and can be copied freely as a whole or in parts with or without any charge, provided that the following conditions are held.

1. A verbatim copy of these copyright conditions has to be included.
2. Changes as regarding the content have to be assigned, including the name of the author.
3. When distributing copies with any charge and in any form, as a whole or in parts or included within another document, the recipient has to be informed that the present document is freely available in electronic form.

A'Benigni Lettori

Lodovico Viadana

Molte sono state le cagioni (cortesi Lettori) che mi hanno indotto à comporre questa sorte di *Concerti*: fra le quali questa è stata una delle principali:

il vedere cioè, che volendo alle volte qualche Cantore cantare in un'Organo ò con Tre voci, ò con Due, ò con una sola erano astretti per mancamento di compositioni à proposito loro di appigliarsi ad Una ò Due, ò tre parti, di Motetti à Cinque, à Sei, à Sette, & anche à Otto, le quali per la unione che devono havere con le altre parti, come obligate alle fughe, cadenze, a'contrapunti, & altri modi di tutto il canto, sono piene di pause lunghe, e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima, & insipida seguenza, oltre gli interrompimenti delle parole tall'ora in parte taciute, & alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, lequali rendevano la maniera del canto, ò imperfetta, ò noiosa, od inetta, & poco grata à quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco incommodo grandissimo di cantori in cantarle.

Là dove havendo havuto piu volte non poca consideratione sopra tali difficultà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte à così notabile mancamento, & credo la Dio mercè di haverlo all'ultimo ritrovato, havendo per questo effetto composti alcuni di questi miei *Concerti*, con una voce sola per i Soprani, per gli Altì, per i Tenori, per i Bassi: & alcuni altri poi per le istesse parti accompagnate diversamente:

There are many reasons (courteous readers) which brought me to compose this sort of *Concerti*: among them this is one of the most important:

to see that now and then some singers, who wanted to sing in an organ (sic!) with either three voices or with two or with one alone, took—due to the lack of compositions which fit their needs—motets with five, six, seven and also eight voices. By the connection which these should have with the other voices, as in fugues, cadences, counterpoints and other possibilities of all the music, they are full with long and repeated rests, they lack cadences and are without melody, finally they are of very little and annoying course. Furthermore, the interruptions of the text, which is sometimes to be found in the missing voices, and now and then also inappropriate insertions lead the piece to be imperfect or boring or unsiutable and little graceful to those who want to listen: not to talk about the greatest discomfort for the singing singers.

Having thought several times quite deeply about this difficulty, I tired myself a lot in searching a way how to remove this lack. And I think that, with Gods help, I have found finally a solution, and for this purpose I composed some of my *Concerti*, for one solo voice for the Sopranos, for the Altos, for the Tenors, for the Basses, and some others for the same parts in different accompaniment.

Es sind ihrer viele Gründe (höfliche Leser), die mich dazu gebracht haben, diese Art von *Concerti* zu komponieren: unter jenen ist dieser einer der wichtigsten:

zu beobachten, dass sich zuweilen einige Sängler, die in der Orgel (sic!) singen wollten, zu drei Stimmen, zu zweien oder einer allein—aus Mangel an zu ihrem Zweck geeigneter Compositionen—einer, zweier oder dreier Stimmen von Motetten zu fünf, sechs, sieben und auch acht Stimmen bedienten. Durch den Zusammenhang, die sie mit den anderen Stimmen haben sollten, wie in Fugen, Kadenzen, im Kontrapunkt und in anderen Schreibweisen des ganzen Gesanges, sind diese voll von langen und wiederholten Pausen, ohne Kadenzen, unmelodisch und endlich von schlechtem und langweiligem Verlauf. Und weiter machten die Unterbrechungen des Textes, der sich zum Teil in den schweigenden Stimmen befindet, und bisweilen unpassend angebrachte Einfügungen die Art des Gesangs unvollkommen, langweilig und untauglich, und wenig angenehm für jene, die es hören wollen, ganz abgesehen davon, dass es für die Sängler höchst unbequem zu singen war.

Indem ich mehrmals nicht wenig über diese Schwierigkeit nachgedacht hatte, habe ich mich sehr abmüht, einen Weg zu finden, diesen bedeutenden Mangel zu beheben, und ich glaube, dass ich ihn mit Gottes Hilfe letztlich gefunden habe, indem ich zu diesem Zweck einige meiner *Concerti* komponiert habe, mit einer Stimme allein, für Soprane, für Altì, für Tenöre, für Bässe: und einige andere für dieselben Stimmen, unterschiedlich begleitet.

con haver riguardo à dare in esse sodisfattione ad ogni sorte di cantanti: accoppiando insieme le parti, con ogni sorte di varietà: di modo che chi vorrà un Soprano con Tenore: un Tenore con un Alto: un Alto con un Canto, un Canto con un Basso, un Basso con un Alto; due Soprani, due Alti, due Tenori, due bassi, tutti gli haverà benissimo accommodati: & chi vorrà le istesse parti diversamente variate pur anco le troverà in questi Concerti, hora à Tre, hora à Quattro, talmente che non vi sarà cantante, che non possi havere quà dentro copia di canti assai commodi, & secondo il gusto suo per farsi honore.

Alcuni altri poi ne troverete ch'io ho composti per gli stromenti variatamente, onde più compita resta la inventione, & più accommodati, & variati i Concerti.

Oltre di ciò hò usata diligenza particolare di non lasciare pausate in essi, se non quanto comporta il modo, e la dispositione dei canti.

Ho procurato à tutto mio potere la dolcezza, & gentilizza dell'arie in tutte le parti facendole cantar bene, & seguen-temente.

Non ho mancato di apportare à tempo, & à loco alcuni passi, e cadenze con altri lochi accommodati per Accentuar, per Passeggiare, e per fare altre prove della dispositione, e gratia dei Cantori, se bene per il più, e per facilità, si è usato Passaggi comuni, che la natura istessa porta, ma più fioriti.

[p. 2] Mi sono affaticato che le parole siano così ben disposte sotto alle note, che oltre al farle proferir bene, & tutte con intiera, & continuata sentenza possino essere chiaramente intese da gli Uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i Cantori.

Thereby, I payed attention to satisfy all sort of singers: by combining the voices with all sort or variety: in such a way that who wants a Soprano with Tenor, a Tenor with an Alto, an Alto with a Treble, a Treble with a Bass, a Bass with an Alto, two Sopranos, two Altos, two Tenors, two Basses, will have all arranged to the best: and who wants the same parts in different variation, will find them also in these *Concerti*, also in three or four voices, such that there will be hardly a singer, who cannot have a couple of pieces comfortably to sing and matching his taste, which makes himself honor.

Some others you will find therein which I composed for various instruments, that the invention is more complete and more comfortable and more varied the *Concerti*.

In addition to this I used special care not to let rests therein, if they are not demanded by the mode and disposition of the pieces

With all my ability I took care for sweetness and melodic grace in all voices which I made singing well and continuously.

I did not neglect to write from time to time and at some places some passages and cadences, and some other places which are made for accents and passages and to make other proofs of the disposition and grace of the singers, although mostly and because of the easyness, common passages were used as the nature brings them, but more florid.

I tired myself in placing the words below the notes, such that they can be pronounced well and that the public can understand them totally and with continuous sense, given that the singers pronounce them well.

wobei ich beachtet habe, in ihnen allen Arten von Gesängen Rechnung zu tragen: indem ich darin die Stimmen in jeglicher Abwechslung kombiniert habe: in solcher Weise, dass, wer einen Sopran mit einem Tenor sucht, einen Tenor mit einem Alt, einen Alt mit einem Sopran, einen Sopran mit einem Bass, einen Bass mit einem Alt, zwei Soprane, zwei Alti, zwei Tenöre, zwei Bässe, dies alles bestens eingerichtet findet: und wer für dieselben Stimmen andere Abwechslungen sucht, kann sie auch noch in diesen *Concerti* finden, bald zu dreien, bald zu vieren, solcherart, dass es kaum einen Sänger geben wird, der nicht darin Exemplare finden wird, die genügend bequem und nach seinem Geschmack sind, um sich Ehre zu machen.

Einige andere könnt ihr darunter finden, die ich für verschiedene Instrumente geschrieben habe, wodurch die Erfindung vervollständigt wird und die *Concerti* noch geeigneter und vielseitiger werden.

Darüber hinaus habe ich besondere Sorgfalt angewendet, keine Pausen darin zu lassen, wenn es nicht die Art und die Einteilung des Gesanges verlangten.

