

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel |
| Herausgeber: | Schola Cantorum Basiliensis |
| Band: | 12 (1988) |
| Artikel: | "... per un Chitarone, Fagotto, Ouero altro Istromento simile, pronto alla velocità" : Chitarrone, Theorbe und Arciliuto in der italienischen Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts |
| Autor: | Welker, Lorenz |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-869118 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„... per un Chitarone, Fagotto, Ouero altro Istromento
simile, pronto alla velocità“:

Chitarrone, Theorbe und Arciliuto in der
italienischen Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts

von LORENZ WELKER

Worin liegt das „Ähnliche“, das der Drucker Alessandro Vincenti in der Vorrede zu seiner Ausgabe der *Musiche Sacre* des Francesco Cavalli von 1656 anspricht, aus der der Titel dieses Beitrags entnommen ist?¹ Diese Frage stellt sich auch bei der Formulierung, die der Herausgeber der Sonaten Gio. Battista Fontanas, Gio. Battista Reghino, auf dem Titelblatt des Drucks von 1641 wählt: „... per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino o simile altro Istromento“.² Das Gemeinsame, das Fagott, Violoncello³ und Chitarrone verbindet, ist ganz offensichtlich die Fähigkeit, Baßlinien mit hinreichender Virtuosität auszuführen („pronto alla velocità“). Als vierter Baßinstrument tritt die Posaune hinzu, wie aus der Aufstellung bei Stefano Bernardi (Venezia 1621) hervorgeht: „... per due violini ouero cornetti & un chitarrone, trombone ouero fagotto“.⁴ Und Gio. Girolamo Kapsperger nennt 1615 Laute und Chitarrone zusammen mit Cembalo und Harfe „& suoi simili“.⁵

Im folgenden will ich die Bedingungen analysieren, unter denen ein Lauteninstrument mit zusätzlichen Baßsaiten (also der *Chitarrone* bzw. die *Tiorba* und der *Arcileuto*) im italienischen Ensemblesatz von Salomon (Salamone) Rossi bis Arcangelo Corelli verwendet wurde. Dabei interessiert mich ausschließlich die Verwendung der Lauteninstrumente als obligate Baßinstrumente, denn nur daraus lässt sich der Vergleich mit Fagott, Posaune und Violoncello verstehen. Die Einbeziehung der Lauten in die Continuopraxis soll hier weitgehend unberücksichtigt bleiben, da damit weniger das virtuos

¹ Francesco Cavalli, *Musiche sacre*, Venezia: A. Vincenti 1656. Die Vorrede des Druckers („Lo stampatore alli Signori Virtuosi“) ist bei Sartori (Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, Bd. 2, Firenze 1968) nicht abgedruckt.

² Gio. Battista Fontana, *Sonate a 1.2.3.*, Venezia: B. Magni 1641. Faksimile als Nr. 5 der Reihe *Archivum musicum*, Firenze 1978.

³ Zum Themenkreis „violone“, „violoncino“ und Violoncello und seiner Problematik vgl. neuerdings Manfred Hermann Schmid, „Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts“, *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfzigsten Geburtstag* (hrsg. von Friedemann Hellwig), Tutzing 1987, 407–436. Der Autor kommt aus der Untersuchung sowohl theoretischer wie auch praktischer Quellen zu dem Ergebnis, daß im hier interessierenden Zeitraum trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen in der Regel das Violoncello gemeint ist.

⁴ Stefano Bernardi, *Madrigaletti a due et a tre voci con alcune sonate a tre*, Venezia: A. Vincenti 1621.

⁵ Gio. Girolamo Kapsperger, *Libro primo di sinfonie a quattro*, Roma: G. B. Robletti 1615.

melodische Spiel einer Baßlinie, sondern vor allem die Fähigkeit zurakkordlichen Füllung gefragt ist.⁶

Die Zugehörigkeit der Lauteninstrumente zu beiden Gruppen, der der Melodieinstrumente in Baßlage mit den Vertretern Fagott, Posaune und Violoncell und der der Akkordinstrumente mit Cembalo und Harfe, lässt an Agazzaris Klassifikation in Fundament- und Ornamentinstrumente denken.⁷ Auch dort behauptet die Laute eine Position in beiden Lagern. Während bei Agazzari aber gerade die improvisatorische Ausfüllung der Harmonie über dem Baß als kennzeichnend hervorgehoben wird, treten die obligaten (oder konzertierenden) Baßinstrumente neben den Generalbaß, und ihre Linie „umspielt“ scheinbar die Melodie des *Basso continuo*.

Daß Agazzaris Klassifikation von Fundament- und Ornamentinstrumenten, die er ja nur in Hinsicht auf ihre Verwendbarkeit zur Begleitung eines „*conserto*“ aufstellt, nicht mit der allgemeineren Trennung von Melodie- und Akkordinstrumenten zusammenfällt, geht bereits aus den Eingangspassagen seines Traktats hervor, in denen er die Blasinstrumente (mit Ausnahme der Posaune, und die auch nur mit Einschränkungen) von der Funktion als Ornamentinstrument ausnimmt⁸:

Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contrapontegiando, rendono più aggradevole, e sonora l’armonia: cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto,

⁶ Zur Continuopraxis im Italien des 17. Jahrhunderts vgl.: Tharald Borgir, *The performance of the basso continuo in Italian baroque music* = Studies in musicology no. 90, Ann Arbor 1987. Zum Lautencontinuo allgemein: Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute and theorbo*, London 1987. Speziell zum Lautencontinuo im italienischen Frühbarock ist z. Z. eine Diplomarbeit von Joachim Held an der Schola Cantorum Basiliensis in Vorbereitung. An dieser Stelle möchte ich Joachim Held, Heidelberg, für viele Diskussionen zum Gegenstand dieses Beitrags und für hilfreiche Hinweise aus seiner Lautenistenpraxis herzlich danken.

⁷ Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena: D. Falcini 1607. Faksimile in der Reihe *Biblioteca musica Bononiensis*, sezione II N. 37, Bologna 1979.

⁸ Op. cit., 3. Übersetzung des ital. Texts: „Als Ornament dienen jene, welche auf spielerische Weise kontrapunktierend die Harmonie angenehmer und klangvoller machen: Laute, Theorbe, Harfe, *lirone*, Cister, Spinett, *chitarrina*, Violine, Pandora und dergleichen mehr. Weiterhin gibt es Saiten- und Blasinstrumente. Von den zweiten wird hier nicht die Rede sein (mit Ausnahme der Orgel), da sie in guten und feinen *conserti* nicht gebräuchlich sind; sie vereinigen sich nämlich nur schlecht mit den Saiteninstrumenten und sind Schwankungen unterworfen, da sie vom menschlichen Atem abhängen. Doch finden sie durchaus Verwendung in großen und rauschenden *conserti*, und gelegentlich wird auch eine Posaune in einem kleinen *conserto* für den *contrabasso* gebraucht, wenn *organetti* in hoher Oktave vorhanden sind, aber sie muß gut und leise geblasen sein. Was ich hier sage, hat im allgemeinen Gültigkeit; im besonderen gibt es aber Fälle, in denen diese Instrumente so hervorragend von Meisterhand gespielt werden, daß sie ein *conserto* schmücken und verschönern können“. Zur Problematik des Begriffs *conserto* vgl. David D. Boyden, „When is a concerto not a concerto?“, *MQ* 43 (1957) 220–232.

Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili. Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato. Di questi secondi (eccettuando l'Organo) non diremo cosa alcuna, per non esser in uso ne'buoni e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alterazione, cagionata loro dal' fiato umano, se ben in conserti strepitosi, e grandi si meschiano: e tal volta il trombone in picciol conserto s'adopera per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti: ma che sia ben suonato e dolce: e questo si dice in universale, perche nel particolare posson esser tali stromenti suonati con tal' eccellenza da maestrevol mano, che sia per acconciar' il conserto, et abbelirlo.

Diese feinen Unterscheidungen hat Michael Praetorius gründlich mißverstanden, wenn er zu seiner „Abtheilung aller Instrumenten/wie die zum Musicieren gebraucht werden“ auf Agazzaris Klassifikation zurückgreift. So führt er aus⁹:

Daß die Instrumenta Musicalia succinctè in zwey Ordenungen gestellet werden: Als:
1. Omnivoca seu Totalia.

2. Univoca seu Simplicia, & Specifica.

Oder wie es die herrliche Musici, Augustinus Agazzarius, und Ioannes Hieronymus Iacobi nennen/ Fundament- und Ornament Instrumenta: Welche terminos wir denn allhier auch behalten wollen. ...

Während nun die Subsumierung der Fundamentinstrumente unter die „Omnivoca“ noch keine Probleme mit sich bringt, weicht Praetorius bei der Gleichsetzung seiner „Univoca“ mit Agazzaris Ornamentinstrumenten entschieden von Agazzaris Konzept ab¹⁰:

Univoca seu simplicia, oder Ornament Instrumenta, die in einen Gesang/ gleichsam als mit schertzen (Schertzando, wie die Italiäner reden) und contrapunctiren die Harmony lieblicher und wolklinger zu machen/ Item/ den Gesang zu exorniren und zu ziehren adhibiret werden; Das sind alle einfache Instrumenta, welche nur eine eintzige Stimme von sich geben und zu wege bringen können: Und werden dieselbige in Inflatilia seu Tibicinia & Fidicinia; Italicè, Instrumenti difiato & Chorde; Germanicè Blasende/ als Zincken/ Flöiten/ Posaunen/ Fagotten/ etc. und Besäittete Instrument, als Geigen/ etc. abgetheilet ...

Und zu diesen Ornament Instrumenten werden auch/ wie vorgesagt/ die Spinetten/ Lautten/ Theorben/ etc. (wenn sie nicht als Fundament Instrumenta, sondern allein zu zier und verfüllung der Mittelparteyen gebraucht) vom A. Agazzario referiret ...

