

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: 37 (2013)

Artikel: "Se il divin Corelli imparerai" : didaktische Anregungen zum Partimento-Studium

Autor: Cumer, Nicola

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868878>

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: 28.01.2026

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

„SE IL DIVIN CORELLI IMPARERAI“
DIDAKTISCHE ANREGUNGEN ZUM PARTIMENTO-STUDIUM

von NICOLA CUMER

Einführung in die Form-Modelle Corellis

Corellis Kompositionen stellen seit ihrer Entstehungszeit musikdidaktische Modelle dar. Dass sich dies nicht auf den Bereich der Violine beschränkt, zeigen zahllose weitere Instrumental- und Vokalbearbeitungen mit pädagogischen Zielen. Als Beispiel können diejenigen des Corelli-Schülers Antonio Tonelli für Stimmen und Instrumente – „per indurre li Studenti ad un’ottima esecuzione si del suono, che del canto“ – ebenso wie die Klaviertranskriptionen Muzio Clementis dienen, die sich hervorragend zur Schulung von Technik und musikalischem Geschmack junger Pianisten eignen.¹

Der vorliegende Beitrag ist hierbei eine Zusammenfassung meiner Arbeiten hierzu, die selbstredend noch nicht abgeschlossen sind. Hierbei wird sich vorerst nur auf einen Aspekt der corellischen Musiksprache konzentriert, nämlich den der Untersuchung der von ihm häufig verwendeter Satzmodelle.² Die bisherigen Untersuchungen sollen um eine neue Perspektive erweitert werden, indem vor allem die Rolle der Satzmodelle in der formalen Gestaltung einiger seiner Werke beleuchtet und die Bedeutung des praktischen Erlernens derselben unterstrichen wird.³

¹ „Um die Lernenden zu einer trefflichen Hervorbringung sowohl des Instrumentalklangs wie des Gesangs zu bringen“, siehe Antonio Tonelli, *Corelli trasformato in quattro Antifone, ed otto Tantum ergo a varie voci, cavati dalla terza, e quart’opera per indurre li Studenti ad un’ottima esecuzione si del suono, che del canto. Studio facile, ed assai profittevole. Idea del Sig. Anto[nio] Tonelli Carpigiano*, Ms. Mus F-1175, Biblioteca Musicale Estense, Modena.

² „Satzmodell“, (sequenzierter) „Bassgang“ und „regola“ werden in diesem Artikel als Synonyme gebraucht.

³ Über Satzmodelle in den Werken Corellis schreibt u. a. Eugenia Angelucci, „Il modello corelliano in area germanica“, in: *Studi Corelliani* V, 393–439.

Bsp. 1: Corellis Preludio Op. 2, Nr. 5.

Adagio

(A) *proposta* **(B)** *risposta*

Violino I

Violino II

Violone,
o Cimbalo

Stimmkreuzung/Linientausch

Eröffnung „falso bordone“

Kadenz:
Bestätigung
der Tonart

„falso bordone“

(C) Register-Wechsel der Violinen

Dissonanz-Kette, Sekund-Terz

die Diss.-Kette der Violinen wird
fortgesetzt über einem anderen
Bass-Modell

der 9-Vorhalt
führt die
Linie weiter
zur parallel
Moll-Tonart

„Pachelbel“

„Schraubendreher“

(D)

Stimmkreuzung: die 2. Violine über die 1.

Kadenz in „Pachelbel“
der parallel
Moll-Tonart

„Schraubendreher“

„preparamento“
zur Tonika

Schluss-Kadenz

Im Notenbeispiel 1 ist das Preludio Op. 2, Nr. 5 mit meinen Einzeichnungen abgedruckt: Die eingekreisten Ziffern zeigen die Phrasen des Präludiums, das mit einem spezifischen Modell eröffnet wird. Ich nenne es „falso bordone“ und zeige im folgenden Notenbeispiel die einfache dreistimmige Realisierung dieses Modells:

Bsp. 2: Die Satzmodelle des Preludio Op. 2, Nr. 5.

„Falso bordone“

„Pachelbel“

„Schraubendreher“

„Preparamento alla cadenza“

Über einer absteigenden Basslinie bewegt sich die Oberstimme in Sexten und die Mittelstimme in Terzen. Corelli ‚belebt‘ dieses Modell jedoch weiterhin mit zwei Stimmkreuzungen, die quasi einen Linientausch verursachen: das heißt die Linie der Sexten und die der Terzen ‚wandern‘ zwischen den Violinen; die Kadenz im dritten Takt bestätigt hierbei die Haupttonart B-Dur. Auch in der zweiten Phrase wird das „falso bordone“-Modell aufgenommen, wenn auch diesmal mit nur einem Linientausch: der expressive Sprung der ersten Violine in der ersten Phrase aufwärts (d-g) wird hier in der zweiten nicht wiederholt, wodurch die zweite Phrase einen etwas bescheideneren, abschließenderen Charakter besitzt. Man könnte demnach die erste Phrase *proposta* („Vorschlag“) und die zweite *risposta* („Antwort“) nennen.

Die Kadenz in der Tonika im Takt 5 bestätigt wiederum die Tonart, obgleich der Nonen-Vorhalt der zweite Geige diese abschwächt und sie sozusagen ‚zwingt‘ die Linie weiterzugehen. Mit der Einführung des *fis* im Bass im fünften Takt moduliert die Musik zur parallelen Moll-Tonart (g-Moll), mit der ein zweites Modell beginnt, das ich nachfolgend als „Pachelbel“-Modell bezeichne. Notenbeispiel 2 zeigt, dass der Bass des berühmten Kanons für drei Violinen und Bass von Johann Pachelbel aufgegriffen wird: eine Stimme bewegt sich in Terzen und Quinten und die andere mit Quart- und Nonen-Vorhalten über dem Bass. Im achten Takt des Präludiums findet man zusätzlich ein drittes Modell mit dem etwas eigentümlich gewählten Namen „Schraubendreher“. Diesen verwende ich deshalb, da die in absteigenden Terzen kadenzierende Bewegung an das Festdrehen einer Schraube erinnert.⁴