Ich war mit allem meinem Können um Süßigkeit und Anmut der Melodie in allen Stimmen besorgt, indem ich die sie gut und zusammenhängend singen liess.

Ich habe auch nicht versäumt, zu Zeiten und an der rechten Stelle einige Fortschreitungen und Kadenzen anzubringen, sowie andere Stellen, die eingerichtet sind für *accenti*, um Läufe zu machen und für andere Proben der Fähigkeit und Anmut der Sänger, obwohl ich meistens und wegen der Einfachheit [in der Ausführung] ganz gewöhnliche Läufe benützt habe, wie die Natur sie bringt, nur mehr ausgeschmückt.

Ich habe mich abgemüht, dass die Worte so gut unter die Noten gesetzt sind, dass jene gut herauskommen werden und alle mit Vollständigkeit und zusammenhängendem Sinn von den Zuhörern klar verstanden werden können, wenn sie nur von den Sängern verständlich ausgesprochen werden.

L'altra causa men principale appresso alle predetta è stata quella che mi ha anco affrettato à porre in luce questa mia inventione, il veder, cioè che alcuni di questi Concerti, che io composi cinque ò sei anni sono ritrovandomi in Roma; (essendomi sovvenuto all'hora questo novo modo) trovorno tanto favore appresso a molti cantori, & musici, che non solamente furono fatti degni di essere spessissime volte cantati in molti lochi principalissimi;

ma alcuni ancora hanno pigliata occasione di imitargli felicemente, & darne alla stampa: onde, & per questo, & per sodisfare a'miei amici da'quali son stato più volte instantissimamente richiesto, & persuaso à porre in luce quanto prima detti miei Concerti, mi sono finalmente risoluto dopò haver compito il designato numero di donargli alle stampe, come hora faccio,

persuadendomi che questa Opera non habbia ad essere in tutto disgrata à prudenti cantori, & musici, che quando anco non vi fosse altro di buono non sarà almeno mancato l'animo pronto, & efficace all'Opera, laquale perche insieme con la novità apporta seco qualche straordinaria consideratione potrete non isdegnarvi di leggere gl'infrascritti Avertimenti, che nella pratica vi apporteranno non poco giovamento.

Et prima, che questa sorte di Concerti deve cantarsi gentilmente con discretione, & leggiadria, usando gli acenti con raggione, & Passaggi con misura, & a'suoi lochi;

sovra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato; perchioche vi sono talhora certi Cantanti, iquali, perche si trovano favoriti dalla natura d'un poco di gargante, mai cantano nella maniera che stanno i Canti, non si accorgendo essi, che hoggidì questi tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in Roma dove fiorisce la vera professione del cantar bene.

The other reason, less important than the previous, which made me hurrying up to bring my invention to light, was to see that some of these *Concerti* which I have been composing five or six year ago, when I found myself in Rome (where this new way came to my mind), were so much favored by many singers and musicians that they were not only found worth to be sung quite often in very first locations,

but some used the occasion to immitate them luckily and give them to press: thus and for this reason and to satisfy my friends who beseeched and persuaded me to bring to light as soon as possible my *Concerti*. I decided finally, after I completed the desired number, to give them in press, as I do it now,

being convinced, that this opus will not be totally disapproved by wise singers and musicians, because even if they had nothing good, they did not lack good will and efficiency at work, and since they bring, due the novelty, some consideration with themselves, you will not spurn to read the advices written below, which will help you quite a lot in performing.

For the first, that this sort of *Concerti* should be sung gently and with discretion and restraint, reasonably using the accents and the passages with measure, at their place;

before all, nothing should be added to that what is found to be printed; because one finds then and now certain singers, who, as they are favoured in their throat by nature, never sing in the way the music is written, not considering, that today this is not appreciated, especially they are very little estimated in Rome where the real profession of well singing flourishes.

Der andere, gegenüber dem oben genannten weniger wichtige Grund, der mich zu Eile angetrieben hat, mein Werk ans Licht zu bringen, war folgender: Ich beobachtete nämlich, dass einige von jenen *Concerti*, die ich vor fünf oder sechs Jahren komponierte, als ich mich in Rom aufhielt (damals war mir diese neue Art eingefallen), bei vielen Sängern und Musikern so grosse Beliebtheit fand, dass sie für würdig befunden wurden, sehr oft an höchst bedeutenden Orten gesungen zu werden.

aber einige haben auch die Gelegenheit ergriffen, sie glücklich nachzuahmen und in den Druck zu geben: Daher und aus diesem Grund, und um meine Freunde zufriedenzustellen, von denen ich oftmals inständigst gebeten und überredet worden bin, sobald als möglich diese meine *Concerti* ans Licht zu bringen, habe ich mich letztlich entschlossen, nachdem ich die beabsichtigte Anzahl zusammengestellt hatte, sie in den Druck zu geben, wie ich es nun tue,

so bin ich selbst überzeugt, dass dieses Werk von verständigen Sängern und Musikern nicht ganz missfällig aufgenommen werden wird, denn selbst wenn nichts anderes Gutes daran sein sollte, so hat es doch nicht am guten Willen und am Fleiss bei der Arbeit gefehlt, und da diese in sich selbst durch die Neuheit einige besondere Überlegungen mit sich bringt, könnt Ihr es nicht verschmähen, die folgenden Hinweise zu lesen, die Euch in der Praxis nicht wenig Nutzen bringen werden.

Zum ersten, dass diese Sorte von *Concerti* lieblich gesungen werden sollen, mit Zurückhaltung und Leichtigkeit, die *accenti* mit überlegung gebraucht werden, und die Läufe mit Maßen und an ihrem Platze;

Vor allem soll nirgends etwas hinzugefügt werden, was sich nicht im Druck findet;

weil man gelegentlich gewisse Sänger trifft, welche, weil sie sich von der Natur ein wenig in der Kehle begünstigt finden, niemals in der Weise singen, wie die Gesänge da stehen, nicht bedenkend, dass solche [Sänger] heute nicht [mehr] beliebt sind, in Rom sind sie sogar besonders wenig geschätzt, wo die wahre Kunst des gutens Singens blüht.

Secondo. Che l'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò qualche Passaggio à proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento.

Terzo. Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima data un'occhiata à quel Concerto, che si ha da cantare, perche intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli accompagnamenti.

Quarto. Sia avvertito l'Organista di far sempre le Cadenze a i lochi loro, come sarebbe à dire, se si cantarà un concerto in voce sola di basso far la Cadenza di Basso: se sarà di Tenore far la Cadenza di Tenore: se di Alto, ò Canto a i lochi dell'uno, e dell'altro; perche sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il Soprano la sua cadenza l'Organo la facesse nel Tenore, overo cantando uno la Cadenza nel Tenore l'Organo la suonasse nel Soprano.

Quinto. Che quando si trovarà un Concerto, che incominci à modo di fuga l'Organista, anch'egli cominci con un Tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.

Sesto. Che non si è fatta la intavolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonerebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per essere più spedita: però potranno gl'Organisti à sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.

Second. That the organist is obliged to play simply the *Partitura*, and especially with the lower hand, and if he wants to make some movements with the upper hand, as to flourish the cadences, or some passages at occasion, he has to play such that the singer or the singers do not get covered or confused by too much motion.

Third. It won't be bad, if the organist first takes a look on the *Concerto* which shall be sung, because he will then understand the nature of the music, which makes the accompaniment always better.

Fourth. That the organist shall be advised to make the cadences always at their places, which is to say, that if a *Concerto* with a Bass voice alone is sung, he should do the Cadence of the Bass: if it is a Tenor, he should make the Tenor's Cadence, if it is an Alto or Treble, at the place of the one or the other; because it is always a bad effect if the Soprano makes his cadence and the Organ does it in the Tenor, or if a Tenor Cadence is sung and the Organ makes it in the Soprano.

Fifth. That, when one finds a *Concerto* which begins in the way of a fugue, the Organist should also start with one key alone, and at the entrance of the [other] parts it is at his will to accompany them as he likes.

Sixth. That no *intavolatura* has been made for these *Concerti*, not to avoid the fatigue, but to make them easier to play for the Organist, since not all know to sight play the *intavolatura*, and the majority will play the *Partitura* because this is faster: but the Organist may make themselves an *intavolatura*, which—to say the truth—tells [the music] much better.¹

Zweitens. Dass der Organist angehalten ist, die *Partitura* einfach zu spielen, insbesondere mit der unteren Hand, und wenn er auch eine Bewegung in der oberen Hand machen will, um die Kadenzen auszuschnücken, oder einen schnellen Lauf bei Gelegenheit, so muss er sie in solcher Weise spielen, dass der oder die Sänger nicht verdeckt oder durcheinander gebracht werden durch zu viel Bewegung.