Praetorius vollzieht also die gängige Scheidung in Melodie- und Akkordinstrumente auf der Grundlage der Agazzarischen Nomenklatur. Allerdings genügt auch seine Klassifikation nicht völlig zur Erklärung der eingangs erwähnten und von den italienischen Praktikern als selbstverständlich unter-

⁹ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Tomus tertius, Wolfenbüttel: E. Holwein 1619. Faksimile in der Reihe *Documenta musicologica*. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XV, Kassel etc. 1978, 139.

¹⁰ Ibid., 140.

stellten „Ähnlichkeit“ von Violoncello, Fagott, Posaune und Chitarrone/Tiorba. Das Problem mag darin zu suchen sein, daß die unterschiedlichen Klassifikationen in einem jeweils verschiedenen Kontext ihre Heimat haben und für verschiedene Zwecke erstellt wurden. So dürfte Praetorius an die Besetzung seiner „*Psalmen Davids*“ oder vergleichbarer geistlicher Werke gedacht haben, wenn er im Gegensatz zu Agazzari auch Zinken, Fagotte und Flöten heranziehen will, um den „*Gesang zu exorniren*“. Dagegen ist nicht völlig eindeutig, für welche Art von Musik Agazzari seine Besetzungsvorschläge gab, wie Gloria Rose betont, wenn auch die Gesamtheit seiner Ausführungen und die Instrumentierungspraxis seiner Zeit großbesetzte Madrigale und Opern wahrscheinlich machen.¹¹ Die pragmatische implizite Klassifikation der kleinbesetzten Ensemblemusik für Kammer und Kirche macht schließlich eigene Kategorien erforderlich, die sich nicht ohne weiteres auf andere Gattungen übertragen lassen. Da uns im folgenden ausschließlich letztere interessieren soll, können die Einteilungen Agazzaris wie Praetorius' außer Betracht bleiben. Das Kriterium für die Lauteninstrumente Chitarrone, Tiorba und Arciliuto ist in diesem Zusammenhang lediglich die Fähigkeit zur Ausführung einer obligaten Baßstimme, auch wenn dies ein beträchtliches Maß an Virtuosität erfordert.

Aus der Wertung der Komponisten des Seicento wird deutlich, daß der Ausführung einer obligaten Baßstimme eine andere Bedeutung zugemessen wurde als der Realisation des *Basso continuo*. Dies steht im Widerspruch zur gängigen und seit Riemann verbreiteten Annahme einer Dichotomie zwischen Solo- und Triosonate. Danach beschränken sich die Hauptformen der instrumentalen Ensemblemusik des Barock auf den Solosatz von Oberstimme und Continuo, und den Triosatz von zwei Oberstimmen und Continuo. Obligate Baßstimmen werden unter den *Basso continuo* subsumiert.

Aus dieser Sichtweise erklärt sich auch die Feststellung, obligate Baßstimmen „umspielten“ den *Basso continuo*. Damit wird unterstellt, daß der Continuobaß das Primäre sei und die Obligatstimme lediglich eine Verzierung davon. Das aber ist sowohl in Hinsicht auf die historische Entwicklung wie auch aus dem Verständnis des polyphonen Satzes im 17. Jahrhundert abwegig. Denn der *Basso continuo* ist ja gerade in der Folge des *Basso seguente* der Spätrenaissance eine Adaption und fallweise Reduktion vorhandener selbständiger Baßlinien. Andererseits ist einzuwenden, daß Riemanns Sichtweise durchaus Geltung für das 18. Jahrhundert hat, und bereits bei Corelli und seinen Zeitgenossen läßt sich eine zunehmende Angleichung der obligaten Baßpartien an den Continuobaß beobachten. Weiterhin dürfte die Continuo-

¹¹ Gloria Rose, „Agazzari and the improvising orchestra“, *JAMS* 18 (1965) 382–393.

praxis gegen Ende des Jahrhunderts einige Veränderungen erfahren haben, die zum Regelfall der mehrfach besetzten Generalbaßgruppe im 18. Jahrhundert führten. Parallel dazu, vielleicht auch als Auslöser dieser Entwicklung, lässt sich eine Vermischung der Gattungen beobachten, in der die Trennung von Kammer- und Kirchensonate aufgehoben wurde.

Die Problematik soll zunächst an je einem Beispiel aus dem 17. und aus dem 18. Jahrhundert verdeutlicht werden. Marco Uccellini veröffentlichte 1660 eine Sammlung von Sonaten und kleineren Instrumentalsätzen unter dem Titel *L'ozio regio*.¹² Die Sonaten sind nach Stimmenzahl geordnet; die Sammlung wird eröffnet von Sonaten für Violine solo („à violino solo“) mit Generalbaßbegleitung. Unter der Rubrik „à 2“ folgen sechs Sonaten für zwei Violinen sowie je eine für „violino, è Tiorba“, „violino, è Violone“ und „violino, è Trombone“. Danach sind Sonaten „à 3“ verzeichnet, darunter drei für „due violini, e Basso“ und eine für „violini e Tiorba“. Die Generalbaßbegleitung wird bei dieser Anordnung als selbstverständlich vorausgesetzt und geht nicht in die Gruppierung der Sonaten nach Obligatstimmen ein. Will man nun moderner Terminologie folgen und die genannten Werke in Trio- und Solo-sonaten unterteilen, ist man gezwungen, die plausible Ordnung Uccellinis aufzusprengen und etwa die sechs Sonaten „à 2“ für zwei Violinen zusammen mit den vier Sonaten „à 3“ unter der Gattung „Triosonate“ zusammenzufassen. Das fordert die Definition¹³:

Triosonate, die meist gepflegte instrumentale Ensemblegattung der Barockzeit, in der 2 gleichberechtigte Sopranoberstimmen (Violinen, Zinken, Flöten) mit dem Generalbaß (Melodieinstrument in Baßlage, dazu Orgel, Cembalo oder Laute) zu einem 3st. Satz mit Akkordausfüllung zusammenentreten.

Wie leicht zu sehen ist, wird die Triosonatenkategorie dem Beispiel Uccellinis nicht gerecht. Denn die Definition gesteht „Gleichberechtigung“ im musikalischen Gefüge nur den Oberstimmen zu, nicht dagegen dem Baß, und die Besetzung des *Basso continuo* mit Akkordinstrument *und* Melodieinstrument in Baßlage wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Damit geht die subtile Unterscheidung des frühbarocken Komponisten zwischen obligatem Baßinstrument (das als selbständige Stimme in die Gruppierung miteingeht) und dem nicht eigens erwähnten Generalbaß verloren.

Das zweite Beispiel stammt aus dem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* des Johann Joachim Quantz, der etwa hundert Jahre nach Uccellinis *Ozio regio* entstand. Dort heißt es¹⁴:

¹² Marco Uccellini, *L'ozio regio*, Venezia: F. Magni 1660.

¹³ Riemann Musiklexikon, 12. Aufl., Sachteil, Mainz 1967, 984–986 (Artikel „Triosonate“).

¹⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, 3. Aufl. Breslau: J. F. Korn 1789. Faksimile der 3. Aufl. in der Reihe *Documenta musicologica*. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles II, Kassel und Basel 1953, 302–303.

(§ 44) Ein Quatuor, oder eine Sonate mit drey concertirenden Instrumenten, und einer Grundstimme, ist eigentlich der Probierstein eines ächten Contrapunctisten; aber auch eine Gelegenheit, wobey mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann. Der Gebrauch davon ist noch niemals sehr gemein geworden; folglich kann er auch nicht allen so gar bekannt seyn. ... Zu einem guten Quatuor gehöret: 1) ein reiner vierstimmiger Satz; 2) ein harmonisch guter Gesang; 3) richtige und kurze Imitationen; 4) eine mit vieler Beurtheilung angestellte Vermischung der concertirenden Instrumente; 5) eine recht baßmäßige Grundstimme ...

(§ 45) Ein Trio erfodert zwar nicht eine so mühsame Arbeit, als ein Quatuor; doch aber von Seiten des Componisten fast eben dieselbe Wissenschaft, wenn es anders von der rechten Art seyn soll. Doch hat es dieses voraus, daß man darinne galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor: weil eine concertirende Stimme weniger ist.

Mit anderen Worten: ein Trio ist bestimmt durch *zwei* „konzertierende“ Stimmen und eine „recht baßmäßige“ Grundstimme. Wenn auch nicht explizit dargelegt, geht doch aus dem Kontext hervor, daß Quantz nicht an eine konzertierende Stimme in Baßlage denkt; der Baß ist offensichtlich auch immer gleich „Grundstimme“, d. h. Generalbaß. Die Klassifikation ist bei ihm auch nicht an der Zahl der „konzertierenden“ Stimmen orientiert, sondern am Satz. Das spiegelt die spätbarocke Situation wider, in der jede Baßstimme im Generalbaß aufgeht, im Gegensatz zu der deutlichen Trennung von obligater Baßstimme und Generalbaß im vorausgehenden Jahrhundert.

Daß die Voraussetzungen, von denen Quantz ausgeht, auch die Grundlagen der modernen Gattungsterminologie wurden, zeigt Hugo Riemanns Aufsatz über die „Triosonaten der Generalbass-Epoche“ von 1897, der den Grundstein heutiger Klassifikation bildet.¹⁵ Der Aufsatz beginnt:

Einen sehr erheblichen Bruchteil der Kammermusikliteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts bilden die „Sonaten für zwei Violinen mit [beziffertem] Bass“, in welcher eine große Zahl bedeutender Tonkünstler ihr Bestes gegeben haben, das nun leider, weil die Fertigkeiten im „Generalbass-Spielen“ im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich ganz und gar verloren gegangen ist, in den Bibliotheken unbeachtet vermodert.

Weiter im Text heißt es dann¹⁶:

Die Epoche der Triosonaten für zwei Soprane (meist ausdrücklich verlangt zwei Violinen) mit Basso continuo reicht bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, d. h. in die Zeit, wo der *Generalbass* überhaupt in der Litteratur auftaucht.