Im zehnten Takt – nach der Bestätigung der Moll-Parallele mit einer perfekten Kadenz – beginnt nochmals das „Pachelbel“-Modell; diesmal aber mit ausgetauschten Rollen der Violinen, indem die zweite höher spielt als die erste. Dem „Pachelbel“-Modell folgt der Beginn eines weiteren „Schraubendreher“, doch mit der Wiedereinführung des *es* – statt des *e* von Takt 9 – im Bass, wird in die Richtung der Haupttonart B-Dur zurückgeführt. Wie auch im zweiten Notenbeispiel dargestellt, führt Corelli vor der Schlusskadenz noch eine weitere, ihm typische ‚Zutat‘ ein, das sogenannte *preparamento alla cadenza* (nach Bismantova) oder auch *Discord used by the Italians* (nach Purcell).⁵ Es handelt sich hierbei um eine elegante Art die Schlusskadenz nachzuliefern oder gleichwohl auch vorzubereiten: Der Bass bewegt sich wie in einem Trugschluss auf der sechsten Stufe, wobei die Oberstimmen ab dem Subdominant-Basston *es* auf der Quinte respektive Sexte verharren und somit einen Quart-Terz-Akkord über der sechsten Stufe bilden. Diese Quarte wird von Georg Muffat *quarta italica* genannt.⁶ Darauf folgt die große Schlusskadenz.

In den betrachteten 15 Takten kann der Wusch nach Symmetriebildung nachvollzogen werden, welche durch den sehr eleganten Gebrauch von wenigen Modellen erzielt wird. Jeweils zweimal erklingt das „falso bordone“, das „Pachelbel“- und das „Schraubendreher“-Modell. Der entstehende elegante Eindruck

⁴ Meine Kollegen an der Schola Cantorum, Johannes Menke und Felix Diergarten, nennen dieses Modell „Karussell“; siehe Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten (Hgg.), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2013 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 45). In meinen Schriften und vor allem im Unterricht werden – neben den ‚offiziellen‘, falls es solche überhaupt gibt – oft andere Namen gebraucht; dies aus dem Grund, da es einfacher ist ein Modell in den Fingern abzurufen, wenn es direkt mit einem Bild assoziiert wird, statt es in eine schwierige Bezeichnung zu ‚übersetzen‘.

⁵ Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*, Ferrara 1677, Faksimile-Ausgabe, hg. von Marcello Castellani, Firenze: Studio per edizioni scelte, 1978 (Archivum musicum 1). John Playford, *Introduction to the Skill of Musick*, edited by Henry Purcell, London: In the Savoy, 121694.

⁶ Georg Muffat, *Regulae Concentuum Partiturae*, Passau 1699, Faksimile-Ausgabe hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna: Associazione Clavicembalistica Bolognese, 1991 (Collana editoriale / Associazione Clavicembalistica Bolognese 10).

besteht daher nicht nur in der Symmetrie, sondern in den folgenden kleinen, bewussten Veränderungen (*ars bene componendi* vs. *ars recte componendi*):

- der expressive Sprung der ersten Violine als *proposta* in der Eröffnungsphrase, gefolgt von der *risposta* der zweiten Phrase⁷
- die Dissonanz-Kette der Violinen über einem Bass, der in der Mitte der Kette von dem einen Modell in ein anderes wechselt
- der Stimmtausch bei der Wiederholung derselben Kette
- das „Schraubendreher“-Motiv, das zunächst eingesetzt wird um nach g-Moll zu modulieren, dann – in das *preparamento* hineinfließend – jedoch nach B-Dur zurückführt
- das *preparamento alla cadenza* am Ende des Abschnitts, das wie eine *Peroratio* in der musikalischen Rede fungiert

Anhand weiterer Beispiele aus Corellis Kompositionen soll nun die Rolle dieser architektonischen Satzmodelle – der italienischen Terminologie entsprechend nachfolgend als *regole* bezeichnet – erläutert werden. Die ausgewählten Beispiele werden hierbei nach zunehmender Komplexität zu klassifizieren sein. Im ersten Beispiel verwendet Corelli eigentlich keine sequenzierte Bassgänge; die Gavotta Op. 2, Nr. 1 gehört somit zu den einfachsten Partimento-Typen (siehe Bsp. 3). Die farbigen Abstufungen bedeuten hierbei: weiß für die Region der Tonika, dunkelgrau für diejenige der Dominante, hellgrau für diejenige der Parallel-Moll-Tonart. Die Pfeile deuten die zu wiederholenden Takte an.

Bsp. 3: Die Gavotta Op. 2, Nr. 1.

The image shows the musical score for the Gavotta Op. 2, Nr. 1 by Corelli. The score is written for violin and figured bass. It consists of four measures, each with a label above it: A, B, C, and D. The first measure (A) is labeled 'Eröffnungsformel'. The second measure (B) is labeled 'Kadenz auf der Tonika zur Dominante'. The third measure (C) is labeled 'zur Parallel-Moll-Tonart Kadenz in der Parallel-Moll-Tonart'. The fourth measure (D) is labeled 'zur Tonika Kadenz auf der Tonika'. The score includes figured bass notation (6, 5 6, 6, 5 #6, 5 6, 6, 5 6) and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

⁷ Als „Eröffnungsphrase“ bezeichne ich den Beginn eines Stückes bis zur ersten Kadenz, der sich normalerweise über mehr als einen Takt erstreckt und mehrere Akkorden beinhaltet; eine „Eröffnungsformel“ besteht hingegen meistens aus nur wenigen Akkorden. Diese Klassifizierung sollte allerdings flexibel verstanden werden, denn die Grenzen zwischen ‚Formel‘ und ‚Phrase‘ sind häufig nicht deutlich auszumachen.

Hier finden sich lediglich „Grund-Bausteine“ einer musikalischen Form (vgl. Bsp. 4): A) Eröffnungsformel und Kadenz in der Tonika, B) Modulation zur Dominante und C) zur parallelen Moll-Tonart sowie D) Rückkehr zur Tonika und Schluss-Kadenz. Dies in einer symmetrischen Konstruktion von acht Takten mit zwei Wiederholungen.

Bsp. 4: Das Schema der Gavotta Op. 2, Nr. 1.