Drittens. Dass es nicht schlecht sein wird, wenn der Organist zuerst einen Blick auf das *Concerto* wirft, das gesungen werden soll, weil er, wenn er die Natur der Musik versteht, die Begleitung stets besser machen wird.

Viertens. Dass der Organist darauf hingewiesen sei, die Kadenzen stets an ihrem Ort zu machen, mit anderen Worten, wenn ein *Concerto* für Bass solo gesungen wird, muss die Basskadenz gemacht werden, wenn es ein Tenor ist, muss die Tenorkadenz gemacht werden, ist es ein Alt oder Sopran, dann am Ort des einen und des anderen; denn es macht stets einen schlechten Effekt, wenn der Sopran seine Kadenz macht und die Orgel sie im Tenor macht, oder wenn einer die Kadenz im Tenor singt und die Orgel sie im Sopran erklingen lässt.

Fünftens. Dass, wenn ein *Concerto* nach der Art der Fuge beginnt, der Organist genauso mit einem Ton allein beginnen soll, und beim Eintritt, den die [anderen] Stimmen machen, ist es in seinem Belieben, sie zu begleiten, wie es ihm gefällt.

Sechstens. Dass keine Intavolierung zu diesen *Concerti* gemacht wurde, [geschah nicht,] um der Mühe auszuweichen, sondern um es dem Organisten leichter zu machen, sie zu spielen, denn es ist so, dass nicht alle die Intavolierung vom Blatt zu spielen wissen, und der Grossteil wird die *Partitura* spielen, weil dies schneller geht: es können sich aber die Organisten nach ihrem Gutdünken jene Intavolierung machen, die, um die Wahrheit zu sagen, weitaus besser spricht.²

¹See the notes for the meaning of the terms *partitura* and *intavolatura*.

²Siehe auch die Anmerkungen zu den Begriffen *partitura* und *intavolatura*.

Settimo. che quando si farà i ripieni dell'Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che ne i piccioli Concerti ha del pedantesco.

Ottavo. Che si è usata ogni diligenza nell'assegnar tutti gli accidenti ♯ ♮ ♭ ove vanno, & che però doverà il prudente Organista haver riguardo à fargli.

Nono. Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci.

Decimo. Che chi volesse cantare questa sorte di Musica senza Organo, ò Manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lo più se ne sentiranno dissonanze.

Undecimo. Che in questi Concerti faranno miglior effetto i Falsetti, che i Soprani naturali, si perche per lo più i Putti cantano trascuratamente, e con poca gratia, come anco perche si è atteso alla lontananza, per render più vaghezza; non vi è però dubbio, che non si può pagare con denari un buon Soprano naturale; ma se ne trovano pochi.

Duodecimo. Che quando si vorrà cantare un concerto à voce pari, non suonarà mai l'Organista nell'acuto, & all'incontro quando si vorrà cantare un Concerto all'alta, l'Organista non suonarà mai nel grave, se non alle cadenze per ottava; perche all'hora rende vaghezza.

Nè qui mi stia à dire alcuno, che detti Concerti siano un poco troppo difficili, perche la mia intensione è stata di fargli per quelli che sanno, & cantano bene, e non per quelli che strappazzano il mestiero, e state sani.

Seventh. That, when one plays the *ripieni* off the Organ, one should them make with hands and feet, but without adding other stops; because the nature of these feeble and delicate *Concerti* won't support such a noise of the open Organ: furthermore in the little *Concerti* it is sort of pedantic.

Eighth. That all diligence has been used to assign all the accidentals ♯ ♮ ♭ where they are valid and that the intelligent Organist must take care to respect them.

Nineth. That it is never necessary that the *Partitura* avoids two fifths, nor two octaves, but always the parts which are sung (played together?) with the voices.

Tenth. That who wants to sing this sort of Music without Organ, or Harpsichord, will not make a good effect, in contrast, one would hear almost only dissonances.

Elevenths. That in these *Concerti* Falsetti will make better effect than the natural Sopranos, because the boys normally sing careless and with little grace, and furthermore because listened to from distance it sounds nicer; but there is no doubt, that one cannot pay a good natural Soprano with Denars; but they are rare.

Twelveth. That when one wants to sing a concerto *à voce pari*, the Organist should never play in the treble, and in contrary, when one wants to sing a concerto with high voices, the Organist should never play low, except at the cadences in the octave because there it sounds better.

Nobody should insist that these *Concerti* are a bit too difficult, since my intention was to make them for those who know and sing good, and not for those who are just bungler in their profession, and stay helthy.

Siebtens. Dass, wenn man die *ripieni* der Orgel spielt, man sie mit Händen und Füßen spielen kann, aber ohne andere Register hinzuzufügen; denn die Natur dieser zarten und feinen *Concerti* verträgt nicht das große Geräusch der offenen (vollen) Orgel: zudem hätte es in diesen kleinen *Concerti* etwas Pedantisches.

Achtens. Dass alle Sorfalt darauf verwendet werde, alle Akzidenzien ♯, ♮ und ♭ einzusetzen, wo sie vorkommen, und dass der kluge Organist darauf achte, sie auszuführen.

Neuntens. Dass es nicht immer nötig ist, sich vor zwei [parallelen] Quinten oder zwei Oktaven zu hüten, wohl aber die Stimmen, die (zusammen?) mit den Stimmen gesungen werden.

Zehntens. Dass, wer diese Sorte von Musik ohne Orgel oder Cembalo singen will, niemals einen guten Effekt erzielen wird, vielmehr würde man dadurch nur Dissonanzen hören.

Elftens. Dass in diesen *Concerti* die Falsettisten besseren Effekt machen, als die natürlichen Soprane, zum einen weil die Knaben meistens nachlässig singen, und mit wenig Anmut, und zum anderen weil es aus der Ferne gehört schöner klingt; es steht ausser Zweifel, dass ein guter natürlicher Sopran nicht mit Geld zu bezahlen ist; aber sie finden sich nur selten.

Zwölftens. Dass, wenn man ein *Concerto* mit Männerstimmen singen will, der Organist nie in der Höhe spielen soll, und umgekehrt, wenn man ein *Concerto* mit hohen Stimmen singen will, soll der Organist nie in der Tiefe spielen, bis auf die Kadenzen in der Oktave, weil dies dort schön klingt.

Niemand soll darauf bestehen, mir zu sagen, diese Concerti seien ein wenig zu schwierig, denn es war meine Absicht, sie für diejenigen zu machen, die bescheid wissen und gut singen, und nicht für solche, die nur Stümper ihres Fachs sind, und bleibet gesund.

Anmerkungen

zum stilistischen Hintergrund

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

In der uns überlieferten Musik von vor 1600 trifft man nur selten auf Anweisungen über deren Ausführung. Insbesondere findet man kaum Anweisungen zum spezifischen Einsatz von Instrumenten. Es existiert jedoch eine ganze Reihe von Beschreibungen aus dem 16. Jahrhundert, die mitteilen, wie man “komponierte Musik” (im Gegensatz zu improvisierter) für das Tasten- und Lauteninstrument einrichtete, sowie umfangreiche Anleitungen zur Ornamentierung “komponierter Musik” durch Melodieinstrumente. Daneben ist eine große Menge solcher *Intavolierungen* und durch *Diminutionen* ornamentierter Werke in zahlreichen Drucken und Handschriften erhalten. Einen deutlichen, wenn auch indirekten Hinweis auf den Einsatz von Instrumenten in der geistlichen Musik geben die Abbildungen von Engels-Chören, die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts zunehmend durch Engels-Orchester ergänzt oder gar ab-

gelöst werden. Dabei kommen beispielsweise Darstellungen aus dem Venedig des 14. Jahrhunderts der schriftlich belegten Musizierpraxis zu G. Gabriellis Zeiten, also um 200 Jahre später, bereits erstaunlich nahe [9, p.88f]. Auch wenn diese Darstellungen himmlischer Musik vornehmlich symbolischen Charakter tragen, fällt es doch schwer, anzunehmen, man habe über einen derart langen Zeitraum hinweg kein Interesse daran gehabt, diese himmlisch Symbolik (die immerhin von sehr irdischen Malern ausgeführt wurde) auf Erden nachzubilden.