¹⁵ Abgedruckt in: Hugo Riemann, *Präludien und Studien*, III. Band, Leipzig o. J., 129–156.

¹⁶ Ibid., 131.

Riemann macht in seiner Definition und in weitergehenden Ausführungen deutlich, daß er einerseits unter seinen Begriff der Triosonate auch die Sonaten „a 3“ mit obligatem Baßinstrument des 17. Jahrhunderts untergebracht wissen will, daß er andererseits aber an der besonderen Stellung der konzertierenden Baßpartien im Satz wie an der instrumentalen Disposition kein sonderliches Interesse hat. Darüber hinaus läßt sich dies in eklatanter Weise an der Wahl seiner Beispiele ablesen. So zeigt er die frühe Verwendung des Tremolo im Wechselspiel der zwei Oberstimmen an der „Trio-Sonate“ „La Foscarina“ aus Biagio Marinis Opus 1 (1617)¹⁷, einem Werk, das eine ausgesprochen charakteristische und virtuose Posaunen- bzw. Fagottpartie aufweist, ohne das obligate Baßinstrument mit einem Wort zu erwähnen. Möglicherweise war sich Riemann der Problematik bewußt, denn er läßt das Beispiel vor dem Fagott-einsatz abbrechen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß er die neu gewonnene gattungstypologische Einheitlichkeit nicht gefährden wollte. Noch 1882 hatte Riemann in seinem „Musik-Lexikon“ im Artikel „Trio“ vermerkt¹⁸:

Trio (ital., „dreistimmiges Tonstück“), ... Kompositionen im älteren Stil (aus dem 17.–18. Jahrh.) werden häufig als T. bezeichnet, wenn sie für drei *konzertierende* Instrumente geschrieben sind (z.B. zwei Violinen und Viola di [!] Gamba), zu denen als viertes nicht mitgezähltes das einen Basso continuo ausführende kommt (Cello, Theorbe, Klavier, Orgel).

Man mag Riemann zugute halten, daß er mit seinem grundlegenden und ansonsten noch heute weitgehend gültigen Aufsatz Ordnung in eine verwirrende Vielfalt barocker Formkategorien bringen wollte. Zudem schien es für die alleinige Betrachtung des dreistimmigen Satzes wenig bedeutsam, ob der Baß allein vom Generalbaß oder zusätzlich von einem obligaten Baßinstrument übernommen wurde. Das führte jedoch zu einer unglücklichen Verquickung von Kategorien der Satztechnik und der Besetzungspraxis, zu Formulierungen wie: „der in diffizilem Wechselverhältnis zu Triobesetzung und Trioprinzip stehende Triosatz, gekennzeichnet durch die solistische Absplitterung des Oberstimmenpaars gegenüber dem Generalbaß“.¹⁹

Noch problematischer als die Zusammenfassung der Sonata a due canti und der Sonata a tre unter dem Gattungstyp Triosonate ist die Gleichsetzung der solistischen Violinsonate („violino solo“) mit der Sonata a due, canto e basso. Während sowohl bei der Sonata a due canti als auch bei der Sonata a tre die motivische Arbeit auf mehrere gleichberechtigte Instrumentalstimmen aufge-

¹⁷ Biagio Marini, *Affetti musicali*, Venezia: B. Magni 1617. Faksimile in der Reihe *Archivum musicum* 7, Firenze 1978. Riemanns Beispiel findet sich op. cit., 139.

¹⁸ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, 938.

¹⁹ Julia Liebscher, „Monodie und Trio. Eine weitere Theorie zur Entstehung des Triosatzes“, *AfMw* 43 (1986) 218–238.

teilt ist, und damit ein in weiten Teilen kontrapunktisch durchkonzipierter Satz notwendig wird, läßt sich bereits an der frühen Sonata a violino solo eine völlig freie Behandlung des Soloinstrument im Sinne virtuoser Tiraden und ausgedehnter Passaggien erkennen, die im Zusammenspiel mit einem weiteren Ensembleinstrument (auch in Baßlage) nicht denkbar wäre. Beispiele hierfür finden sich in den Sonaten von Biagio Marini, Carlo Farina, Gio. Battista Fontana und Marco Uccellini. Die Mühe, die es bereiten muß, beide Gattungstypen zur Gattung Solosonate zusammenzupressen, läßt sich an einer Formulierung wie der folgenden aus dem Band „Die Solosonate“ (Musikwerk 15) ablesen²⁰:

Mitten in die Problematik der Sonata à due führt uns das Beispiel von Giovanni Battista Fontana [i.e. die Sonata Decima für Violine und Fagott]. Die überaus selbständige geführte Fagottstimme erweckt zunächst den Anschein einer Triosonate [!]. Doch ist die Abgrenzung dieser gegenüber klar und eindeutig, wenn wir die innige Affinität der beiden Baßlinien auf allen Zählseiten beobachten. Der Basso continuo, „der unentbehrliche Dienstmann“ (Einstein), entläßt das Fagott bloß zu melodischen Umspielungen seiner selbst.

Die offensichtliche Verwirrung wäre unnötig gewesen, wenn nicht die moderne Scheidung in Solosonate und Triosonate zur gattungstypischen Einordnung des Werks herangezogen worden wäre, sondern die klare Anordnung, die der Herausgeber des Fontanadrucks von 1641 den Sonaten mitgibt.²¹ Hier finden sich zu Beginn des Drucks sechs Sonaten für Violine solo, es folgen diejenigen für zwei Instrumente (ebenfalls sechs), und schließlich sechs Sonaten für drei obligate Instrumente. Die „Sonata Decima“ ist unter den Sonaten für zwei Instrumente abgedruckt – die Frage, ob es sich denn nun um eine Solo- oder um eine Triosonate handle, stellt sich nicht. Auch kann davon keine Rede sein, daß die obligate Baßstimme den Basso continuo umspielt – sie hat eine selbständige und gleichberechtigte Rolle in der instrumentalen Disposition der Sonate. Daß obligate Baßstimme und Continuolinie in den Strukturtönen weitgehend übereinstimmen, liegt in der Natur des Satzes und in der noch immer relevanten Basso seguente-Funktion des Basso continuo. Übrigens ist bei der Besetzung dieser Sonate daran zu denken, daß hier wie bei allen anderen Sonaten Fontanas mit obligatem Baßinstrument das Fagott als *pars pro toto* für die drei Besetzungsalternativen Fagott, Violoncell und Chitarrone steht.

Die Problematik wurde am gründlichsten von Niels Martin Jensen aufgegriffen, der vorschlägt, anstelle der Scheidung in Solo- und Triosonate eine präzisere Unterteilung in Solo-, Duo- und Triosonate vorzunehmen („Solo, Duo

²⁰ Franz Giegling, *Die Solosonate = Das Musikwerk 15*, Köln 1959, 10.

²¹ Vgl. Anm. 2.

and Trio Sonata“).²² Auch bei William S. Newman und Willi Apel sind die Schwierigkeiten mit der herkömmlichen Terminologie nicht unberücksichtigt geblieben.²³ Obwohl beide die Riemannschen Begriffe nicht aufgeben, erlauben sie eine zusätzliche Präzisierung durch Bezeichnungen wie S/b für die Solo-sonate im engeren Sinn (mit Generalbaß), SB/b für die Sonate mit Obligatinstrumenten in Sopran- und Baßlage und SS/b bzw. SSB/b für beide Ausprägungen der „Triosonate“.²⁴ Doch hält auch Newman an der Ableitung der obligaten Baßstimme aus dem *Basso continuo* fest („an added *concertante* part that elaborates the *b. c.*“).²⁵

Wie bereits oben angedeutet wurde, und wie auch die Definition Quantz' belegt, bleibt es wohl durchaus angebracht, die Riemannsche Zweiteilung der Barocksonaten für Werke nach 1700, zumindest aber nach Corelli beizubehalten. Die ältere italienische Sonate macht aber andere Kategorien erforderlich, da sonst unnötige Verwirrung produziert wird und die von Riemann wohl angestrebte Klarheit in der gattungstypologischen Aufteilung in ihr Gegenteil verkehrt wird. Immerhin wird deutlich, wie wenig die Annahme einer homogenen Epoche „Barock“ dem musikalischen Einzelfall gerecht wird. Im folgenden werde ich, da sich der vorliegende Beitrag nur auf Werke des 17. Jahrhunderts bezieht, der zeitgenössischen italienischen Unterteilung folgen und, Jensen folgend, auf die modernen Begriffe verzichten.

Eine weitere Unterteilung italienischer Ensemblemusik, die für die gegenwärtige Fragestellung von Relevanz ist, ist die Scheidung von „Sonata da chiesa“ und „Sonata da camera“, die ihre volle Ausprägung zugleich mit der Ankündigung ihrer Auflösung im Werk Arcangelo Corellis erfuhr. Die Unterschiede zwischen beiden Typen lassen sich nicht nur aus der Bestimmung des Aufführungsorts, der musikalischen Disposition und dem Satz, sondern auch aus Konventionen der instrumentalen Besetzung ablesen.

So verlangt Arcangelo Corelli für seine Kirchensonaten op. 1 (*Sonate à trè, doi violini, e violone, ò arcileuto, col basso per l'organo*) ausdrücklich drei Obligatin-

²² Niels Martin Jensen, „Solo sonata, duo sonata and trio sonata. Some problems of terminology and genre in 17th-century Italian instrumental music“, *Festschrift Jens Peter Larsen*, København 1972, 73–101, sowie in verkürzter Form in: ders., „Solo sonata, duo sonata, trio sonata. Some problems of terminology, texture, and genre in 17th-century Italian instrumental music“, *Report of the eleventh congress: Copenhagen 1972*, vol II, Copenhagen 1972, 478–482.

²³ William S. Newman, *The sonata in the Baroque era*, 3rd ed., New York 1972, vor allem 50–66; Willi Apel, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, = *Beihefte zum AfMw XXI*, Wiesbaden 1983.