A	B
Eröffnungsformel mit Kadenz	zur Dominante mit Kadenz
C	D
zur Parallel-Moll-Tonart mit Kadenz	zur Tonika mit Kadenz

In der Sarabanda Op. 4, Nr. 7 verwendet Corelli im zweiten Teil des Stückes nur ein Satzmodell: den Quartstieg. Im ersten Teil der Sarabanda findet man zudem lediglich eine Eröffnungsphrase, die rasch zur Dominante moduliert und kadenziert (vgl. Bsp. 5). Der zweite Teil – deutlich länger als der vorangehende – ist buchstäblich ‚dominiert‘ von dem Quartstieg: zuerst in einer Variante wo der erste, dritte und fünfte Akkord der Sequenz als Dominante des nächsten fungiert. Durch dieses Modell wird die parallele Moll-Tonart erreicht und mit einer Kadenz bestätigt (Takt 16). Daraufhin beginnt – in ‚diatonischer‘ Ausführung, das heißt ohne alterierende Töne in der Basslinie – das Modell wieder von der Tonika aus und wird mit einer perfekten Kadenz abgeschlossen. Diese Phrase wird genau wiederholt (vielleicht wie ein langes Echo?), sodass der Quartstieg dreimal – bzw. durch die Wiederholungen sechsmal – nacheinander erklingt.⁸ Im Beispiel 6 ist das Schema der Sarabanda und die verwendete *regola* (Bassgang), den Quartstieg, dargestellt:

Bsp. 5: Die Sarabanda Op. 4, Nr. 7.

Eröffnungsformel
mit Kadenz auf der Tonika

Modulation zur Dominante

⁸ Die Bezeichnung *regola 2* für diesen Bassgang bezieht sich auf meine Klassifizierung wie sie nachfolgend in der Tabelle (Bsp. 13) dargestellt ist. Auf diese Tabelle beziehen sich auch alle andere weiteren Bezeichnungen der Bassgänge (*regola 1, 2, 3, 4, etc.*), die in den folgenden Notenbeispielen anzutreffen sind.

Kadenz in der Dominante Regola 2, „Quartstieg“
Variante mit Dur-Terzen

Kadenz in der Parallel-Moll-Tonart Tonika: Regola 2, „Quartstieg“

Kadenz auf der Tonika Regola 2, „Quartstieg“

Schluss-Kadenz

Bsp. 6: Das Schema der Sarabanda Op. 4, Nr. 7.

Eröffnungsformel	zur Dominante	Kadenz
------------------	---------------	--------



Regola ② „Quart- stieg“	Kadenz in der Parallel- Moll- Tonart	Regola ② „Quart- stieg“	Kadenz	Regola ② „Quart- stieg“	Kadenz
----------------------------------	--	----------------------------------	--------	----------------------------------	--------



Regola ②:

3 5 3 5
8 3 8 3

etc.

Bsp. 7: Die Allemanda Op. 6, Nr. 10; bearbeitet von Th. Billington, ca. 1781.

Eröffnungsformel Regola 4 Kadenz auf der Tonika

6 zur Dominante Regola 4 Kadenz auf der Dom.

11 Regola 4 Kadenz Wiederholung der Kad. (Coda)

16 Regola 13 („Monte“) Regola 4 mit chromatischem Bass

22 Kad. in der Parall-Moll-Ton. Kad. auf der 3. Stufe (Mediante)

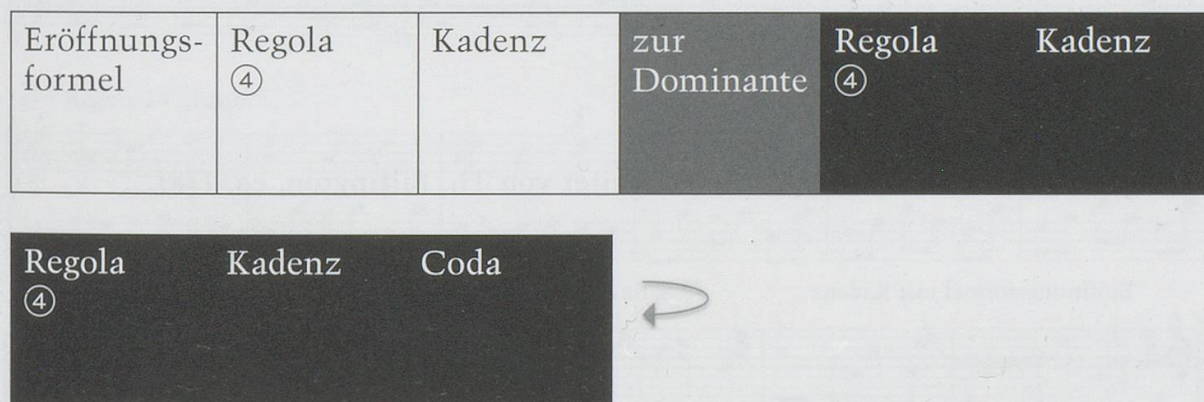
27 Bestätigung der Kad. auf der 3. Stufe Reprise: Eröffnungsformel Regola 4

33 Regola 4 Wiederholung der Kad. (Coda)

Die Allemanda Op. 6, Nr. 10 (vgl. Bsp. 7)⁹ hat meiner Meinung nach eine Schlüsselfunktion in der Entwicklung der bi-partiten Form im Hochbarock. Ihre Architektur besteht wiederum aus wenigen Elementen: eine Eröffnungsformel¹⁰ und zwei Satzmodelle. Die 7-6-Kette über einem absteigenden Bass (*regola 4*) und eine Reihe von aufsteigenden Kadenzen (sogenannte „monte“, *regola 13*)¹¹ mit dem Effekt eines harmonischen Crescendo. Diese wenigen Elemente sind so eingesetzt, dass sie ein perfektes formales Gleichgewicht herstellen. Man beachte vor allem den Gebrauch des Satzmodelles der 7-6-Kette: im ersten Teil erklingt sie nur einmal in der Tonika und zweimal in der Dominante, sodass das harmonische Gewicht auf letztere gesetzt wird. Im zweiten Teil wird das Satzmodell zweimal in der Tonika wiederholt und das tonale Gewicht somit wieder hergestellt.

Des Weiteren sei an diesem Beispiel auf die Kadenz in der parallelen Moll-Tonart hingewiesen, die durch die chromatische Variante im Bass des 7-6-Modells (ab Takt 20) erreicht wird und weiterhin auf die folgende Kadenz in der Medianten, auf die eine Reprise folgt (Takte 28–29): dies ist sehr typisch für Kompositionen des reifen Corellis.¹² Als Coda bezeichne ich schließlich die Wiederholung der Schlusskadenz. Beispiel 8 zeigt das Schema und die *regole* der Allemanda:

Bsp. 8: Das Schema der Allemanda Op. 6, Nr. 10.



