

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Musikwissenschaft - Modul Künstlerische Entwicklung und Reflexion

Dokumentation und Reflexion des Künstlerischen Projekts:

**Diminutionen unter besonderer Berücksichtigung von Bass-Instrumenten**

Vorgelegt von

Martina Binnig  
Auf dem Sandberg 99  
51105 Köln  
Tel. 0221-16829206  
mbinnig@gmx.de

4. Fachsemester Master of Arts, Musikwissenschaft, Juni 2017

## **Inhaltsverzeichnis:**

1. Einleitung	Seite 3
2. Repertoire	Seite 4
3. Instrument	Seite 10
4. Ausführung: CD-Aufnahme	Seite 20
5. Zusammenfassung und Ausblick	Seite 26
6. Abbildungsnachweise	Seite 28
7. Verwendete Literatur	Seite 29
8. Notenbeispiele der eigenen Diminutionen	Seite 31
9. Booklet der CD	Seite 38

## 1. Einleitung

Das überlieferte solistische Repertoire für frühbarocke Bass-Instrumente (wie Dulzian, Violone und Bassposaune) zwischen circa 1540 und 1650 erscheint auf den ersten Blick ausgesprochen überschaubar und beschränkt sich im wesentlichen auf Italien: Die frühesten im Druck erschienenen Kompositionen für solistische Instrumentalbässe stellen Notenbeispiele in den Instrumentalschulen von Sylvestro Ganassi (Regola Rubertina, Venezia 1542/1543) und Diego Ortiz (Trattado de glosas, Roma 1553) dar.

Neben den Canzoni von Girolamo Frescobaldi ( Roma 1628, Venezia 1634), den Sonate von Giovanni Antonio Bertoli (Venezia 1645) und Philipp Friedrich Boeddecker (Straßburg 1651) sowie den Fantasie von Bartolomeo de Selma e Salaverde (Venezia 1638), die explizit für Bassinstrumente geschrieben wurden, sind vor allem Diminutionen erhalten, etwa von Giovanni Bassano und Francesco Rognoni.<sup>1</sup> Doch auch hier stellt sich das Problem, dass das schmale Repertoire bald erschöpft ist: In der Sammlung " Italienische Diminutionen" von Richard Erig<sup>2</sup>, die sämtliche Madrigale, Chansons und Motetten enthält, über die mehr als eine Diminution aus dem Zeitraum zwischen 1553 und 1638 existiert, überwiegen die Diminutionen für Diskantinstrumente erheblich.

Müssen sich Musikerinnen und Musiker, die ein frühbarockes Bassinstrument spielen, nun schlichtweg damit abfinden, dass ihr Solorepertoire derart begrenzt ist? Sollten sie sich tunlichst auf die Rolle eines Ensemble- und Continuo-Spielers beschränken? Oder stellt sich das Repertoire bei genauerer Betrachtung doch reichhaltiger dar, als es zunächst den Anschein hat?

Diese Fragen standen zu Beginn meines künstlerischen Forschungsprojekt, das letztlich in einer CD-Produktion mündete. Dabei kamen unterschiedliche Faktoren wie Wahl und Nachbau eines Instruments, breit angelegte Repertoireforschung und das intensive Studium von historischen Diminutionsanleitungen ins Spiel.

Zunächst gehe ich auf das erhaltene Repertoire und insbesondere auf die Kompositionstechnik der Diminutionen ein.

---

<sup>1</sup> Mit Diminutionen sind wörtlich Verkleinerungen von Notenwerten gemeint, d.h. das improvisatorische Umspielen von einzelnen Tönen, wodurch letztlich neue Kompositionen entstehen können. Auf das Kompositionsprinzip der Diminutionen wird weiter unten genauer eingegangen.

<sup>2</sup> Erig, Richard (Hrsg.): Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze, Zürich 1979

Danach dokumentiere und reflektiere ich den Prozess, adäquate Instrumente zu finden: In meinem Fall bedeutet das vor allem den Nachbau eines Violone nach einem Originalinstrument von Ventura Linarol (Venezia, vermutlich 1604), das sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet.

Schließlich beschreibe ich die konkrete Vorgehensweise bei der Vorbereitung und Durchführung der CD-Aufnahme - was auch interpretatorische und spieltechnische Fragen (z.B. Artikulation und Strichrichtungen) mit einschließt.

Ziel des Projekts ist es zum einen, das eigene künstlerische Tun zu hinterfragen, zu vertiefen und zu erweitern, und zum anderen, einen experimentellen Prozess zu beschreiben, der im Prinzip beliebig oft wiederholbar ist. Die konkreten künstlerischen Ergebnisse (wie die Komposition eigener Diminutionen über gegebene Madrigalstimmen) bleiben dabei natürlich individuell. Auch die Wahl der Instrumente beeinflusst selbstverständlich die Vorgehensweise. Ein weiterer Aspekt des Projekts ist die Erschließung und Erweiterung von solistischem Repertoire für historische Bassinstrumente.

## 2. Repertoire

Das solistische<sup>3</sup> Repertoire für Bassinstrumente aus dem ausgehenden 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lässt sich - wie schon in der Einleitung skizziert - grob in zwei Bereiche einteilen: zum einen in den Bereich der freien Instrumentalkompositionen wie Sonate, Canzoni und Fantasie und zum anderen in den Bereich der Diminutionen.