²⁴ So bei Newman, op. cit.; Apel verwendet eine leicht modifizierte Form: V/b.c., VB/b.c., VV/b.c. und VVB/b.c.

²⁵ Op. cit., 51. Ohne die herkömmliche Terminologie zu verlassen, wird die Problematik weiterhin aufgegriffen von: Ernst Apfel, „Zur Vorgeschichte der Triosonate. Ein Versuch“, *Mf* 18 (1965) 33–36, sowie Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (hrsg. von Carl Dahlhaus), Bd. 4, Wiesbaden 1981, 280–285.

strumente, davon eines in Baßlage („violone“, also wohl Violoncello, oder Arcileuto), und die Orgel als Continuoinstrument.²⁶ Die „Sonate da camera“ sind zwar ebenfalls „à trè“ bezeichnet, sehen jedoch für die Baßstimme nur ein Instrument, und zwar wahlweise Violoncello („violone“) oder Cembalo vor (wobei das Violoncello an erster Stelle genannt erscheint).²⁷ Während bisher davon ausgegangen wurde, daß hier entweder ein Druckfehler vorliege oder wenigstens aus den Konventionen der Zeit auf eine gemeinsame Ausführung des Basses durch Cembalo *und* Cello geschlossen werden könne, zeigten neuere Untersuchungen, die auch die Tradition der „Sonata da Camera“ mit einbezogen, daß in der Kammersonate offensichtlich tatsächlich das Akkordinstrument überflüssig ist, beziehungsweise das Cello in begrenztem Umfang die Funktion eines Akkordinstruments übernehmen konnte.²⁸ Aus der Untersuchung des Satzes wurde aber deutlich, daß in der Kammersonate Funktion und Stellung von Obligat- und Continuoinstrument in der instrumentalen Disposition zusammenfallen.

Dies belegt auch die Geschichte der Kammersonate vor Corelli. Während sich die vollausgeprägte „Sonata da Camera“ als Suite von Tanzsätzen, in der Regel mit einem vorangehenden Praeludium präsentiert, sind ihre Vorformen in den einzelnen Tanzsätzen zu suchen, wie sie etwa von Salomon Rossi schon 1607 veröffentlicht wurden.²⁹ Und bereits hier fällt das Fehlen einer gesonderten Continuostimme auf: sowohl Generalbaß- wie auch Obligatbaßfunktion werden nach Rossis Anweisung vom Chitarrone oder einem „ähnlichen“ Instrument übernommen, wobei Rossi in diesem Fall die „Ähnlichkeit“ aber nicht in einem anderen Melodieinstrument, sondern in einem anderen „istumento da corpo“, also einem Akkordinstrument, sieht.

Eine ähnliche Situation findet sich noch in den *Sonate per camera a tre* des Carlo Andrea Mazzolini (Bologna 1687)³⁰, der für die gemeinsame Obligatbaß-/Generalbaßpartie „clavicembalo o tiorba“ vorsieht. Anders sind die Besetzungsverhältnisse in Maurizio Cazzatis *Correnti, Balletti, Gagliarde* (Venezia 1659), wo sowohl „spinetta o chitarone“ als auch ein „violone“ vorgeschrieben sind. Und Elzeario Pizzoni will seine *Balletti, correnti, gighe e sarrabande per*

²⁶ Die Kirchensonaten Corellis liegen nunmehr vor als: Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Bd. I, Sonate da chiesa, Opus I und III*, hrsg. von Max Lütolf, Laaber 1987.

²⁷ Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Bd. II, Sonate da camera, Opus II und IV*, hrsg. von Jürg Stenzl, Laaber 1986.

²⁸ Vgl. Niels Martin Jensen, „The performance of Corelli's chamber music reconsidered. Some characteristics of structure and performance in Italian instrumental music in the decades before Corelli“, *Nuovissimi studi Corelliani*, Firenze 1982, 241–251, und John Daverio, „In search of the sonata da camera before Corelli“, *AMI* 57 (1985) 195–214.

²⁹ Salomon Rossi, *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venezia: R. Amadino 1607, Faksimile in der Reihe *Archivum musicum* 31, Firenze 1980. Vgl. dazu Daverio, op. cit.

³⁰ Vgl. für diese und die folgenden Quellen die Liste im Anhang.

camera (Bologna 1669) von zwei Violinen und „violone“ mit Begleitung eines Basso continuo, realisiert von „Spinetta à Tiorba“ ausgeführt wissen. Es ist denkbar, daß sich hier lokale (in diesem Fall Bologneser) Besetzungspraktiken widerspiegeln, denn auch Cazzati war 1659 bereits an S. Petronio in Bologna beschäftigt.³¹

Eindeutiger als bei der Kammersonate und ihren Vorläufern, mit der vielfach zu beobachtenden Doppelfunktion des Baßinstruments als Continuo- und Obligatinstrument, ist die Rollenverteilung in der „Sonata da chiesa“ und ihren Äquivalenten (also der späten „Canzona“ und nicht näher bezeichneten Sonaten, bei denen der Kontext eine Verwendung in der Kirche nahelegt).³² Die Besonderheiten, die sich gegebenenfalls bei der Verwendung eines Lauteninstruments in Baßlage im Vergleich mit anderen Melodieinstrumenten, aber auch im Vergleich mit den zugehörigen Continuostimmen ergeben, sollen im folgenden anhand einiger Beispiele verdeutlicht werden.

Vorab ist zu klären, welche Instrumente für die Besetzung der obligaten Baßpartien in Frage kommen und welche baulichen Voraussetzungen jeweils vorliegen. Weitaus am häufigsten finden sich die Bezeichnungen „chitarrone“ und „tiorba“, wobei der Instrumentenname „chitarrone“ nach der Jahrhundertmitte ungebräuchlich wird³³, in jedem Fall aber beide Bezeichnungen auf das gleiche Instrument zu beziehen sind.³⁴ Charakteristisch für den Chitarrone sind zwei Wirbelkästen, von denen der zweite sich am Ende einer beträchtlichen Verlängerung des Halses befindet. Während der erste Wirbelkasten zur Aufnahme der gegriffenen Saiten dient, enden am zweiten lange, freischwingende „Bordun“-Saiten³⁵, die eine zum Teil erhebliche Erweiterung des

³¹ Hierzu Anne Schnoebelen, „Performance practices at San Petronio in the Baroque“, *AMI* 41 (1969) 37–55, sowie John G. Suess, „Observations on the Accademia Filarmonica of Bologna in the seventeenth century and the rise of a local tradition of instrumental music“, *Quadrivium* VIII (1967) 51–62.

³² Vgl. dazu Stephen Bonta, „The use of the sonata da chiesa“, *JAMS* 22 (1969) 54–84.

³³ Zum Chitarrone: Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth century Italy*, Ph.D. thesis (Washington University), Saint Louis, Missouri, 1983, 1–24 (Terminologie und bauliche Voraussetzungen) und 71–79 (Ensemblemusik).

³⁴ Hierzu neuerdings Veronika Gutmann, „Quellen und Sekundärliteratur in der historischen Instrumentenkunde – Überlegungen zum Problemkreis ‚Theorbe‘-„Chitarrone““, *BJbHM* X (1986) 207–222 (hier findet sich auch weiterführende Literatur zur Terminologie).

³⁵ Ich verwende hier wie im folgenden der Einfachheit halber den Begriff „Bordunsaiten“, der von Curt Sachs mit folgender Definition eingeführt wurde: „im weiteren Sinne muß man als Bordun die freilaufenden Saiten (Anzüge) bezeichnen, deren Mitklingen im Belieben des Spielers steht, wie es bei allen Zupfinstrumenten mit zwei Wirbelkästen ... der Fall ist“ (*Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, Artikel „Bordun“, 56–57). Der Begriff ist jedoch mißverständlich; Bordunsaiten im genannten Sinn haben nichts mit dem „Bordun“ als ständig mitklingendem Baßton zu tun.

Tonumfanges in die Tiefe erlauben. Die Saitenlängen variieren nach Mason zwischen 70 und 100 cm für die gegriffenen, und zwischen 110 und 180 cm für die freischwingenden Saiten.³⁶ Über dem Griffbrett finden sich in der Regel sechs Chöre von gegriffenen Saiten (nach Praetorius und Mersenne Einzelsaiten für jeden Chor) und sieben oder acht Bordunsaiten. Aus Tabulaturen läßt sich ableiten, daß die Bordunsaiten diatonisch, die gegriffenen Saiten in Quarten mit einer Terz in der Mitte gestimmt waren. Eine Besonderheit des Chitarrone ist die Oktavversetzung der ersten beiden Chöre nach unten (im Gegensatz zur Stimmung der normalen Laute in Italien und zur Stimmung des Arciliuto). Praktische Quellen legen nahe, daß der erste Chor in der Regel auf *a* gestimmt war; nach Banchieri und Praetorius war auch eine *g*-Stimmung möglich.

Der Arciliuto ist ebenfalls mit zwei Wirbelkästen ausgestattet, wobei die Halsextension möglicherweise kürzer ausfällt als beim Chitarrone. Die Saitenlänge der gegriffenen Saiten ist ebenfalls geringfügig kürzer als die des Chitarrone anzusetzen. Mersenne nennt sieben gegriffene und vier freischwingende Chöre, von denen die gegriffenen mit Ausnahme des ersten Chores doppelt besaitet sind (bei gleicher Tonhöhe beider Saiten). Die Bordunchöre sind ebenfalls doppelt besaitet, hier stehen beide Saiten jedes Chors aber im Octavabstand. Talbot nennt nur sechs gegriffene Chöre mit doppelter Besaitung der fünf tieferen Chöre, dafür sieben freischwingende Einzelsaiten. Wie erwähnt, sind beim Arciliuto die ersten beiden Chöre, im Gegensatz zum Chitarrone, nicht nach unten versetzt.³⁷

Gelegentlich findet sich auch noch die Bezeichnung „liuto“ für eine Baßstimme, etwa in Pietro Sanmartinis *Sinfonie a due violini, e Liuto e [!] Basso di Viola* (Firenze 1688) (das Baßstimmmbuch bietet korrekt „Liuto o Basso di Viola“). Nach Spencer dürfte sich hier die ältere Praxis niedergeschlagen haben, „liuto“ synonym für „arciliuto“ zu verwenden.³⁸

Als erstes Beispiel für die Verwendung der Theorbe als obligates Baßinstrument möge ein Ausschnitt aus der *Sonata prima detta la Poggia à 2* für Violine und Theorbe des bereits erwähnten Marco Uccellini (1610–1680) dienen.³⁹ Die Sonate (eine Duosonate!) stammt aus dem Druck *Sonate, Arie e*

³⁶ Mason, op. cit., 4–7.