⁹ Die Allemanda und die Corrente Op. 6, Nr. 10 aus den Notenbeispielen 7 und 9 sind bereits von Thomas Billington (ca. 1780) bearbeitet für Tasteninstrumente erschienen: *Corelli's Celebrated Twelve Concertos*, adapted for the organ, harpsichord or piano forte by Thomas Billington, London: ohne Jahr (Opera IX); Faksimile-Ausgabe, New York: ohne Jahr (Performers' Facsimiles 94).

¹⁰ Siehe hierzu auch Anm. 7.

¹¹ Siehe die Tabelle in Abbildung 13. Die Bezeichnung „monte“ für die *regola 13* ist in Anlehnung an Gjerdingen gewählt; siehe Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style. Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteen-Century Music for Courtley Chambers, Chapels and Theaters ...*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

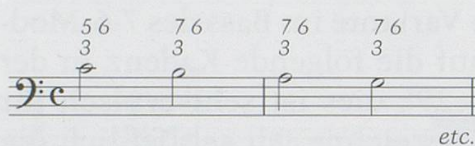
¹² Möglicherweise ist eine solche Kadenz auf der Medianten mit der nachfolgenden Reprise von der Form der zeitgenössischen Da capo-Arie beeinflusst.

Regola ⑬ „Monte“ zur Parallel-Moll- Tonart	Regola ④ mit chrom. Bass	Kadenz in der Parallel- Moll-Tonart	zur Medianten mit Kadenz	große Kadenz auf der Medianten
--	-----------------------------------	---	-----------------------------	--------------------------------------

Reprise: Eröffnungs- formel	Regola ④	Kadenz	Regola ④	Coda
-----------------------------------	-------------	--------	-------------	------



Regola ④:



Regola ⑬:



Bsp. 9: Die Corrente Op. 6, Nr. 10; bearbeitet von Th. Billington, ca. 1781.

Eröffnungsformel mit Kadenz Regola 3 („Quintstieg“)

Kadenz

zur Dominante Regola 4

19 Kadenz Regola 4

26 Kadenz

34 Regola 13 („Monte“)

40 Regola 4 Kadenz in der Par.-Moll-Ton.

47 Regola 14 („Fonte“) Regola 1

53 Regola 4

59 Kadenz Regola 4

66 Kadenz Coda


Das letzte hier angeführte Beispiel ist die Corrente aus demselben Concerto grosso, welche von der Allemanda nur durch ein kurzes Adagio getrennt ist und damit quasi die Weiterentwicklung deren harmonischen Parcours darstellt, in dem Sinne dass Corelli hier mehrere Satzmodelle einsetzt. Nach der Eröffnungssphrase finden wir den Quintstieg (*regola 3*), gefolgt von einer Kadenz in der Haupttonart (vgl. Bsp. 9). Auf ähnliche Weise wie in der Allemanda – doch hier mit einem neuen Modell – wird das tonale Gewicht auf die Dominante verschoben: das 7-6-Modell (*regola 4*) wird über dem absteigenden Bass mit seiner Kadenz zweimal wiederholt.

Im zweiten Teil der Corrente – bis zur Kadenz in der parallelen Moll-Tonart – ist der Weg nahezu analog zu dem der Allemanda. Doch findet man hier weder einer Kadenz auf der Medianten noch eine Reprise; durch eine absteigende Bewegung des Basses (eine sogenannte „fonte“, *regola 14*),¹³ kehrt man zurück zur Tonika, von der ein neues 5-6-Modell über einem aufsteigenden Bass startet (*regola 1*). Um das tonale Gleichgewicht wieder herzustellen, erscheint das 7-6-Modell, welches im ersten Teil der Corrente einmal eingesetzt wurde, am Ende des zweiten Teils zweimal, so wie es auch in der Allemanda der Fall war. Man kann daher von einem „Hauptmodell“ sprechen, welches die 7-6-Kette (*regola 4*) – die in den Schlüsselstellungen des Partimento platziert ist (dem Schluss des ersten respektiv des zweiten Teils der Komposition) – darstellt und welches die Hauptrolle in der Verteilung des „tonalen Gewichts“ hat. Dazu treten zwei „Nebenmodelle“ – der Quintstieg (*regola 3*) und die aufsteigende 5-6-Kette (*regola 1*) – die, das erste nach der Eröffnungssphrase, das zweite nach der a-Moll-Kadenz, je nur einmal verwendet werden und eher als Verbindungsstücke fungieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: wenn Corelli mehrere Satzmodelle verwendet, wählt er sie in der Regel aus um beispielsweise einem aufsteigendem Modell ein absteigendes folgen zu lassen. Im vorliegenden Beispiel folgt dem aufsteigenden Quintstieg-Modell und der 5-6-Kette eine absteigende 7-6-Kette. Beispiel 10 veranschaulicht das Schema und die *regole* der Corrente nochmals:

Bsp. 10: Das Schema der Corrente Op. 6, Nr. 10.

Eröffnungs- formel mit Kadenz	Regola ③	Kadenz	zur Dominante	Regola ④	Kadenz
Regola ④			Kadenz	Coda	



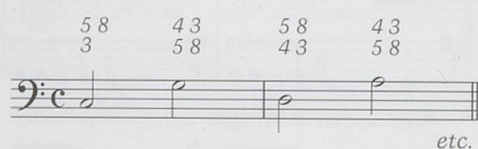
¹³ Auch die Bezeichnung „fonte“ für die *regola 14* ist in Anlehnung an Gjerdingen üblich (vgl. Anm. 11).