Findet man also ausser der Tatsache, dass Instrumente eingesetzt wurden, nur spärliche Hinweise, was genau sie zu spielen hatten, so ist, bei Licht betrachtet, die Situation in Hinblick auf die vokale Ausführung oft nicht sehr viel konkreter. *Dass* die überlieferte Musik gesungen wurde, ist evident, wozu sonst Textierungen? Letztere sind jedoch oft ungenau und lückenhaft, und selbst wo sie genau ausgeführt sind, lassen sie eine innere Bezogenheit von musikalischen Schwerpunkten und Textbetonung meist gänzlich vermissen³. Eine (rein) vokale Ausführung der Musik als Idealform schlechthin kann somit aus dem überlieferten Material nicht abgeleitet werden. Ein solches Verständnis der Musik der Renaissance rührt vielmehr zum Teil von einer ideologisch motivierten Suche nach *reiner Musik* im 19. Jahrhundert, zum Teil vom Missverstehen der “fehlenden Instrumentalstimmen” her. Man darf es getrost als eine Ironie der Geschichte ansehen, dass der in dieser Zeit geprägte Begriff der *a cappella* Musik auf Anweisungen wie *in genere da cappella* zurück geht, die eher im Gegensatz zu Bezeichnungen wie *in stil concertato* oder *a voce sola* etc. stehen und besagen, dass hier die gesamte *Cappella* in einer Art Tuttistück zum Einsatz kommen soll, alle vorhandenen Instrumente eingeschlossen. Der Begriff meint also unter den möglichen

Besetzungen von polyphoner Musik wohl eher die grösste mit vielfältig gemischtem Klang.

Auf der Suche nach einem angemessenen Verständnis der Musik der Renaissance wird man eher fündig, wenn man bedenkt, dass die nach den Gesetzmäßigkeiten des Kontrapunktes komponierte Musik mit ihren Rhythmus- und Intervallproportionen als ein Abbild der göttlichen Ordnung der Welt angesehen wurde. Und wie es dem Menschen oftmals schwerfällt, letztere hinter der Vielzahl der ihn umgebenden Phänomene der Alltagswelt zu erkennen, so sind auch die nach der “reinen” Lehre aufgeschriebene Musik und deren Ausführung zweierlei verschiedene Dinge. Der Komponist komponiert im Ideal die Gesamtheit der Stimmen, die *res facta*, gewissermaßen die Musik selbst, und überlässt sie nachträglicher Ausgestaltung nach Belieben der Ausführenden, der *musica ficta*. So steht die *komponierte* Musik also gewissermaßen über den Kategorien vokal und instrumental. Max Schneider hält in seinem grundlegenden Werk zu den Anfängen des Basso Continuo [8] fest, *dass man gut tut, [...] die Gemeinsamkeit der Literatur mindestens schon seit Feststehen des durchimitierten (sogenannten) a cappella-Vocalstils (Epoche Okeghem-Josquin ca. 1475 bis 1525) anzunehmen. Denn es spricht viel dafür und bis jetzt nichts Entscheidendes dagegen.* Daran hat sich seit dem Erscheinen seines Werkes im Jahr 1918 nichts Wesentliches geändert.

Vom Musiker wurde erwartet, die Umsetzung weitgehend aus dem Stegreif vornehmen zu können, sofern er seine Stimme allein auszuführen hatte. Neben dem geeigneten Auszieren gegebener Stimmen spielte der improvisierte (Schein-) Kontrapunkt, der *contrappunto alla mente*, eine große Rolle, auch als vielgeübtes und langgebrauchtes Unterrichtsmittel. Dies bedeutete zunächst, in der Lage zu sein, zu einer gegebenen Stimme eine weitere aus dem Steh-

³Die unspezifische Textbehandlung in der (geistlichen, der sozusagen offiziellen) Musik der Renaissance steht in völligem Gegensatz zur Vokalmusik des Frühbarocks, deren Hauptmerkmal gerade die vollkommene Einheit von Sprache und Musik ist. Diese enge Beziehung entwickelt sich erst im Laufe des 16. Jahrhunderts, speziell bei Komponisten der sog. römischen Schule wie Palestrina und Victoria, und verläuft parallel zur Entwicklung spezifischer Instrumentalmusik, und es wird sich herausstellen, dass Viadanas Neuerung gerade die Reaktion auf diese Diversifizierung von instrumentalem und vokalem Anteil der Musik ist.

greif hinzuzufügen. Im Ensemble konnten beliebig vielen Stimmen gleichzeitig zum *canto fermo* improvisiert werden, am leichtesten, wenn dies die Bass-Stimme war. Man musste hauptsächlich beachten, stets in konsonanten Intervallen zur Bass-Stimme zu bleiben. Die gelegentlichen Reibungen beim Zusammenprall verschiedener improvisierter Stimmen wurde dabei als spezieller Reiz dieser Technik angesehen. Diese Tradition wird noch 1614 von Adriano Banchieri beschrieben [?, p.230], der einen Satz von zehn *osservationi* angibt, wie man ein solches, in scheinbar kompliziertem Kontrapunkt verfassten Stück aufschreiben kann. Man kann also davon ausgehen, dass der ausgebildete Musiker im 16. Jahrhundert in der Lage war, zu gegebener Musik weitere, begleitende Stimmen zu erfinden. Von Organisten wurde sogar erwartet, eine vollständige, polyphone Begleitung zu einem gegebenen Cantus Firmus aus dem Stehgreif spielen zu können.

Wie bereits erwähnt spielte darüber hinaus für die akkordfähigen Instrumente die Intavolierung, das sogenannte *Absetzen* der Stimmen eines Stückes in eine Art Spielpartitur, eine wichtige Rolle. Auf diese Weise passte man die komponierte Musik an die Bedürfnisse des Instrumentes an, sei es, um dann als Begleitung diese Stimmen mitzuspielen, sei es, um ein eigenes, instrumentales Stück daraus zu machen. Dass diese Tabulaturen tatsächlich zum Begleiten und nicht nur zum solistisch-instrumentalen Spiel benützt wurden, erweisen Sammlungen, in denen die vom Organisten angefertigten Tabulaturen neben den entsprechenden Singstimmen aufbewahrt wurden (z.B. Breslauer Tabulatur [10]). Hier stehen wir gewissermaßen an der Abzweigung in Richtung reiner Instrumentalmusik, die sich aus den zum Spielen eingerichteten und vereinfachten Intavolierungen unter erneuter, aber nun instrumentenspezifischer Auszierung entwickelt. Diese Umsetzung von den *res facta* der komponierten, polyphonen Musik in die spieltechnischen Gegebenheiten der Orgel, des Cembalos, der Laute, der Harfe usw. bedingt oft die Einführung von Satzfehlern, die sich aus der Auflösung von Stimmkreuzungen ergeben. Aus polyphoner Satztechnik wird so ein grifftechnisches Akkordspiel, das wohl zu allen Zeiten eingesetzt worden ist, jedoch in den Lehrschriften des 16. Jahrhunderts als minderwertig empfunden

wird. So finden wir allseits den Hinweis, der Lernende solle fleißig die komponierte Musik großer Meister studieren, die von Instrumentalisten gesetzten Stücke jedoch meiden, da sie voller Fehler seien. Sehen wir uns beispielsweise die ausgeschriebenen Begleitstimmen im 1553 erschienenen Traktat von Diego Ortiz [2] an, so ist auf den ersten Blick wenig Unterschied zur späteren Praxis des akkordischen Generalbasses zu erkennen. Es war jedoch für den Cembalisten des 16. Jahrhunderts nicht nötig, und das ist ein entscheidender Unterschied zur späteren Praxis des bezifferten Basses, einen harmonischen Verlauf (mittels Ziffern) anzugeben, da sich anhand der Regeln der *modalen* Musik gewissermaßen von selbst ergab, was zu einer gegebenen Bass-Stimme gespielt werden konnte (*contraponto alla mente*).

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

die Eigenarten der (späten) modalen Musik gibt beispielsweise [11].