³⁷ Zum Arciliuto vgl. Robert Spencer, „Chitarrone, theorbo and archlute“, *Early Music* 4 (1976) 407–423, sowie ders., Artikel „Archlute“, *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980, vol. 1, 555–557, und Gutmann, op. cit.

³⁸ Spencer in *New Grove*, vgl. Anm. 37.

³⁹ An dieser Stelle will ich den Verantwortlichen der Mikrofilmarchive an der Schola Cantorum Basiliensis und an den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Basel und Zürich danken, die mir Filme der für diesen Beitrag erforderlichen Quellen zur Verfügung stellten.

Correnti a 2. e 3., Venezia 1642; der Druck erschien also zu der Zeit, als Uccellini Leiter der Instrumentalmusik am Hofe der Este zu Modena war.⁴⁰

Bsp. 1

Allegro

In Uccellinis Druck finden sich noch zwei weitere Sonaten für die Besetzung SB/b, davon eine weitere für Violine und Theorbe sowie eine für Violine und Posaune. Der Ambitus der beiden Sonaten mit Theorbe umfaßt *F-d'*, in der Sonate mit Posaune ist der Ambitus bis zum *D* ausgedehnt. Der erste Ausschnitt (Takt 9–23; Notenbeispiel 1) zeigt, wie im Allegro die Theorbenstimme aus der Parallelbewegung mit der Continuolinie heraustritt und ein dichtes imitatorisches Spiel mit der Oberstimme eingeht. Die Figurationen in Sech-

⁴⁰ Zu Uccellinis Biographie und Werk siehe Fred M. Pajerski, *Marco Uccellini (1610–1680) and his music*, Ph.D. thesis (New York University), New York 1979, und Thomas D. Dunn, Artikel „Uccellini“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980, vol. 19, 305–306.

zehnteln sind durchweg im oberen Bereich des Ambitus angesiedelt, was im Hinblick auf die unbequemere Spielweise der Bordunsaiten (die nur mit dem Daumen der rechten Hand gezupft werden) sinnvoll erscheinen mag. Im Vergleich dazu fällt bei der Posaunenstimme der nachfolgenden Sonate auf, daß dort zwar der Tieftonbereich miteinbezogen wird (was für die Verwendung einer Baßposaune spricht), jedoch schnellere Passagen als Achtelläufe fehlen.

In Uccellinis op. 7, *L'ozio regio*, Venezia 1660, finden sich zwei Sonaten, die eine obligate Theorbe vorschreiben, davon eine von drei Sonaten für die Besetzung SB/b (die anderen zwei sehen die Besetzung Violine und „violone“ bzw. Violine und Posaune vor) sowie eine Sonate für zwei Violinen und Theorbe. Der Ambitus der Duosonate mit Theorbe ist *G-c'*, im Vergleich dazu liegt der Ambitus der Sonate mit „violone“ bei *F-d'*, und der der Sonate mit Posaune bei *D-d'* (auch hier ist der Tieftonbereich der Posaune vorbehalten). Anders liegen die Verhältnisse bei der „Sonata a 3“, der Nr. 17 der Sammlung, mit obligater Theorbe. Der Ambitus ist auf *C-d'* ausgeweitet, und die Sechzehntelpassagen beziehen das *F* mit ein. Dies wird aus Notenbeispiel 2, dem Beginn der Sonate deutlich. Das Beispiel zeigt weiterhin Sprünge über zwei Oktaven (*d'-D*). Aufführungspraktisch von Interesse ist die Bezifferung des langsamen Einleitungsteils in der Theorbenstimme; im Allegro fehlt dagegen jede Bezifferung. Das legt nahe, daß, obwohl die harmonische Füllung vom Generalbaß gewährleistet ist, auch vom Theorbisten eine partielle Akkordfüllung, zumindest in den langsamen Abschnitten eines Werks, erwartet wurde.⁴¹ Bei schnellen Passagen hingegen wurde die Theorbe wie ein Melodieinstrument behandelt. Notenbeispiel 3 bietet den Schluß der Sonate, mit einem langen Gang vom *d'* bis zum *C*.

Bsp. 2

⁴¹ Vgl. dagegen Borgir, op. cit., 106: „In canzonas and church sonatas the bass is a contrapuntal part similar in importance to the two violin parts. The organ continuo supplies the realization and the theorbo functions as a single-line bass instrument. A theorbo realization would obscure the contrapuntal qualities of the bass part and would therefore be quite inappropriate“.



Musical score page 1. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is common time. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic markings. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated below the staves.



Musical score page 2. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is common time. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic markings. Measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated below the staves.

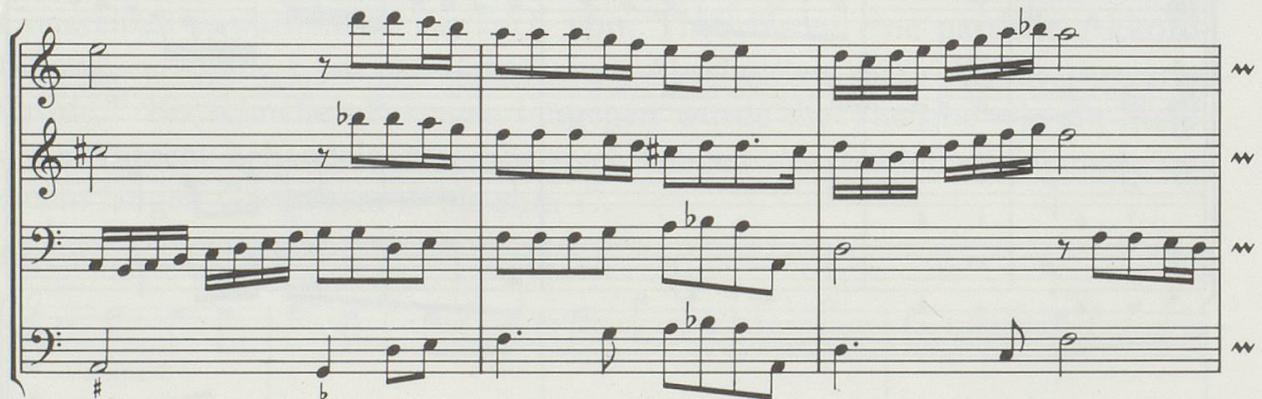
Allegro



Musical score page 3. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is common time. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic markings. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are indicated below the staves.



Musical score page 4. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is common time. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic markings. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are indicated below the staves.



Bsp. 3

Musical score example 3. The score consists of four staves. The top two staves are labeled "Violine 1" and "Violine 2" respectively. The bottom two staves are labeled "Theorbe" and "B. c." respectively. The music is in common time. The violins play eighth-note patterns. The theorbe and basso continuo provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.



Die beiden Sonaten machen deutlich, daß vom Theorbisten eine beträchtliche Virtuosität erwartet wurde und der eingangs vermerkte Hinweis „pronto alla velocità“ volle Berechtigung besitzt. Auch wenn, vor allem in den älteren Sonaten, eine tendenzielle Bevorzugung des oberen Bereichs des Ambitus für schnelle Läufe zu beobachten ist, werden doch, wie die Sonata 17 zeigt, zumindest die ersten beiden Bordunsaiten (G und F in A-Stimmung) in das Passagenwerk miteinbezogen. Der Vergleich mit den anderen Sonaten mit obligatem Baßinstrument aus Uccellinis op. 7 zeigt zum einen die beträchtlich größere Beweglichkeit gegenüber der Posaune (auch hier mit dem Ambitus $D-d''$), zum anderen eine nahezu völlige Gleichberechtigung in technischer Hinsicht mit dem Violoncello („violone“).

Die an Uccellinis Sonaten gemachten Beobachtungen können am Werk eines weiteren Komponisten bestätigt werden. Notenbeispiel 4 bietet den Beginn

der *Sonata Seconda. A doi. Violino & Viola da gamba, ouero Violino e Tiorba* aus der Sonatensammlung von 1649 des Wiener Hofsäulenisten Marco Antonio Ferro (gest. 1662), dem einzigen erhaltenen Werk des Komponisten.⁴²

Bsp. 4

⁴² Vgl. Nona Pyron, Artikel „Ferro“, *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980, vol. 6, 499; zum Werk Apel op. cit., 122–123. Apels pauschal abschätzige Beurteilung des Komponisten: „Der Inhalt dieser Sonaten ist nicht sehr bedeutend, manchmal sogar recht dürftig“ vermag ich nicht zu teilen, genauso wenig wie seine Wertschätzung anderer Kleinmeister des Frühbarock (z. B. Scarani, ibd. 70–76). Die Basso-continuo-Stimme des einzigen erhaltenen Exemplars (Breslau, Universitätsbibliothek) ist verloren, sie kann jedoch aus der handschriftlichen Sparte Alfred Einsteins (Bd. 14 seiner Sammlung, die in der Smith College Library, Northampton, aufbewahrt wird) ergänzt werden.