Regola ⑬ „Monte“	Regola ④	Kadenz in der Parallel- Moll-Tonart	Regola ⑭ „Fonte“	Regola ①
------------------------	-------------	---	------------------------	-------------

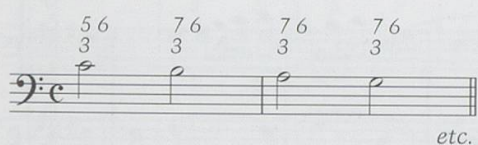
Regola ④	Kadenz	Regola ④	Kadenz	Coda
-------------	--------	-------------	--------	------



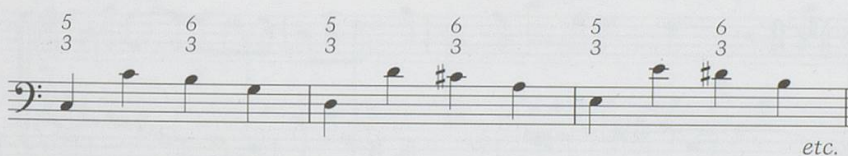
Regola ③:



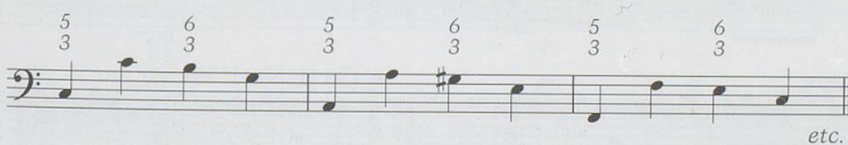
Regola ④:



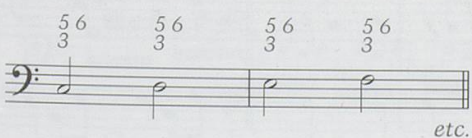
Regola ⑬:



Regola : ⑭



Regola ①:



Esercizi per il Cembalo

Der folgende Teil verweist auf weitere Partimento-Typen und charakteristische corellische „Ingredienzen“, von denen im Beispiel 11 eine Auswahl abgedruckt ist. Im Fokus steht hierbei ein von mir entwickelter didaktischer Vorschlag, um diese und andere Modelle am Tasteninstrument zu erlernen. Dieser sei nachfolgend anhand meiner *Esercizi per il Cembalo* betrachtet.¹⁴

Bsp. 11: Weitere corellische „Ingredienzen“.

„Quarta italica“

Violino

Violino

Basso

Op. 2, Nr. 2: Allemanda, Adagio

Op. 2, Nr. 4: Adagio

Op. 3, Nr. 2: Allegro

Op. 4, Nr. 5: Preludio, Adagio

Op. 3, Nr. 1: Vivace

Preparamento alla cadenza

Op. 2, Nr. 5: Preludio, Adagio

Op. 3, Nr. 1: Grave

¹⁴ Die *Esercizi per il Cembalo* sind auf Italienisch verfasst.

28 „Ostinato“

Op. 6, Nr. 2: Soli

35

Op. 6, Nr. 4: (ultimo movimento), Soli

42

52

Op. 6, Nr. 9: Allemanda, Soli

57

61 „Cambio di modo“

Op. 6, Nr. 8: Allegro

Der Aufbau dieser Übungen ist hauptsächlich von den vielen italienischen Partimento-Sammlungen aus dem 18. Jahrhundert inspiriert. Neben diesen wurde aber selbstverständlich auch auf weitere wichtige Traktate, wie beispielsweise die *Regulae Concentuum Partiturae* von Georg Muffat oder die *Musikalische Handleitung* von Friedrich Erhard Niedt, zurückgegriffen.¹⁵ Meine *Esercizi per il Cembalo* sind wie folgt aufgebaut:¹⁶

1. Esercizi semplici

Im ersten Teil werden zuerst einige Vorübungen – wie Kadenzen und Modulationen – gezeigt (vgl. Bsp. 12), bevor in das Studium der insgesamt 14 Modelle übergegangen wird (vgl. Bsp. 13). Zunächst wird die *regola* (der Bassgang) gelernt, abgeschlossen mit einer perfekten Kadenz (vgl. Bsp. 14), dann soll ein kurzer Bass oder eine *esercizio* (Übung) schriftlich ausgesetzt werden; dies über einem harmonischen Parcour, der immer ähnlich bleibt. Für die Dur-Variante gilt: im ersten Teil ist nach einer Eröffnungsformel mit dem Satzmodell von der Tonika zur Dominante zu modulieren und im zweiten Teil – indem zunächst nochmals die Eröffnungsformel in der Dominante erklingt – soll das Modell zur Medianten moduliert und eine Kadenz in der Medianten geschrieben werden. In dieser Form ist dies bei Corelli häufig anzufinden, insbesondere in Op. 5 und Op. 6; darauf folgt eine Reprise mit dem Satzmodell in der Tonika.¹⁷ Die Wiederholungen sind dazu gedacht, die beiden Oberstimmen tauschen zu können.

Bsp. 12: Die Vorübungen (Esercizi preliminari).

The musical score for 'Cadenze maggiori' (Major Cadences) is presented in three systems, each labeled 'ossia' (or). The first system is labeled 'Cadenze maggiori'. The score is for three parts: 1 (Treble), 2 (Treble), and Basso (Bass). The first variation shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3 in the bass. The second variation shows a sequence of notes with fingerings 6, 5 in the bass. The third variation shows a sequence of notes with fingerings 8, 6, 5 in the bass.

¹⁵ Unter anderem Francesco Durante, *Bassi e fughe*, hg. von Giuseppe A. Pastore, Padova: Armin Musica, 2003. Die *regole* der italienischen Partimento-Sammlungen sind Kadenzen und verschiedene Bassgänge mit entsprechender Bezifferung; wenn die Bassgänge sequenziert sind, werden sie auch *movimenti* oder *moti* genannt; vgl. Muffat, *Regulae Concentuum Partiturae* (wie Anm. 6). Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung*, Hamburg: Benjamin Schilern 1710–1721; Faksimile-Ausgabe, Hildesheim: Olms, 2003.

¹⁶ Die Werke Corellis, auf denen mein Übungsbuch basiert, sind dreistimmig komponiert (außer die Op. 5; aber auch die Concerti grossi sind grundsätzlich für drei Stimmen konzipiert); deshalb habe ich auch diese Schreibart als Objekt meines Studiums ausgewählt. Da meines Wissens keine einheitliche Bezeichnung für alle diese Satzmodelle gibt, habe ich mich für eine historische entschieden, die lediglich die Bassfortschreitungen beschreibt, so wie z. B. in Muffats *Regulae Concentuum Partiturae* (wie Anm. 6).

¹⁷ Vgl. Anm. 12.