Damit ist es uns möglich, Viadanas *Concerti* zeitlich-stilistisch einzuordnen. Zwar finden sich bei ihm Einzeichnungen von Akzidenzien, nicht aber Ziffern. Damit steht er noch ganz auf der Seite der modalen Renaissance-Schreibweise, in der lediglich zunehmend Akzidenzien bereits vom Komponisten angegeben und damit den *res facta*, also der Komposition selbst zugeordnet wurden. Insbesondere von deutschen Autoren ist Viadana lange Zeit als Erfinder des Generalbasses bezeichnet worden, was auf den eifrigen Verleger Nicolaus Stein aus Frankfurt am Main zurückgeht, der die mehrfach aufgelegten *Concerti* Viadanas 1613 als *Opera omnia sacrorum concertum 1, 2, 3, et 4 voc.* herausgab und der deutschen Übersetzung des Vorwortes noch eine Übertragung ins Lateinische hinzufügte. Die darin enthaltenen Fehler haben sich in der deutschen Literatur lange erhalten, und manches Werk des 20. Jahrhunderts hat sich darum bemüht, den vermeintlich von Viadana zu unrecht erhobenen Anspruch des Erfinders zu widerlegen. Die Praxis einer durchlaufenden Bass-Stimme (*basso continuato*), die dem unteren klanglichen Rand der Komposition folgt (*basso seguente*), die Praxis des begleitenden instrumentalen Spiels, sei es aus der Tabulatur, sei es improvisiert, existierte schon seit längerem. Bereits in einem mehrhörigen Werk von Antonio Striggio für vierzig Stimmen von 1587 finden wir in einer 41. Stimme *Basso cavato dalla parte più bassa...* die Anweisung, diese solle von einer Posaune inmitten des Kreises (der Ausführenden) zusammen mit Orgel, Laute und Cembalo oder Violen gespielt werden (zitiert nach Max Schneider [8, p.67]), also ein "klassische" Generalbass-Besetzung. Der Bassist oder Organist hatte dabei aus den Stimmbüchern eine solche Bass-Stimme anzufertigen. Genaue Anweisungen zur Vorgehensweise gibt übrigens noch Michael Praetorius in seinem 1619 erschienen Lexikon Syntagma Musicum [3]. Dort wird die Entstehung des Begriffes *basso continuo* oder *basso continuato* nochmals exemplarisch deutlich. In einem vielstimmigen Werk, sei es nun blockweise mehrhörig angelegt oder polyphon durchkomponiert, gibt es nicht eine einzige Bass-Stimme. Die *Funktion* des Basses, also der tief-

sten Stimme kann vielmehr sehr häufig von einer zur anderen Stimme wechseln, je nach gegenseitiger Lage der tiefsten Stimmen. Aufgabe des Organisten oder eines andern Instrumental-Bassisten war es nun, aus dem Satz der komponierten Stimmen eine Stimme anzufertigen, die der jeweils momentan tiefsten folgt und damit eine kontinuierlich durchlaufende Bass-Stimme bildet.

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

Wie soll man sich also nun das Orgelspiel in seinen *Concerti* vorstellen? Wohl im wesentlichen, wie es die Vorbilder der Zeit vor dem Aufkommen der bezifferten Bässe zeigen: bei mehreren Stimmen, indem man aus einer Intavolierung spielt, wie er selbst in seiner sechsten Anweisung empfiehlt. Ein Schönes Exempel für ein solches, hier vom Komponisten selbst angefertigtes "Arrangement" finden wir zum Beispiel in den Madrigalbüchern von Luzzasco Luzzaschi [6]. Bei einer einzelnen Solostimme dürfte man entweder von einer Begleitung ähnlich der bei Or-

tiz gezeigten ausgehen, was einem relativ einfachen, hier und dort etwas "belebten" Kontrapunkt der Art Note-gegen-Note entspricht, oder sich von der Vorstellung leiten lassen, dass die beiden gegebenen Stimmen nur zwei eines mehrstimmigen, polyphonen Gefüges darstellen, wobei der Organist die restlichen passend dazu erfindet. Beispiele, bei denen sich diese letztere Begleitungsart geradezu erzwingt, indem die komponierte Bass-Stimme die Einsätze von Alt- und Tenorstimme nachzeichnet und beim erneuten Einsatz der jeweils tieferen Stimme vollkommen unmelodisch abspringt, finden wir weiter im Norden noch einige Jahrzehnte später, z.B. in den Instrumentalcanzonen von Girolamo Frescobaldi oder der bekannten und geradezu exemplarischen *Sonata per Violino e Violone* von Giovanni Paolo Cima. Einigen der *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz folgten ebenfalls klar dieser Schreibweise, nur die beiden Randstimmen eines erkennbar drei- oder vierstimmig konzipierten Satzes zu notieren und den Rest dem Generalbass-Spieler zu überlassen. Auskomponierte Beispiele findet man wiederum bei Luzzaschi. Daneben räumt aber schon Viadana ein, dass das Spiel aus der *Partitura*, er meint damit die *spartierte*, also mit Taktstrichen versehene Basso-Continuo-Stimme, bedeutend bequemer sei. Und nur wenige Jahre später wird Agostino Agazzari [1] das Anfertigen einer Intavolierung-von Viadana noch deutlich bevorzugt-als gänzlich überflüssig abtun. Will man als "Generalbass" das improvisierte Spiel aus einem beziffertem Bass bezeichnen, so steht Viadana noch eindeutig vor dem Anfang, Agazzari hat die Schwelle dagegen bereits überschritten.

Die zwölf *Avertimenti*

In seiner ersten Anweisung unterstreicht Viadana, dass seine *Concerti* zarte Stücke seien, die Ausschmückungen nur in Maßen vertragen und auch vom Organisten (zweiter Punkt) mit Zurückhaltung begleitet werden sollen. Dabei fällt auf, dass er einerseits verlangt, dem Ge-

druckten nichts hinzuzufügen, andererseits aber von Ausschmückungen in Form von *Accenti* und *Passagi* sowohl durch die Sänger als auch durch den Organisten spricht. Derartige Verzierungen zählen ganz offensichtlich nicht als Veränderungen, sondern gehören zur gedruckten Musik, auch wenn sie nicht explizit niedergeschrieben sind. Man darf sich vorstellen, wie sich die Ausführenden ohne diese Anweisungen eventuell verhalten hätten, wenn sie "hinzufügten".⁴

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

⁴In der deutschen Tradition unterschied man hier *wesentliche* und *willkürliche* Ornamente. Heute trifft man dagegen oft eine eher undifferenzierte Behandlung an, die auf der generellen Ansicht basiert, hier und dort ein einfacher Triller sei in jedem Fall bereits genug des Schmuckes und Weitergehendes in historischen Quellen sei Übertreibungen des Geschmackes der Epoche zuzurechnen. Es bleibt die Frage, wieviel an dieser Ansicht einer Suche nach klanglicher Reinheit und Schlichtheit entspringt, die die historische Relation zwischen aufgeschriebener und ausgeführter Musik gründlich missversteht und die aufgefundene Musik eher als Projektionsfläche für eigene Anliegen verwendet.

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

An dieser Stelle wird gerne aufgeführt, dass sich Viadana hier selbst widerspreche, was ein Zeichen dafür sei, dass die Praxis schon beim Autor selbst ambivalent gewesen sei, und man daher in der Wahl der Begleitungs-Kadenzen in der Lage zu spielen oder nicht-frei sei. Ich denke, dass der Ansatz, Widersprüche in Quellen deuteten auf die Ambivalenz des Beschriebenen hin, in der Regel zu kurz greift. Es ist schwer vorzustellen, dass ein Autor, der nach eigenen Worten viel Kopfzerbrechen in eine Arbeit investiert hat, bei deren Drucklegung sich innerhalb eines Textes von insgesamt nur zwei Seiten und 17 Zeilen aus Nachlässigkeit widersprechen selbst sollte. Vielmehr sollte man an solchen Punkten vermuten, dass es etwas “zwischen den Zeilen” zu lesen gibt, dass der Widerspruch gegebenen Falls aus dem Kontext gelöst werden kann, also auf eine uns heute zunächst nicht offensichtliche Vielfalt hinweist, die bei besserem Verständnis die Frucht der tiefergehenden stilistischen Differenzierung birgt. Offenbar erwähnt Viadana hier nur kurz, was ihm mehr oder weniger offensichtlich erscheint, dass nämlich Kadenzen unabhängig von der jeweiligen Stimmführung eine gewisse Fülle verlangen, wie man auch den Anweisungen verschiedener Autoren entnehmen kann, insbesondere Kadenzen (“clausulas” bei Ortiz) auszuführen. Also könnte man diesen Passus als Hinweis auf die Sonderstellung der Kadenz in der Folgezeit verstehen. Die Anweisungen, Kadenzen aufzufüllen, findet man im übrigen auch bei Bianciardi

[7], hier durch Verdopplung des Basses. Es wäre noch zu klären, ob nicht *cadenza per ottava* auch im Sinne eines bestimmten Kadenztypus, einer *Kadenz in der Oktave*, gebraucht wurde.