Der Ambitus beträgt hier $E-d'$, und das Beispiel zeigt, wie schon zu Beginn der Sonate nahezu der gesamte Ambitus mit virtuosem Passagenwerk durchmessen wird. Da Ferro selbst Lautenist war, ist sein Werk von besonderer Relevanz für die Beurteilung der Möglichkeiten der Theorbe im frühbarocken Ensemblesatz. Von den zwölf Sonaten seiner Sammlung sehen sieben die Verwendung einer Theorbe (alternativ zur Viola da Gamba) vor. Der genannte Ambitus wird nur in einer Sonate überschritten: die „Sonata Quinta“ (a 3) verlangt zusätzlich noch ein C . Diese fünfte Sonate ist aber noch in ganz anderer Hinsicht interessant; als Besetzungsalternative zu Violine und zwei Gamen sieht der Komponist ausdrücklich eine Instrumentierung mit Zink, Posaune und Theorbe (sowie Generalbaß) vor. Damit wird deutlich, daß Lauteninstrumente in Baßlage im Ensemblespiel nicht nur zu Streichinstrumenten, sondern auch zu Bläsern als gleichberechtigte Partner treten können.

Bsp. 5

Adagio

Presto

Adagio

Presto

Violine/Cornetto

Tenor-Viola da Gamba / Posaune

Viola da Gamba / Theorbe

B. c.

Francesco Cavallis „Canzon a 3“ bestätigt hinsichtlich der technischen Anforderungen und hinsichtlich des Ambitus die vorhergehenden Beispiele.⁴³ Auch hier findet sich Passagenwerk in Sechzehnteln von *G-d'*, die bisher zu beobachtende Obergrenze des Ambitus wird nur einmal mit einem *e'* überschritten (die „Canzon“ ist im Anhang zu diesem Beitrag vollständig abgedruckt). Bemerkenswert an dieser „Canzon“ ist hingegen das Verhältnis von obligater Baßstimme zur Continuolinie. Von unbedeutenden Ausnahmen abgesehen sind nämlich hier sämtliche Figurationen der Obligatstimme auch im Continuo repräsentiert. Dementsprechend stellt der Komponist dem Ausführenden frei, die obligate Baßstimme zu besetzen oder auch nicht. Auch hier kann allerdings nicht davon die Rede sein, daß die Obligatstimme bestenfalls eine Umspielung der Continuolinie sei – im Gegenteil: offensichtlich ist in diesem Werk noch die alte *Basso seguente*-Praxis am Leben, bei der der Continuo die jeweils tiefste Stimme des Satzes aus drei Obligatstimmen übernimmt, ohne einen eigenen Beitrag zum Satz zu leisten. Dem entspricht auch die konservative Faktur des Werks, die erst im Schlußabschnitt, einer Chaconne, aufgegeben wird. Dort löst sich auch der Generalbaß von der obligaten Baßstimme und führt das viertönige Baßmodell zwölftmal durch, während sich die obligate Baßstimme in das Wechselspiel der Oberstimmen eingliedert.

Der Arciliuto spielt in den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts in der italienischen Ensemblesonate keine Rolle. Erst mit Arcangelo Corellis op. 1, erstmals 1681 in Rom bei Gio. Angelo Muti erschienen, wird das Instrument in die Besetzung der Kirchensonate eingeführt. Offensichtlich ging mit der Rezeption von Corellis Werk auch die Übernahme seiner Besetzungsvorschläge einher. So findet sich bereits bei Carlo Manello, in seinen *Sonate a tre*, op. 2, die Angabe „dui violini e Leuto o Violone“, wobei „Leuto“, wie oben gezeigt, wohl für Arciliuto steht. 1685 veröffentlichte Gio. Pietro Franchi sein op. 1, *La cetra sonora*, für „doi violini, e violone o arcileuto“ (mit Generalbaß). Bemerkenswert ist, daß beide Komponisten ihre Werke beim gleichen Drucker Gio. Angelo Muti in Rom herausbrachten, der auch für den Erstdruck von Corellis op. 1 sorgte. Dagegen finden wir im ersten Bologneser Druck von Corellis Kirchensonaten, erschienen 1682 bei Giacomo Monti, noch die „konservative“ Vorschrift „due violini, e violone o *tiorba*“. Die Theorbe verlangt auch der Venezianische Nachdruck von Giuseppe Sala 1684 und die Ausgabe A. Vitalianis, Modena 1685. Erst mit dem Erscheinen von Corellis op. 3 bei P. M. Monti setzte sich der Arciliuto auch in Bologna und im gleichen Jahr auch in

⁴³ Zu Cavalli: Jane Glover, *Cavalli*, London 1978. Zum Instrumentalwerk des Komponisten: ibd., 136–137, sowie Apel, op. cit., 127–128 (hier wird auch besonders auf diese *Canzon* eingegangen).

Modena (Eredi Soliani) durch. Noch 1697 lässt Marino Silvani in Bologna aber die Kirchensonaten op. 1 mit der Besetzungsangabe „Violone ò Tiorba“ erscheinen. Es ist denkbar, daß sich Corelli mit seinen Besetzungsvorschriften an römischen Praktiken orientierte, die erst allmählich in ganz Italien übernommen wurden. Andererseits sind auch Vorschläge des Druckers nicht ausgeschlossen, was vor allem die Sammlungen Manellis und Franchis nahelegen (Beispiele für die Veröffentlichungspolitik der Notendrucker finden sich auch in späterer Zeit, etwa beim Werk Antonio Vivaldis⁴⁴).

Jeweils ein Ausschnitt aus je einer Sonate von Corellis op. 1 und op. 3 sollen die Anforderungen und die instrumentale Disposition der obligaten Baßstimme veranschaulichen. Notenbeispiel 6 zeigt einen kurzen Abschnitt aus dem ersten Allegro der Sonata prima aus Corellis op. 1. Es wird deutlich, wie die zunächst parallel mit dem Continuo geführte Baßstimme als selbständiger Partner zu den beiden Oberstimmen tritt; die Bezifferung ist weggelassen, sobald Sechzehntelpassagen auftreten. Der Ambitus ist im Vergleich zu den besprochenen Theorbenstimmen nach oben erweitert – die schnellen Läufe beziehen das *f'* mit ein. Dies und die Bezifferung auch hochliegender Partien lässt erkennen, welche Vorteile der Arciliuto ohne Octavversetzung der ersten beiden Chöre gegenüber der Theorbe zu bieten hat (die hochgestimmten ersten Chöre erleichtern nicht nur das Spiel schneller Passagen in hoher Lage, sondern ermöglichen auch eine Harmonisierung im oberen Bereich des Ambitus).

Bsp. 6

⁴⁴ Vgl. Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi: Leben und Werk*, Wiesbaden 1965.



Bsp. 7

Notenbeispiel 7 zeigt vergleichbare Verhältnisse in einem Abschnitt aus der „Sonata prima“ der zweiten Sammlung von Kirchensonaten Corellis, op. 3. Hier beginnt der obligate Baß seinen virtuosen Lauf mit dem Grenzton des Ambitus, *f'*. Allerdings verschiebt sich in Corellis Sonaten die Gewichtung der am instrumentalen Gefüge beteiligten Stimmen zugunsten der beiden Violinen, trotz einzelner Beispiele für die selbständige Behandlung der Baßstimme.

Die Gleichwertigkeit des Basses im Instrumentalsatz des frühen 17. Jahrhunderts geht über in die „recht baßmäßige Behandlung“ der Grundstimme, von der Quantz spricht; die Rolle der konzertanten Partien bleibt den Oberstimmen überlassen, während nunmehr Continuolinie und obligate Baßstimme weitgehend zusammenfallen.

Einige Sonderfälle können in dieser kurzen Übersicht nicht eingehender besprochen werden. Dazu gehört etwa die *Canzon 34 per quattro viole e quattro chitarroni o Leuti* des Tiburtio Massaino (ca. 1550–1609), die sich in Alessandro Raverijs Sammlung von 1608 findet. Ein Lautenchor ist dem Violenchor gegenübergestellt, im Sinne der Venezianischen Mehrchörigkeit eines Andrea oder Giovanni Gabrieli, wobei die Besetzung immerhin ungewöhnlich ist und auf Renaissancepraktiken verweist.

Lediglich im Stimmbuchdruck (G. B. Robletti, Roma 1628) der Ensemblecanzonen von Girolamo Frescobaldi findet sich an einer Stelle (zweites Baßstimmbuch, vierte Canzona a 4) der Hinweis auf eine „tiorba“. Dies erlaubt Rückschlüsse auf die Besetzung der ansonsten nicht näher bezeichneten Baßpartien bei Frescobaldi.⁴⁵

Gio. Girolamo Kapsperger verlangt für die Ausführung der beiden Baßpartien seines *Libro primo di sinfonie a quattro*, Roma 1615, unter anderem „Lauto“ oder „Chitarrone“. In seinem „Avvertimento“ schreibt er:

Per primo & secondo basso s'intende qual si voglia strumento che soni in consonanza, come sarebbe Lauto, Chitarrone, Cimbalo, Arpa, & suoi simili.

Die Baßstimmen weisen keinerlei virtuose Figurationen auf, doch ist es in diesem Fall nicht ausgeschlossen, daß Kapsperger mit der Improvisation schneller Passaggien über den notierten langen Baßtönen rechnete.⁴⁶

In diesem Zusammenhang kann ferner nicht näher auf die solistischen Theorbensonaten Giovanni Pittonis (je ein Band mit Kirchen- und Kammersonaten, Bologna 1669) eingegangen werden, die die Theorbenstimme im Gegensatz zur Ensemblemusik in Tabulatur notieren und am ehesten zur Literatur für Solovioline einerseits, zur Literatur für Theorbe allein andererseits in Beziehung gesetzt werden müssen.

⁴⁵ Zu Frescobaldis Ensemblecanzonen siehe Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass. und London 1983, 188–202, zum „tiorba“-Vermerk ibd., 189–191.

⁴⁶ Die *Sinfonie* Kapspergers werden ausführlich behandelt (mit Edition) in: Olav Chris Henriksen, *Libro primo di sinfonie ... del Signor Gio. Girolamo Kapsperger: The music, and application possibilities of lute family instruments*, Diplomarbeit an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel 1985. Das ital. Zitat lässt sich wie folgt übersetzen: „Für den ersten und zweiten Baß verwende man irgendein Instrument, das in Akkorden spielen kann, also etwa Laute (Arciliuto?), Chitarrone, Cembalo, Harfe und dergleichen“.