7 Cadenze minori *ossia* *ossia* *cadenza frigia*

15 Cadenze doppie: magg. minore preparamento alla cadenza: magg.

22 preparamento alla cadenza: min. formula d'apertura: magg. min.

29 modulazione: magg. min.

1 altre modulazioni

7

La formula d'apertura puo' anche essere eseguita cosi:

* mi sembra preferibile far iniziare la regola dal quarto grado piuttosto che dal primo; tuttavia, come si può vedere negli esempi di diminuzioni riportati nell' Aggiunta, entrambe le opzioni sono possibili.

Ich bevorzuge einen Beginn der Regola auf der vierten Stufe der Tonart statt auf der ersten; aber wie Sie anhand der Beispiele der Aggiunta sehen können, sind beide Optionen möglich.

Für die Moll-Variante wird der erste Teil mit einer phrygischen Kadenz auf der fünften Stufe abgeschlossen, bevor der zweite Teil auf der Oberquinte in Moll beginnt. Diese wird mit dem Modell zur parallelen Dur-Tonart moduliert und schließlich folgt die Reprise in der Tonika. Die erste Übung (in Dur) ist im Beispiel 14 komplett ausgesetzt. Ab der zweiten Übung ist für jedes Modell folgender Lernweg vorgesehen:

- regola*
- schriftliche Aussetzung in Dur (Bsp. 15) und Moll (Bsp. 16)
- Realisierung der unbezifferten Bassstimmen (Partimenti) mit Stimmtausch der Oberstimmen bei den Wiederholungen (Bsp. 17)
- Es folgt eine Seite mit leeren Notensystemen, damit die Studierenden das erlernte Modell nochmals ‚ausarbeiten‘ können; dies kann beispielsweise durch das Komponieren eines kurzen Stückes, das das Modell enthält, geschehen (im Beispiel 18 ist ein Ergebnis für die Gambe von einer Studentin von mir abgedruckt).

Bsp. 15: Esercizio terzo: Maggiore.

Regola

1

2

Basso

Esercizio

6

5

9 8

7

#

7

#

7 6

7

#

7 6

Bsp. 16: Esercizio terzo: Minore.

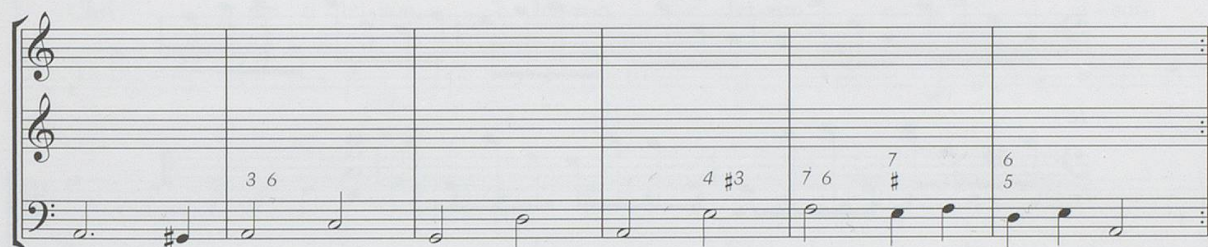
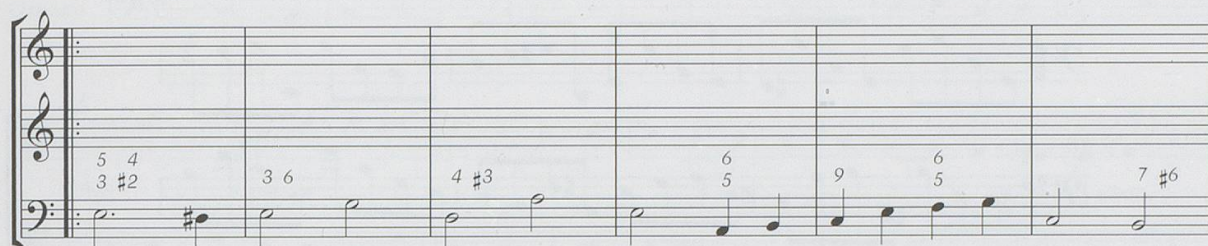
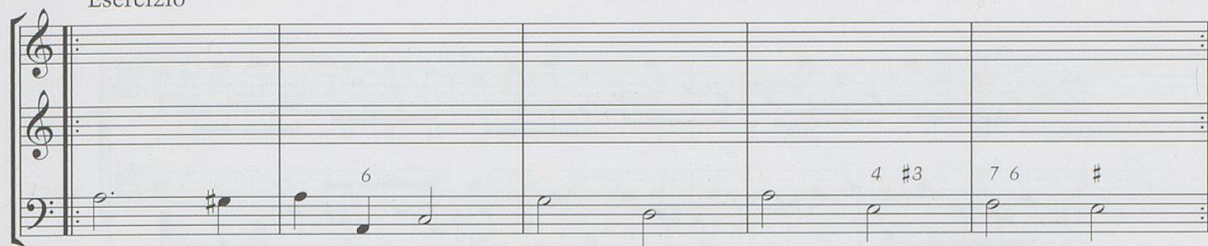
Regola