Im fünften Punkt spricht Viadana eine Anweisung aus, die eine der wenigen Konstanten durch das gesamte Generalbass-Zeitalter hindurch bildet, und in einer Vielzahl von Quellen mehr oder weniger expliziter Form zu finden ist [13], dass nämlich fugierte Einsätze stets wie vom Komponisten geschrieben in Stimmverdopplung mitzuspielen sind. Woher diese Regel rührt, darüber kann letztlich nur spekuliert werden. Eine Erklärung könnte sein, dass das Ohr des Zuhörers zu Beginn eines neuen Abschnittes besonders stark nach Gliederung sucht, um das gerade Beginnende einordnen zu können, ähnlich der Tendenz, auf wichtigen, betonten Taktzeiten besonders empfindlich auf Schwankungen der Intonation und des Rhythmus zu reagieren, da diese genau hier etabliert werden. Eine solche Herkunft stünde überdies in der Tradition der modalen Musik, in der die Stimmen zu Beginn eines Stückes alsbald zu zeigen hatten, in welchem Modus es geschrieben sei, indem die für den Modus typischen Elemente wie charakteristische Melodieversatzstücke oder Tonsprünge gleich zu Anfang aufzutreten hatten [11].

Wie bereits erwähnt, zieht Viadana das Spiel aus der Intavolierung dem Spiel aus der *Partitura* vor, da erstere das Geschehen der Stimmen wesentlich besser wiedergibt. Der Begriff *Partitura* steht hier offensichtlich für die Continuo-Stimme, die traditionell der Bassist oder Organist aus den komponierten Stimmen zu exzerpieren hatte–nun ist sie vom Komponist gegeben. Er leitet sich vom italienischen Wort *spartire*, also einteilen, unterteilen, ab und bezeichnet die Tätigkeit des Einteilens der Stimmen durch Striche in taktähnliche Abschnitte–wer selbst einmal ein Werk aus überlieferten Stimmbüchern in eine moderne Partitur übertragen hat, wird wissen, dass eine solche Einteilung ein unabdingbarer Schritt zur Erlangung der Übersicht über das Miteinander der Stimmen ist. Je nach Autor wird der Begriff *Partitura* oder *Spartitura* für eine mit Strichen versehene Stimme, für eine Generalbass-Stimme oder

für eine Tabulatur verwendet. Noch heute heisst übrigens “Klavierauszug” auf italienisch *spartito*. Die Bedeutung der (Generalbass-) Tabulatur im Sinne einer Auszugspartitur hat sich also bis auf den heutigen Tag erhalten.

Nicht lange nach dem Druck Viadanas *Concerti* findet man teilweise sehr ausführliche Anweisungen zum Einsatz der Orgelregister. Das bekannteste unter den Werken dürfte das Magnificat aus Monteverdis *Vespro della Beata Vergine*, seiner sogenannten Marienvesper sein (eine ausführliche Übersicht über solche Quellen gibt [12]). Darin macht Monteverdi von Registerwechseln ausgiebig Gebrauch. Viadanas siebte Anweisung lehrt uns, dass Viadana offensichtlich noch ganz in der “Stimmigkeit” der Musik denkt, die man je nach gewünschtem Ausdruck mehr oder weniger stark (d.h. durch mehr oder weniger zahlreiche Stimmen, “Konsonanzen”) verdoppeln konnte. Dagegen verlangt die vor allem in Norditalien und insbesondere in Venedig beliebte mehrhörige Musik nach grösstmöglichem Kontrast zwischen den verschiedenen konzertierenden Gruppen, auch in dynamischer Hinsicht. Darüber hinaus muss bedacht werden, dass es sich bei Viadanas *Concerti* ausschliesslich um Kompositionen für relativ wenige Stimmen handelt, bei denen ein ständiger Wechsel der Register in der ohnehin sehr gut hörbaren Orgel eher störend wirkt.⁵

Der achte Punkt weist, wie bereits angedeutet, darauf hin, dass gegen Ende der Renaissance zunehmend die Tendenz zu beobachten ist, die ehemals zur *musica ficta* gerechneten Akzidenzen schon beim Komponieren festzulegen. Der neunte Punkt behandelt das bekannte Quint- und Oktavverbot, wobei Viadana hier die bereits seit langem etablierte Griffpraxis und die sich aus ihr ergebenden “Auflösungsparallelen” quasi offiziell, als Komponist, genehmigt, aber sogleich hinzufügt, dass sie in der *kompnierten Musik* weiterhin nichts zu suchen haben. Es folgt der Hinweis auf die Unverzichtbarkeit des Generalbasses, gewissermaßen um allen Mißverständnissen bezüglich der weit verbreiteten Praxis des “auszugsweisen” Musizierens vorzubeugen. Der elfte Punkt behandelt die für die Generalbasspraxis weniger relevante Frage nach der Besetzung

⁵Vergleiche auch die Ausführungen zum Einsatz der Orgel in der Besprechung des Traktats von Agostino Agazzari (→ ..agazzari/agazzari.html#orgel) und die Gedanken zu den Registrieranweisungen in Monteverdis Marienvesper (→ ../preparation.html).

des Diskant mit Falsettisten oder Knabensopranen, und die zwölfte und letzte Anweisung schliesslich haben wir bereits besprochen. Somit bleibt mir nur, auch dem heutigen Leser eine gute Gesundheit zu wünschen.

Bernhard Lang, Lausanne, im Januar 2004

Notes

stylistic context

The preface to Lodovico Viadana's *Cento Concerti Ecclesiastiche* is the first extensive instruction on playing the new *basso continuo* in the music of the early Italian baroque, being so to say the first mile stone on the epoch which has been called *Generalbass-Zeitalter*, i.e. *basso continuo epoche* by Hugo Riemann. To stay in this image, the first mile stone is not to be found at the very beginning but after the first mile. Aswell, the *basso continuo* has its precursor, however, there is no precise starting point. The beginnings of common playing and singing, as to be found at the end of renaissance, are hidden in the dark of music history.

In the handed down music from before 1600 one finds only rarely instructions on the performance. Especially, there are practically no hints about use of specified instruments. But there are a couple of instructions from the 16th century about how to arrange composed music (as opposed to improvised music) for lute and keyboard instruments, as well as how to ornament composed parts when playing a melody instrument. Besides, a large number of such intabulations and ornamented works is preserved in printings and manuscripts. A clear, though indirect, hint on usage of instruments in sacred music is given by paintings of angel choruses, which start to be supplemented by angle orchestras from the middle of the 14th century on. Especially in Venezia we find drawings which depict already 200 years in advance about the situation as it is described for the time of G.Gabrieli [9, p.88f]. Even though the meaning of these paintings is mostly symbolic, it is hard to imagine that during such a long period there should not have been any attempt to realise such symbolic idea in practice on earth (as these symbols were painted by

quite earthly painters).

As one finds only rare hints about how instruments have been used—except for the evidence, that they have been used—, seen in the cold light of day, the situation is not much different for the vocal music. *That* music has been sung is evident, for what else the text would have been supposed? But the placing is often inaccurate and incomplete. An where it is clear, an inner link between emphasis of music and pronouncation of the text is mostly absent⁶. Thus, a purely and exclusive vocal performance of the renaissance music as ideal form cannot be drawn from the preserved material. Such understanding of the renaissance music originates rather from a partly ideologically motivated search for a *pure music* in the 19th century, partly from a misunderstanding of “missing instrumental parts”. It can be regarded as an irony of history that the term *a cappella music* which has been formed at that time, is in fact based on instructions as *in genere da cappella* as opposed to *in stil concertato* or *a voce sola* etc., which announce that here, the full *cappella* should sing and play in a sense of tutti, including all instruments. The term is thus mostly used for the biggest ensemble in polyphonic music and is associated to a various and mixed sound.

A better understanding of the music of the renaissance may be gained when taking into account that the music, composed upon rules of counterpoint with its proportions in rhythm and intervals, was thought as reflecting the structure of the universe given by god. As is difficult to recognise this structure behind the chaotic world as it presents itself every day, also writing down music following the “pure” rules and its performance were two different things without being opposed, in a quite “natural” way. The composer writes the “the music itself”, called *res facta*. The responsibility of the performers is the realisation of this music, including ornamentation and

“instrumentation”, the *musica ficta*. Thus, composed music does not fit to the categories vocal or instrumental, it is either both or none, since this category belongs to the performance, not to the music “itself”. Max Schneider writes in his basic work on the beginnings of basso continuo [8] *that one should [...] assume a common [instrumental and vocal] literatur at least since the imitated music is established in the so called acappella vocal style (epoche Okeghem-Josquin ca. 1475 bis 1525). Since many things point towards that but nothing crucial against.* This has basically not changed since the publication in 1918.