Maurizio Cazzati schließlich verwendet die Theorbe als Alternative zum „contrabasso“ in seinen Sonaten op. 35, Bologna 1665. Da bereits eine obligate Baßstimme für den „violone“ bestimmt ist und die „contrabasso“/„tiorba“-Partie parallel zum Continuo geht, ist an die besonderen Verhältnisse großer Besetzungen in S. Petronio in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu denken.⁴⁷

Eine Übersicht über italienische Ensemblewerke, die in irgendeiner Form auf die Verwendung von Lauteninstrumenten in Baßlage hinweisen, ist im Anhang wiedergegeben.

*

Die instrumentale Ensemblemusik Italiens im 17. Jahrhundert ist durch das gleichberechtigte Zusammenspiel von Instrumenten in Sopran- und Baßlage gekennzeichnet, zu denen als harmonische Stütze der Basso continuo tritt. Die moderne Gattungstypologie, die lediglich eine Unterscheidung von Solo- und Triosonate gestattet, wird den Verhältnissen des 17. Jahrhunderts nicht gerecht, da die besonderen Verhältnisse der Sonaten für ein oder zwei obligate Sopraninstrumente und ein obligates Baßinstrument unberücksichtigt bleiben. Damit ist zur Untersuchung der Stellung obligater Baßinstrumente im Ensemblesatz des 17. Jahrhunderts zunächst eine begriffliche Angleichung der Nomenklatur an die zeitgenössischen Bezeichnungsweisen von Sonaten für 1, 2, 3 oder mehrere Instrumente Voraussetzung.

Nur dadurch kann die stillschweigende Gleichsetzung von obligater Baßpartie und Continuostimme vermieden werden, die die moderne Nomenklatur impliziert. Und erst dann ist es möglich, auf die besonderen Besetzungsverhältnisse eben dieser Obligatstimmen in Baßlage einzugehen.

An zahlreichen Beispielen lässt sich zeigen, daß für die Besetzung von Baßpartien in italienischen Sonaten des 17. Jahrhunderts neben Violoncello („violone“), Fagott, Posaune (vorwiegend Baßposaune) und gegebenenfalls Viola da Gamba auch Lauteninstrumente in Betracht kommen. In der ersten Jahrhunderthälfte ist dafür nahezu ausschließlich der Chitarrone (auch als „tiorba“ bezeichnet) vorgesehen; seit Corelli übernimmt diese Funktion in zunehmendem Maße der Arciliuto. Die vergleichende Untersuchung der technischen Anforderungen an die Lauteninstrumente macht deutlich, daß sie in den meisten Fällen dem Violoncello und dem Fagott gleichwertig behandelt werden; geringfügige Einschränkungen betreffen schnelle Passagen in der tiefsten Lage (unter dem *F*; diese finden sich etwa in obligaten Fagottpartien) sowie den Ambitus, der in der Höhe mit *d'/e'* endet (dies gilt nur für den Chitarrone).

⁴⁷ Vgl. Anm. 31.

Dagegen wird vom Lautenisten eine weitaus größere Geläufigkeit verlangt als vom Posaunisten. Bemerkenswerterweise spielt der tiefste Bereich, der ja für Lauteninstrumente mit Bordunsaiten bis zum AA/GG reichen würde, in den notierten Stimmen keine Rolle. Es ist aber denkbar, daß die Lautenisten im Einzelfall die tiefsten Saiten zur Oktavverdoppelung nach unten von besonders gewichteten Tönen, etwa Schlußtönen, verwendeten. Die Harmonisierung seiner Stimme bleibt im Einzelfall dem Musiker überlassen; in erster Linie werden dafür die langsam Abschnitte des jeweiligen Werks in Frage kommen, während für schnellere Passagen die Verwendung des Chitarrone oder Arciliuto als Melodieinstrument genügt, da ja die Akkordbegleitung durch die Orgel (bzw. das Cembalo) gewährleistet ist.

In der Ensemblezusammenstellung finden sich außer naheliegenden Kombinationen mit Streichinstrumenten auch Besetzungen von Lauteninstrumenten und Bläsern, wie Zink und Posaune, aber auch Blockflöten (sie werden von Francesco Uper, Venezia 1619, verlangt). Obwohl Zink und Blockflöte als Ensembleinstrument im weiteren Verlauf des Jahrhunderts in Italien keine Rolle mehr spielen, ergibt sich damit noch ein weites Spektrum von Instrumentierungsmöglichkeiten. In jedem Fall können aber Chitarrone und Arciliuto überall dort herangezogen werden, wo keine spezifische Instrumentierung der obligaten Baßstimme vorliegt – und nicht nur zur Verstärkung oder alleinigen Ausführung des Basso continuo, wie das schon weithin Praxis ist.

ANHANG I

Liste italienischer Ensemblemusik in Drucken des 17. Jahrhunderts mit obligater Theorbe, Chitarrone bzw. Arciliuto.

Die Erscheinungsdaten der Druckwerke sind angegeben nach: Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, Bd. 2, Firenze 1968.

| Komponist | Titel | Druckort, Drucker, Jahr |
|---------------------------|--|-----------------------------------|
| Rossi, Salomon | Il primo libro delle sinfonie et gagliarde a tre, quattro & a cinque uoci ... | Venezia: R. Amadino, 1607c |
| Raverij, Alessandro (Hg.) | Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a quattro, cinque & otto ... Libro primo | Venezia: A. Raverij, 1608f |
| Rossi, Salomon | Il secondo libro delle sinfonie e gagliarde a tre voci per sonar due viole, & un chittarrone ... | Venezia: R. Amadino, 1608h |
| Rossi, Salomon | Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi ... | Venezia: A. Vincenti (?), 1613 |
| Kapsperger, Gio. Girolamo | Libro primo di sinfonie a quattro ... | Roma: G. B. Robletti, 1615m |
| Uper, Francesco | Compositioni armoniche nelle quali si contengono Motetti, Sinfonie, Sonate, Canzoni ... op. 3 | Venezia: B. Magni, 1619a |
| Bernardi, Stefano | Madrigaletti a due et a tre voci con alcune sonate ... op. 12, libro secondo. | Venezia: A. Vincenti, 1621f |
| Rossi, Salomon | Il quarto libro di varie sonate ... | Venezia: A. Vincenti, 1622b |
| Quagliati, Paolo | La Sfera Armoniosa | Roma: G. B. Robletti, 1623b |
| Rossi, Salomon | Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde ... op. 12. | Venezia: A. Vincenti, 1623a |
| Marini, Biagio | Sonate, symphonie, canzoni ..., op. 8 | Venezia: Gardano: B. Magni, 1626m |
| Bernardi, Stefano | Madrigaletti a due et a tre voci ..., op. 12, libro secondo | Venezia: A. Vincenti, 1627f |
| Frescobaldi, Girolamo | Il primo libro delle canzoni ad una, due tre e quattro voci | Roma: G. B. Robletti, 1628j |

| Komponist | Titel | Druckort, Drucker, Jahr |
|------------------------|--|-------------------------------------|
| Fiamengo, Francesco | Pastorali concerti al presepe ..., op. 3 | Venezia: A. Vincenti, 1637c |
| Rossi, Salomon | Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente ... op. 12 | Venezia: A. Vincenti, 1638h |
| Molli, Antonio | Motetti e Sinfonie a due, tre e quattro voci ... op. 1. | Orvieto: R. Ruuli, 1638i |
| Uccellini, Marco | Sonate, Sinfonie, et Correnti a 2. a 3. & a 4. Per sonare con diuersi Instromenti ... Libro secondo. | Venezia: A. Vincenti, 1639b |
| Fontana, Gio. Battista | Sonata a 1.2.3. ... | Venezia: B. Magni, 1641b |
| Uccellini, Marco | Sonate, Arie e Correnti a 2. e 3. | Venezia: A. Vincenti, 1642a |
| Rossi, Salomon | Il quarto libro de varie sonate ... | Venezia: A. Vincenti, 1642f |
| Ferro, Marco Antonio | Sonate a due, tre e quattro | Venezia: Gardano, 1649e |
| Neri, Massimiliano | Sonate da sonarsi con varij stromenti a tre sino a dodeci ..., op. 2 | Venezia: Gardano: F. Magni, 1651b |
| Cavalli, Francesco | Musiche Sacre ... | Venezia: A. Vincenti, 1656a |
| Cazzati, Maurizio | Suonate a due violini ... op. 18, di novo ristampata | Bologna: Herede del Bernacci, 1659a |
| Cazzati, Maurizio | Correnti, Balletti, Gagliarde a 3 e 4. | Venezia: Magni, 1659b |
| Cazzati, Maurizio | Trattenimenti per camera d'arie, correnti, e balletti ... op. 22 | Bologna: A. Pisarri, 1660a |
| Uccellini, Marco | L'Ozio regio. Compositioni armoniche sopra il violino e diuersi altri strumenti ... op. 7 | Venezia: F. Magni (Gardano), 1660d |
| Cazzati, Maurizio | Correnti e balletti per sonare nella spinetta leuto o tiorba ... op. 30 | Bologna: A. Pisarri, 1662 |