1

2

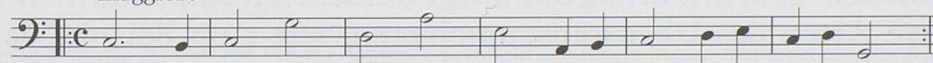
Basso

Esercizio

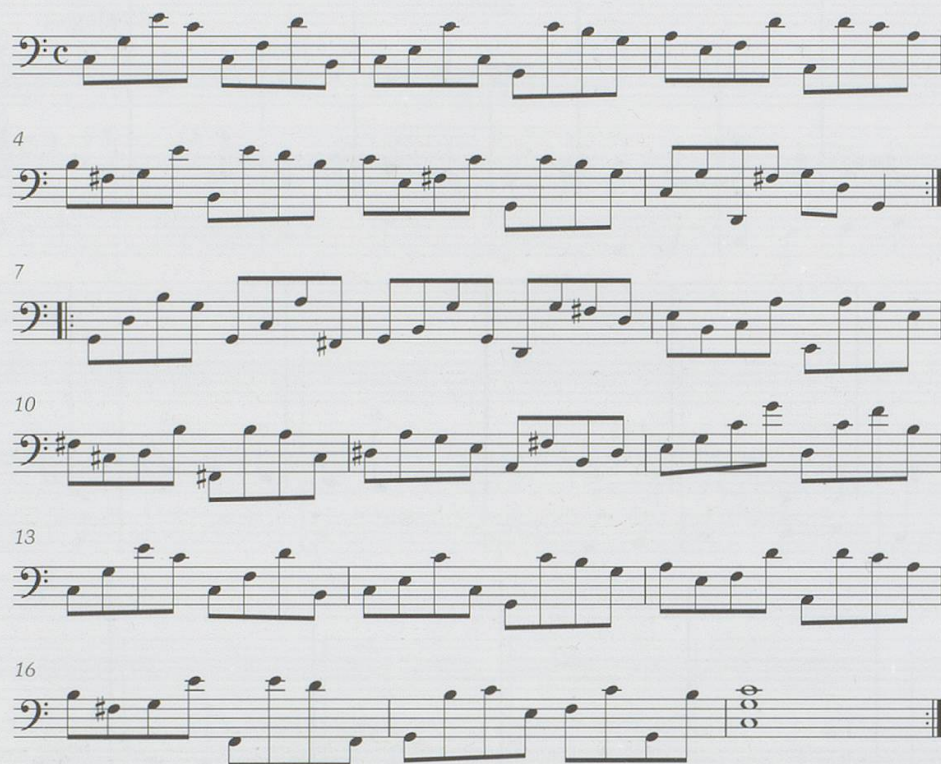


Bsp. 17: Partimenti dell'esercizio terzo.

maggiore



Bsp. 18: Preludio per la viola da gamba sopra l'esercizio terzo (G. Baviera).



Diese erste Phase kann auch von Studierenden, die kaum Erfahrung am Tasteninstrument haben, mit Erfolg bewältigt werden. Ich empfehle hierbei immer auch andere Arten des Übens auszuprobieren, wie zum Beispiel das Singen der einzelnen Stimmen im Ensemble; dies am besten mit einem Text, was zugegebenermaßen keine leichte Aufgabe ist, aber doch sehr nützlich ist um die Linien, das heißt den Kontrapunkt über dem Bass bewusster zu beherrschen. Demnach eine Art „contrappunto alla mente sopra il basso“ im barocken Sinn, wie er im Beispiel 19 zu sehen ist. Unter dem von mir geschriebenen „Kyrie sopra l'esercizio ottavo“, befindet sich zudem ein Beispiel aus einer Messe von Antonio Maria Bononcini, welches zeigt wie solche Modelle auch in der Vokalmusik gebraucht wurden: hier wird der typische instrumentale corellische „Basso andante“ von der Bassstimme gesungen!

Verschiedene andere Ratschläge und Anweisungen für das Studium der *Esercizi*, sowie andere harmonische Parcours sind in meinem Unterrichtsmaterial enthalten.

Bsp. 19: Kyrie sopra l'esercizio ottavo.

Alto Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - i - son.

Tenore Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - i - son

Organo

Chri - ste e - le - - - i - son.

Chri - ste e - lei-son, e - lei-son, e - lei-son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - lei-son, e - lei-son, e - lei-son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - lei-son, e - lei-son, e - le - i - son.

Antonio Maria Bononcini: Gloria, Domine Jesu Christe (dalla Messa a cinque concertata)

Je - - - su Chri - ste *tr*

Je - - - su Chri - ste *tr*

Je - - - su Chri - ste

2. Esercizi diminuiti

Die zweite Phase des Studiums sieht das „Figurieren“ solcher Modelle vor, wobei eine gewisse Tastenerfahrung notwendig ist. Francesco Durante notiert am Anfang einiger seiner Partimenti einen oder mehrere *modi*, das heißt Figurationen über einer Bassfortschreitung, die im Partimento zu spielen sind, wenn gewisse Bassfortschreitungen vorkommen. Dieses Partimento heißt *partimento diminuito* (vgl. Bsp. 20).¹⁸

Bsp. 20: Francesco Durante, Partimento diminuito.

The musical score is divided into three main sections. The first section, labeled 'Primo modo' and 'Secondo modo', shows two different figurations (modi) over a common bass line. The 'Primo modo' is in the treble clef, and the 'Secondo modo' is in the bass clef. The second section, labeled 'alio modo', shows a third figuration in the treble clef. The third section, labeled 'Partimento', shows the main bass line of the exercise, which is a sequence of eighth notes in the bass clef. The bass line is divided into five measures, with measure numbers 12, 18, 23, and 28 indicated at the beginning of each measure.

In einem Zusatz zu meinen *Esercizi* – der *Aggiunta* – habe ich die meisten *regole diminuite* aus den Werken Corellis gesammelt. Ich habe mich hierbei

¹⁸ Man beachte die Ähnlichkeit der dreistimmigen Realisierung der Modelle von Durante mit manchen corellischen Figurationen aus dem Beispiel 21.

dazu entschieden, alle Beispiele in C-Dur und a-Moll zu übertragen, damit sie einfacher miteinander verglichen werden können. Selbstverständlich ist das Transponieren eine unverzichtbare Praxis bei diesem Lernprozess (Bsp. 21). Das Notenbeispiel 22 zeigt wie mit solchen Figurationen gearbeitet werden kann: hier ein *esercizio diminuito* für die Orgel mit Pedal und ein „Arrangement“ derselben für das Cembalo.

Bsp. 21: Diminuzioni della regola prima.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'I,1, Allegro' and features a complex, fast-moving treble line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass line is simpler, mostly consisting of half and whole notes. The second system continues this pattern with similar complexity in the treble. The third system, marked 'I,3, Allegro', shows a more rhythmic treble line with eighth and sixteenth notes. The fourth system, also marked 'I,3, Allegro', features a more active bass line with eighth notes. The fifth system, marked 'I,3, Allegro' on both staves, shows a more balanced, rhythmic texture. The sixth system, marked 'I,4, Vivace', features a fast, rhythmic treble line with eighth notes and rests. The seventh system is divided into two parts: the first part is marked 'I,4, Allegro' and the second part is marked 'I,4, Adagio', showing a change in tempo and texture.