A musician was expected to be able to do the realisation on the spot, as far as the voices were not doubled. In addition to the ornamentation of a given melody, the improvised (quasi) counterpoint was important, the *contraponto alla mente*, also much practiced in teaching. This means to be able to improvise a voice added to another given voice. In the ensemble one could add an unlimited number of voices to the *canto fermo*, most easy when the latter was the bass. The most important rule was to stay always in consonances with the bass. Intermediate clashes of different improvised voices were regarded as a special beauty of this technique. This tradition is still described by Adriano Banchieri [?, p.230] who gives a set of ten *osservationi* how to write such a piece which looks only complicated. Thus, we can assume that the trained musician in the 16th century was able to invent new and accompanying voices to given music. The organist was even expected to improvise complete polyphonic accompaniments in counterpoint style to a given cantus firmus.

As already mentioned, the intavolation, a sort of reduced score for playing compiled from the voicebooks, played an important role. In such way, the composed music was adapted to the actual needs of the instrument, either to play these voices as accompaniment or to make a new instru-

⁶The unspecific handling of the text in the (sacred, so to say official) music of the renaissance stands in great contrast to the vocal music of the early baroque, where the unity of text and music is the most important characteristic. This direct relationship evolves only during the 16th century, especially by composers in Rome like Palestrina and Viadana, and goes in parallel with the development of specific instrumental music, and it will turn out that Viadana's innovation is especially the reaction on this developing diversity into explicit vocal and instrumental part of the music.

mental piece out of it. From the collections of intavolations made by or for the organist which have been preserved aside the voice books (e.g. Bresslau intavolation [10]) it is evident that such intavolations have indeed been used for accompaniment and not only for solistic instrumental music. Here we find ourselves quasi at the branch-off into the direction of a original instrumental music which is developing from the intavolations which were simplified and adapted for the instrument and again ornamented but now more specific for the instrument. This adaption of the *res facta* to the technical demands of the organ, the harpsichord, the lute, the harp etc causes often faults with respect to the counterpoint rules which originate from the resolution of voice crossings. Thus, polyphonic counterpoint is transformed into chord like grips, which presumably is to be found at all times, but which is thought to be less valuable in the treatises of the 16th century. One finds the advice, the pupil should diligently study the composed music of the grand masters but avoid the pieces of the instrumentalists which are full of faults. For instance, if we have a look on the written out accompanying voices in the treatise of Diego Ortiz [2], published in 1553, we will remark a big difference to the later practice of a thoroughbass in chords. But for the harpsichordist of the 16th century it was not necessary, as this is the crucial difference to the later praxis of figured basses, to indicate a harmonic course (by figures), because this was quasi evident from the rules of *modal* music what had to be played upon a given bass voice (*contraponto alla mente*).

In the later music, the key is giving the possible harmonic court in the form of cadence schemes from which melodically expressive voices had to be formed by the art of the composer. As opposed to that, in the modal music of the renaissance the *modus* gave, next to the ground and recital note, quasi a collection of melodic pieces from which the voices could be built. The art of the composer had it been to put several voices (melodies) together such that a musically expressive harmony was resulting. Thus, if one knew the rules of composing, how to combine voices, it was not difficult any more to invent any number of voices to a given one, if that did stay in the same mode. So to say, the two dimensional coordinate system of music, melo-

dy and harmony, horizontal and vertical, has been turned by 90 degree during the age of the baroque. Harmony as consequence of the mutual moving superimposed voices has become melodic line as a consequence of the course of chords. And due to this fact, at the break of the modal order around 1600 it became necessary to assign by figures what had to be played as accompaniment upon a certain bass note, because differing from the tradition this was no more evident. A very clear overview on the characteristics of the (late) modal music is given in [11].

Knowing this we may now ask about the stylistic context of Viadana's *Concerti*. On one had the figuring if the bass contains only accidentals but no digits. From this point of view we find him being still in the renaissance writing, in which only the tendency increased that the composer wrote already the accidentals thereby adding them to the *res facta*, i.e. to the composition itself. Especially by German authors Viadana has been regarded for long time as the inventor of the thorough bass. This bases on the work of the zealous publisher Nicolaus Stein in Frankfurt who published Viadana's *Concerti* in 1613 with several following reprints as *Opera omnia sacrorum concertum 1, 2, 3, et 4 voc.* To the German translation of the preface he added a latin version. The errors contained therein stayed for long in the corresponding German literature and several works in the 20th century tried to disprove the supposedly erroneous claim on the authorship. The practice of a contiguous bass voice (*basso continuato*) which follows the lower border of the sound (*basso seguente*), the practice of accompanying, either from a score-like intavolation, either improvises, existed already since some time. For example, for a polychoral work of Antonio Striggio in 40 voices, composed in 1587, one finds in the 41st voice *Basso cavato dalla parte più bassa...* the advice that this voice should be played by a trombone in the middle of the circle (of the performers) together with organ, lute and harpsichord or viol (cited after Max Schneider [8, p.67]), thus the "classic" instrumentation of the thorough bass. Thereby, it was the job of the bassist or organist to compile such a bass voice from the voice books. Still Praetorius gives in his music encyclopedia *Syntagma Musica*, published in 1619, detailed advice how to proceed. And there,

the origin of the term *basso continuo* or *basso continuato* is clearly shown once again. In a work of multiple voices, either polychoral, block like, or polyphonic there is not a single bass voice. In contrast, the *function* of the bass may rather jump from one voice to another, depending on which voice is the actually lowest. Thus, the organist's or bassist's job was it now, to write a *continuous* voice which always follows the actually lowest voice.

Viadana's crucial idea was now to include such a, until there from the other voices excerpted voice into the composition, with an at most partly obligate character, and thereby dividing vocal and instrumental part of the composition. The structure of the compositions, however, remains entirely in the polyphonic tradition, as it is to be found for example in the oeuvres of Gabrieli. The preface tells us that at the end of the 16th century it became more and more use to sing or play with few voices to the organ where still traditional many-voice polyphonic music was used and more or less adapted to the new needs. In that sense, Viadana's innovation is more a reform of the orthography which adapted the way of notating and composing to the new performance practice, by directly writing down what would be played anyway, but with less expertise, as is to be feared. Ofcourse, his proceeding articulates also the now awakened interest in a way of composing which permits the audience to understand the text, which had been of minor interest before.

How one should now imagine the use of the organ in his *Concerti*? Presumably and essentially as the the examples from the time *before* the upcome of figured basses: with several voices by playing from an intavolation, as Viadana tells himself in the sixth advice. A good example of such an "arrangement", here written by the composer himself, is to be found in the madrigal books of Luzzasco Luzzaschi [6]. With a single voice one can either imagine an accompaniment like the one shown by Ortiz, a relatively simple counterpoint, here and there somewhat "livened up", or by imagining that the two given voices, the solo and the bass voice are two written down voices of a composition in four or five parts, where the organist has to invent the missing inner voices. Examples in which one is quasi forced to use this way of accompanying one may

find still some decades later in the north of Italy, for example in Frescobaldi's instrumental canzoni or in Cima's famous *Sonata per Violino e Violone* where the written bass voice actually follows the insets of the different imagined alto and tenor voices, thereby and supported by clef changings jumping completely unmelodically from one voice texture to another. Some of Schütz' *Kleine Geistliche Konzerte* follow also clearly this style of writing, only to note the two outer voices of an imagined four- or five-voice counterpoint, letting the rest at will of the organist. Written out examples are again to be found in Luzzaschi's oeuvre. But Viadana admits also that playing from the *partitura*, this is the bass voice which is *spartita*, i.e. the provided with bar lines, is much more comfortable. And only some years later, Agostino Agazzari [1] will dismiss the intavolation—still clearly preferred by Viadana—as being completely unnecessary. Defining “thorough bass” as improvised playing from a figured bass voice, Viadana is clearly to be found before the begin while Agazzari has already passed the threshold.