| Komponist | Titel | Druckort, Drucker, Jahr |
|----------------------|---|--|
| Cazzati, Maurizio | Sonate a due, tre, quattro e cinque ... op. 35 | Bologna: M. Siluani, 1665a |
| Uccellini, Marco | Sonate sopra il violino e diversi altri strumenti a uno, due, tre ... libro septimo | Anvers: P. Phalèse, 1668h |
| Pittoni, Giovanni | Intavolatura di Tiorba ... op. 1 | Bologna: G. Monti, 1669b |
| Pizzoni, Elzeario | Balletti, Correnti, Gighe e Sarrabande per Camera ... op. 1 | Bologna: A. Caldani, 1669c |
| Pittoni, Giovanni | Intavolatura di Tiorba ... op. 2 | Bologna: G. Monti, 1669e |
| Guerrieri, Agostino | Sonate di Violino a 1.2.3.4. per Chiesa, & anco Aggionta per Camera ... op. 1 | Venezia: F. Magni, 1673e |
| Penna, Lorenzo | Correnti francesi a quattro ... Applausi nozziali ... op. 7 | Bologna: G. Monti, 1673f |
| Cazzati, Maurizio | Suonate a due violini con suo Basso Continuo per l'Organo ... op. 18 | Anvers: Her. di Pietro Phalesio, 1674g |
| Cazzati, Maurizio | Suonate a due violini col suo basso continuo per l'organo ... op. 18 | Bologna: G. Monti, 1679c |
| Pestalozza, Giacinto | Suonate a due, tre e quattro ... op. 1 | Milano: F. Vigone, 1679e |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 1 | Roma: G. A. Muti, 1681a |
| Mannelli, Carlo | Sonate a tre, dui violini e Leuto o Violone con il Basso per l'organo ... op. 2 | Roma: G. A. Muti, 1682a |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, due violini, e violone o tiorba col basso per l'organo ... op. 1 | Bologna: G. Monti, 1682h |
| Albergati, Pirro | Suonate a due violini col suo basso continuo ... op. 2 | Bologna: G. Monti, 1683c |
| Corelli, Arcangelo | Suonate a tre, due violini, e violone o tiorba, col basso per l'organo ... op. 1 | Venezia: G. Sala, 1684d |

| Komponist | Titel | Druckort, Drucker, Jahr |
|-------------------------|---|--|
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, due violini, e violone o tiorba, col basso per l'organo, ... op. 1 | Bologna: G. Monti, 1684e |
| Bononcini, Giovanni | Sinfonie a 5.6.7. e 8. Istromenti, con alcune a una e due trombe ... op. 3 | Bologna: G. Monti, 1685f |
| Franchi, Gio. Pietro | La cetra sonora. Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 1 | Roma: G. A. Muti, 1685i |
| Corelli, Arcangelo | Sonate studiose e vaghe, a tre, due violini e violone o tiorba [op. 1] | Modena: A. Vitaliani, 1685m |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto ... op. 1 | Roma: Mascardi, 1685n |
| Torelli, Giuseppe | Sonate a tre stromenti con il Basso continuo ... op. 1 | Bologna: G. Micheletti, 1686a |
| Bononcini, Giovanni | Sinfonie a tre istromenti, col basso per l'Organo ... op. 4 | Bologna: G. Monti, 1686c |
| Mazzolini, Carlo Andrea | Sonate per camera a tre, due violini, e clavicembalo o tiorba ... op. 1 | Bologna: G. Micheletti, 1687g |
| Sanmartini, Pietro | Sinfonie a due violini, e Liuto, e (!) Basso di Viola ... op. 2 | Firenze: S. A. S. alla Condotta (?), 1688a |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, due violini e violone, o tiorba ... op. 1 | Bologna: G. Monti, 1688d |
| Corelli, Arcangelo | Sonate e tre, doi violini, e violone o arcileuto ... op. 3 | Roma: G. G. Komarek, 1689b |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto ... op. 3 | Bologna: P. M. Monti, 1689c |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, cioe duoi violini, e violone o arcileuto ... op. 3 | Modena: Eredi Soliani, 1689d |
| Ruggieri, Gio. Maria | Bizzarie armoniche, esposte in dieci suonate da camera a due, cioe violino e Leuto o Tiorba ... op. 1 | Venezia: G. Sala, 1689j |
| Gigli, Gio. Battista | Sonate da chiesa, e da camera a 3 strumenti ... op. 1 | Bologna: P. M. Monti, 1690b |

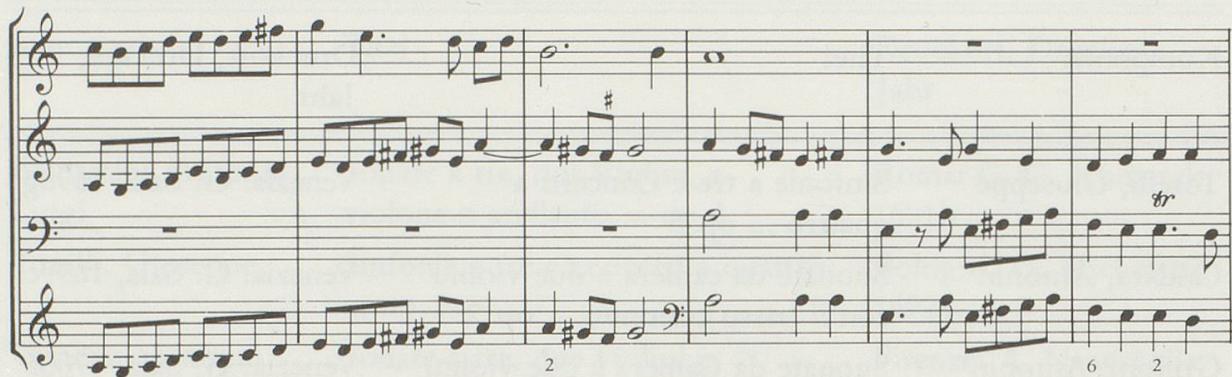
| Komponist | Titel | Druckort, Drucker, Jahr |
|---------------------------|---|---|
| Baldassini, Antonio Luigi | Sonate a tre, doi Violini, e violone o arcileuto ... op. 1 | Roma: G. G. Komarek, 1691b |
| Torelli, Giuseppe | Sinfonie a tre e concerti a quattro ... op. 5 | Bologna: G. Micheletti, 1692a |
| Veracini, Antonio | Sonate a tre, due violini e violone o arcileuto ... op. 1 | Firenze: A. Nauesi alla condotta, 1692c |
| Boccaletti, Ipolito | Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 1 | Venezia: G. Sala, 1692f |
| Ruggieri, Gio. Maria | Suonate da chiesa a due violini, e violone o tiorba ... op. 3 | Venezia: G. Sala, 1693i |
| Corelli, Arcangelo, | Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 2 | Bologna: P. M. Monti, 1694e |
| Ravenscroft, Giovanni | Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto ... op. 1 | Roma: Mascardi, 1695c |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a trè, doi violini e violone o arcileuto ... op. 3 | Bologna: P. M. Monti, 1695k |
| Corelli, Arcangelo | Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto ... op. 3 | Roma: Mascardi, 1695l |
| Migali, Pietro | Sonate a tre, doi Violini, e Violone o Arcileuto, col basso per l'organo ... op. 1 | Roma: Mascardi, 1696a |
| Veracini, Antonio | Sonate da Camera a due, Violino e Violone o Arcileuto, col Basso per il Cimbalo ... op. 3 | Modena: F. Rosati, 1696d |
| Bernardi, Bartolomeo | Sonate a tre, due violini, e violoncello, con il basso per l'organo ... op. 2 | Bologna: C. M. Fagnano, 1696f |
| Corelli, Arcangelo | Suonate a tre, due violini, e Violone o Tiorba ... op. 1 | Bologna: M. Siluani, 1697h |
| Gregori, Gio. Lorenzo | Concerti grossi a piu stromenti, due violini concertati, con i ripieni ... op. 2 | Lucca: B. Gregori, 1698b |
| Bonporti, Franc. Antonio | Sonate da camera a due violini, violone, cembalo o arcileuto ... op. 2 | Venezia: G. Sala, 1698d |

| Komponist | Titel | Druckort, Drucker, Jahr |
|-------------------|--|-------------------------|
| Torelli, Giuseppe | Sinfonie a tre e Concerti a quattro ... op. 5 | Venezia: G. Sala, 1698g |
| Caldara, Antonio | Suonate da camera a due violini con il basso continuo ... op. 2 | Venezia: G. Sala, 1699c |
| Griffoni, Antonio | Suonate da Camera a due violini con il violoncello e cembalo ... op. 1 | Venezia: G. Sala, 1700f |

ANHANG II

Francesco Cavalli, „Canzon a 3“ aus: *Musiche sacre*, Venezia: A. Vincenti 1656.

The musical score is for a three-part canon (Canzon a 3) by Francesco Cavalli. It is composed of two systems of music. The top system includes parts for Violino 1, Violino 2, Violoncino overo Tiorba, and Basso continuo. The bottom system continues the piece. Measure numbers 6 and 2 are indicated at the bottom of the page.



20

Musical score page 2. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Measure number 2 is indicated below the staves.

Musical score page 3. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Measure numbers 7 and 6 are indicated below the staves.

30

Musical score page 4. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Measure numbers 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, and 2 are indicated below the staves.

A musical score for piano, featuring three staves. The treble staff consists of eighth-note pairs. The second staff consists of eighth-note pairs. The bass staff consists of eighth-note pairs. The score is in common time, with measures 32 and 33 indicated. The piano part is written in a treble clef, and the bass part is written in a bass clef. The score is in common time, with measures 32 and 33 indicated. The piano part is written in a treble clef, and the bass part is written in a bass clef.

11

80

4 4

90

6 4 [‡] 3

100

4 [‡] 3 6 6

6 # 6

Musical score page 110, measures 1-3. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first measure starts with a rest. The second measure begins with a eighth note followed by a sixteenth note. The third measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. Measure numbers 6, 6, and 6 are written below the first, second, and third measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) in the third measure.

Musical score page 110, measures 4-6. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. The second measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. The third measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. Measure numbers 6#, 6, and 6 are written below the first, second, and third measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) in the first measure.

Musical score page 110, measures 7-9. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. The second measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. The third measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. Measure numbers 6# and 6 are written below the first and second measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) in the first measure.

Musical score page 110, measures 10-12. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. The second measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. The third measure starts with a eighth note followed by a sixteenth note. Measure numbers 6# and 6 are written below the first and second measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) in the first measure.

120

130

140

150

7. 8.

160

9. 10.

11. 6 5 12.

170

5 6 6 5 3