Bsp. 22: Esercizio primo diminuito per l'organo e per il cembalo.

regola prima diminuita: (dall' Op. 1, Nr. 3: Allegro)

1
2
Basso

al cembalo, in questa disposizione delle voci, è meglio suonare la seconda parte un'ottava sotto, con la mano sin.

etc.

esercizio primo diminuito à 3, per l'organo a 2 man. e ped., esempio

etc.

esercizio primo diminuito per il cembalo, esempio

etc.

Die in den *esercizi* verwendete Eröffnungsformel mit dem Bassvorhalt kann man durch eine andere ersetzen, wie im Notenbeispiel 23 zu sehen ist; weitere Eröffnungsformeln und -phrasen sind in der *Aggiunta* zu finden (vgl. Bsp. 24). Einige Figurationen können auch eingesetzt werden, um das *esercizio* in eine Tanzgattung zu 'transformieren', wie etwa in eine Allemanda, Corrente, Sarabanda oder Giga (siehe hierzu Bsp. 25).

Bsp. 23: Beispiel mit einer anderen Eröffnungsformel.

esempio per l'organo

The organ example consists of two systems of three staves each. The first system shows a treble and bass staff with a common time signature 'C'. The second system continues the piece, ending with a measure marked 'etc.'.

altro esempio per il cembalo

The harpsichord example consists of two systems of two staves each. The first system shows a treble and bass staff with a common time signature 'C'. The second system continues the piece, ending with a measure marked 'etc.'.

* aus Op. 1, Nr. 12: Grave

** aus Op. 3, Nr. 6: Allegro

Bsp. 24: Eröffnungsphrasen und -formeln aus Op. 1.

1 *I,1, Grave* *I,1, Adagio*

2

Basso

7 *I,2, Grave*

14 *I,2, Adagio* *I,3, Grave*

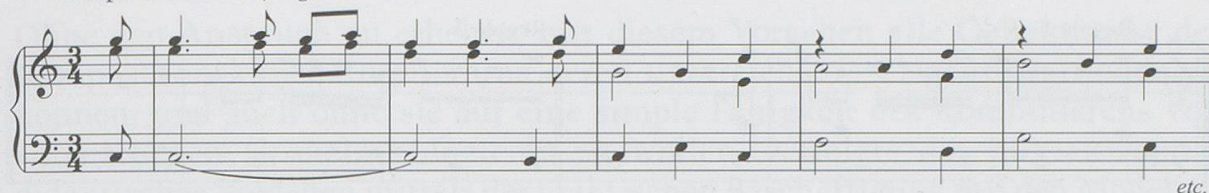
21 *I,3, Adagio* *I,3, Grave*

Bsp. 25: Tanzgattungen

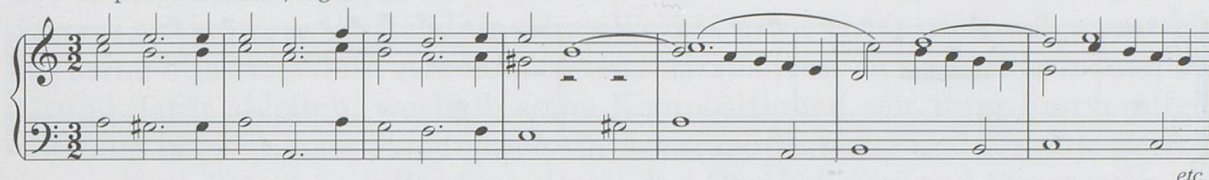
tempo di Allemanda, regola 1

etc.

tempo di Corrente, regola 2



tempo di Sarabanda, regola 10



tempo di Giga, regola 6



3. Die Improvisation

Ich kann hier die letzte Station meines vorgeschlagenen Lernweges nur andeuten, denn eine ausführliche Abhandlung dieses würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Es handelt sich um die „Memorisierung“ der wichtigsten Partimento-Typen der corellischen Kompositionen, beispielsweise mit Hilfe der mehrfarbigen Schemen, wie sie oben abgedruckt zu finden sind. Dies ist die Phase, die die Studierenden von der Realisierung des Partimento zur Improvisation führt: man kann die verschiedenen Modelle innerhalb eines harmonischen Parcours ausprobieren, sie sogar austauschen und schließlich selber herausfinden welche besser funktionieren und welche weniger gut; möglich auch, dass an gewissen Stellen die Partimento-Modelle gar nicht einsetzbar sind! Durch dieses Ausprobieren werden auch die Entscheidungen Corellis leichter nachvollziehbar. In der unterstehenden Tabelle (Bsp. 26) sind Vorschläge für das Ausschmücken der ersten 12 Regole mit zweistimmigen Allemanda-Figuren abgebildet.¹⁹ Hierin abschließend auch ein Beispiel, das den Gebrauch der *regola quinta* anstelle der originalen 7-6-Kette zeigt; eine Übung die man übrigens auch im Ensemble spielen kann.

¹⁹ Alle in diesem Notenbeispiel gezeigten Figurationen sind von mir, außer diejenige über die *regola 4*.

Bsp. 26: Die „Modi“ der Allemanda aus Op. 6, Nr. 10.

Regola 1

Regola 2

Regola 3

Regola 3 (originale di Corelli)

Regola 5

Regola 6

Regola 7

Regola 8

Regola 9

Regola 10

Regola 11

Regola 12

Incipit dell'Allemanda Op. 6, Nr. 10 con la regola 5 al posto dell'originale regola 4

etc.

Fazit

Ohne den Anspruch zu erheben, mit diesem Vorgehen alle Geheimnisse der Kompositionskunst Corellis und deren unerreichbare Eleganz ergründen zu können, und auch ohne sie auf eine simple Fähigkeit des Kombinierens von vorgegebenen Floskeln reduzieren zu wollen, verfolgte das hier skizzierte didaktisches Vorgehen mittels der praktischen Beschäftigung mit den Modellen sowie mittels der Analyse ihrer Verwendung in Corellis Werk zwei Hauptziele: Erstens ein besseres Verständnis seines Werkes sowie ein vertieftes Bewusstsein für seine Meisterschaft. Als Konsequenz daraus lässt sich sicherlich auch der Grund dafür ableiten, weshalb seine Kompositionen seit ihrer Erstveröffentlichung bis heute als Paradigmen für kontrapunktische und formale Perfektion gelten. Zweitens sollte (vor allem) den Cembalisten und Organisten ein nützliches Hilfsmittel für die Improvisation und zur Ausarbeitung eigener Partimenti an die Hand gegeben werden.