The twelve *Avertimenti*

In the first advice Viadana underlines that his *concerti* are tender, which support adorning only in moderation and should be accompanied cautiously by the organist (second advice). Thereby it is remarkably that on one hand he demands not to add anything to the printed music, on the other hand he speaks about adoring with *accenti* and *passagi* by the singers as well as by the organist. Those ornaments are obviously not regarded as changes or addition, they belong to the printed music, though they are not explicitly written down. One can imagine what performers would have eventually done without this advice, once they “added”.⁷

Important for the performance of the accompaniment on the organ is further the advice in the fourth paragraph. The request to play the cadences always at the pitch of the corresponding solo voice reflects the traditional way

of accompanying which Viadana wants to be applied to his *concerti*. Ideally, the organist play from the intavolation, as emphasised in the sixth advice, which is a more or less direct image of the composed piece, letting out the diminutiona, for works with several voices. When the number of (composed) voices is small, the organist invents the rest. In the twelfth advice, Viadana finally gives a hint how the organist should play, namely always in the texture of the accompanied voice(s). What the he should play is not necessary to explain, since due to the organist's normal formation he knew perfectly. Only the last phrase seems to be in contradiction to the advice to play the cadences always at pitch. However, one has to keep in mind that firstly, with *cadence* Viadana does not mean a harmonic progression in the later sense, but a typical progression of voice leading, also called *clausula*, which acts as the end of a musical phrase and which may look quite different from mode to mode and from voice to voice. In the composition of renaissance these were quasi exceptions which broke or stopped the continuous and balanced flow of the music. During the 17th century, most early in Italy, two of them became dominating, the *cadenza di salto* and the *cadenza di grado*. These terms refer to the voice leading of the bass which either jumps by a fourth or fifth or descends gradually. These two will finally dominate all harmonic structures. But the *concerti* are still at the very beginning of this evolution and the term *cadenza* has to be understood as typical voice leading of single voices or pairs of voices which the organist should not double in another octave. And as exception Viadana mentions that in pieces with only high voices the cadences should be filled in the lower octave because this sounds better.

At this point one often finds the statement that Viadana here contradicted himself which would be an indication for an ambivalence even in his own practice and thus one would be free in the choice of the realisation—playing the cadences at pitch or not. I think that the supposition, contradictions in sources point to the ambivalence of the described subject, is not going far enough. It is hard to

imagine that an author who has, according to his own words, put much effort into his work, when publishing it he should by lazy enough not realise that he contradicts himself within only two pages and 17 lines. In contrast, in such cases one should assume that there is something to be read “inbetween the lines” and that the contradiction could be resolvable when looking into the context, thereby giving further insight into so far overseen stylistic richness. Apparently, Viadana is here just mentioning what is more or less obvious for him, namely that cadences ask independently from the actual voice leading for a certain fullness, as one can see from the statements of several authors to adorn especially the cadences (Ortiz: “clausulas”). Thus, one could understand this paragraph as pointing to the special function of the cadence in the upcoming epoche. The advice to fill the cadence, here by doubling the bass, is furthermore also to be found in Biancardi's treatise [7]. It is left to be clarified if *cadenza per octava* could have been used here in the sense of a special cadence *type*, of a *cadence in the octave*.

In the fifth paragraph Viadana gives the advice which appears throughout the whole epoche of thorough bass and which is to be found in numerous sources in more or less explicit form [13], namely that entries in the form of a fugue should be doubled as written out by the compositor. It can only be speculated where this rule comes from. One explanation could be that the ear is especially searching for structuring elements at the start of a sections to be able to classify the new material, similar to the tendency to be more sensitive to fluctuations of intonation and rhythm at important beats because these are established especially there. Such an origin would furthermore stand in the tradition of the modal music where the voices had to show the typical elements of the actual mode like characteristic melodic patterns and jumps right at the begin of a piece [11].

As already mentioned, Viadana prefers playing from the intavolation against playing from the *partitura* since the former conveys much better the composed voices. The

⁷In the German tradition one distinguishes *wesentliche* and *willkürliche* ornaments, i.e. essential or intrinsic and at will. In contrast, today one often observes a rather indifferent treatment which bases on the general idea, here and there a simple trill would be sufficient for adorning and everything over and above that in historical sources should be regarded as exaggerations of the taste of the epoche. The question remains how many of this opinion originates in a search for pureness and simpleness of sound which profoundly misunderstands the historic relation between written down and performed music and which rather uses the handed down as matter for projection of own wishes.

term *partitura* obviously stands here vor continuo voice which traditionally had been prepared by a bassist or an organist—now it is given by the composer. It is derived from the italian word *spartire*, i.e. to subdivide, and describes subdividing the voices by vertical lines in bar like units—those who have already once transcribed a piece from handed down voice books into a modern score will know that this step is nearly indispensable in order to get an overview on how the voices go together. Varying from author to author the term *partitur* or *spartitura* is used for a voice supplied with bar lines, for a thorough bass voice or for a intavolation. Still today in Italian *spartito* means “piano reduction”. Thus, the meaning of the (thorough bass) intavolation in the sense of a reduced score has been preserved until today.

Short time after the publishing of Viadana’s *concerti* on finds advices, some quite extensive, which stops of the organ should be used an how, The best known work

among those is probably th magnificat of Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* (an extensive overview on such sources is given in [12]). Therein Monteverdi asks quite often for changing stops. Viadana’s seventh advice tells us that he obviously still thinks completely in terms of voices which can be enforced according to the need of the musical expression by doubling them (i.e. adding voices, “consonances”). As opposed to that, the in northern Italy and especially in Venice very popular polychoral music demands for largest possible contrast between the concerting groups, also as regarding the dynamics. Furthermore one has to keep in mind that Viadana’s *concerti* are exclusively compositions for relatively few voices where a steady change of stops on the anyway very present organ are more offending.⁸

As already discussed, the eighth paragraph indicates that at the end of the renaissance we observe the increasing tendence to fix the accidentals, which formerly had be-

en counted to the *musica ficta*, already at the moment of composing. The ninth paragraph treats the well known interdiction of parallel fifths and octaves, where Viadana allows quasi officially as composer the since long established practice to resolve voice crossings and thereby introduce some conterpoint faults. But he does not miss to underline that such faults must not appear in the composed voices. It follows the statement that the thorough bass must not be left out, so to speak as to prevent all misunderstandings concerning the widely used practice of playing in “excerpts” of polyphonic pieces in multiple voices. The eleventh paragraph treats the for the thorough bass practice less important question whether to use a coutertenor or a boy, and the twelveth advice we have already discussed. Thus it is only left to me, to wish good health also to the todays reader.

Bernhard Lang, Lausanne, January 2004

⁸For the use of organ stops c.f. also the discussion of Agostino Agazzari’s (→ ..agazzari/agazzari.html#orgel) treatise and the comments on the registration advices in Moteverdi’s vespro (→ ../preparati-on.html)

References / Literatur

- [1] Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto* (→ ../agazzari/agazzari.html), Siena 1067, facsimile Arnaldo Forni, Bologna 1981
- [2] Diego Ortiz, *Tratado de glosas y otros eneros de puntos en la musica de violones*, Roma 1553, übertragen von Max Schneider, Bärenreiter Verlag, Kassel 1936
- [3] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* (→ ../praetorius/praetorius.html), *Tomus Tertius, Termini Musici*, pp. 124(144)-152, Wolfenbüttel 1619, facsimile Edition Bärenreiter, Kassel 1988
- [4] Georg Aichinger, *Bassus generalis et continuus in usum organistarum* (→ ../aichinger/aichinger.html) in *Canciones Ecclesiasticae 3 & 4 v.*, 1607, cited after Max Schneider [8].
- [5] Adriano Banchieri, *Cartella Musicale*, terza impressione, Venetia 1614 (→ ../banchieri/banchieri-cartella.html)
- [6] Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali [...] per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Roma 1601
- [7] Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento* (→ ../bianciardi/bianciardi.html), Siena 1607
- [8] Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Breitkopf und Hertel, Leipzig 1918
- [9] Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3rd edition, Dover Publications, New York, 1993
- [10] Klaus Eichhorn, private communication
- [11] Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1992
- [12] Arnaldo Morelli, *Basso Continuo on the Organ in Seventeenth-Century Italian Music*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII* 1994, Amadeus Verlag, Winterthur 1995
- [13] Siehe auch den Artikel *Generalbass in Musik in Geschichte und Gegenwart* ("MGG"), S. 1194ff sowie die von Jesper Bje Christensen zitierten Beispiele von Johann David Heinichen und Lorenzo Penna in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIX* 1995, Amadeus Verlag, Winterthur 1996, S. 240ff.