Zum ersten Bereich gehören die sieben Canzoni per basso solo aus "Il primo libro delle canzoni" von Girolamo Frescobaldi (Roma 1628, Venezia 1634), die neun Sonate von Giovanni Antonio Bertoli (Composizioni musicali, Venezia 1645), die vier Fantasie von Bartolomeo de Selma e Salaverde (Venezia 1638) und die "Sonata sopra La Monica" von Philipp Friedrich Boeddecker (Straßburg 1651). Letztere stellt einen Sonderfall dar, da ihr die seit dem 15. Jahrhundert europaweit bekannte Melodie "La Monica"<sup>4</sup> zugrunde liegt und sie ausschließlich aus Variationen über die Harmonien dieser Melodie besteht.

---

<sup>3</sup> Solistisch ist hier im engeren Sinn von entweder unbegleiteten Solostücken oder solistischen Stücken mit Continuo-Begleitung gemeint. Das reichhaltige kammermusikalische Repertoire für Bassinstrumente etwa in der Besetzung canto e basso, due canti e basso oder auch due bassi und Continuo ist nicht Thema dieser Arbeit.

<sup>4</sup> vgl. John Wendland, "Madre non mi far Monica": The Biography of a Renaissance Folksong, Acta musicologica, 1976

Bevor ich konkrete Beispiele für den zweiten Bereich nenne, möchte ich noch etwas allgemeiner auf die Improvisations- und Kompositionstechnik der Diminutionen - auch Passaggi oder Glosas genannt<sup>5</sup> - eingehen. Michael Praetorius gibt in "Syntagma Musicum" folgende Definition: "Diminutio ist, wenn eine größere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten resolviret und gebrochen wird."<sup>6</sup> Wulf Arlt betont in seiner Einleitung zu "Italienische Diminutionen"<sup>7</sup>, dass Diminutionen zwischen Improvisation und Komposition stehen: "Sie gehen auf eine Praxis der nicht schriftlich fixierten Aus- und Umgestaltung einer vorgegebenen Melodie zurück, die sich in ältere Zeiten zurückverfolgen läßt, aber erst im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts eingehend mit Lehrwerken und Beispielen dokumentiert ist, mithin später als die vergleichbaren Bearbeitungen mehrstimmiger Sätze für ein Tasteninstrument, aber auch für die Laute. Auch verweisen die Diminutionen für den Sänger beziehungsweise für ein Melodieinstrument unmittelbarer noch als die älteren und gleichzeitigen Intavolierungen fürs Tasteninstrument auf die *ad hoc*-Ergänzung des Notierten im Augenblick der Realisierung mit durchgehenden und umspielenden, oft formelhaften Tongruppen oder mit Laufwerk."<sup>8</sup> Die notierten Diminutionsbeispiele sieht Arlt weniger als "Niederschlag einer neuen oder gar neuartigen Aktivität" denn als "Kennzeichen einer späten Phase der freien Aus- und Umgestaltung einer bestehenden Melodie - einer Phase, in der eine weit zurückreichende Praxis kodifiziert und damit zugleich ausgebaut und spezifiziert wird."<sup>9</sup>

Wie bedeutend die Kunst des Diminuierens im 16. und 17. Jahrhundert war, dokumentieren die zahlreichen im Druck erschienenen Anleitungen, die Titel tragen wie "Il vero modo di diminuire" (Richardo Rognioni, Venezia 1592) oder "Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi" (Giovanni Luca Conforti, Roma 1593). Während einige der Lehrwerke instruierende Texte enthalten, stellen andere überwiegend Kataloge mit konkreten Notenbeispielen für Intervallausfüllungen dar. Das "Libro de passaggi ascendenti, et descendenti" von Giovanni Battista Spadi (Venezia 1624) kommt sogar ohne ein einziges erläuterndes Wort aus, und besteht ausschließlich aus Beispielen für Diminutionen einzelner Intervallschritte. Die Kunst des Diminuierens wurde also in erster Linie durch das praktische

---

<sup>5</sup> vgl. Ortiz, Diego: Trattado de glosas, Roma 1553; Bassano, Giovanni: Ricercate, Passaggi et Cadentie, Venezia 1585; Rognoni, Francesco: Selva di varii passaggi, Milano 1620 u.a.

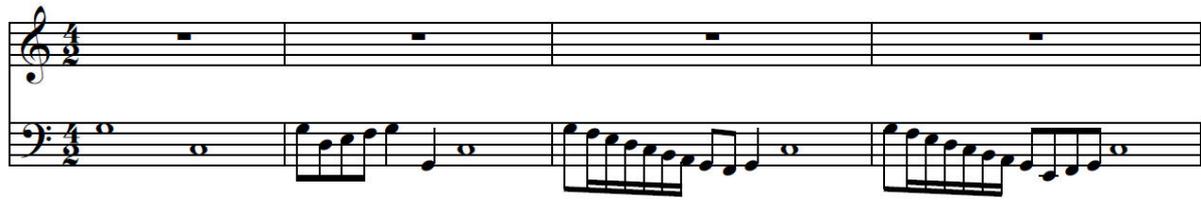
<sup>6</sup> Praetorius, Michael: Syntagma Musicum, Wolfenbüttel 1619, Band III, S. 232

<sup>7</sup> Arlt, Wulf: Einleitung/Zwischen »Improvisation« und »Komposition«, in: Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze, Zürich 1979

<sup>8</sup> ebenda, S. 9

<sup>9</sup> ebenda, S. 18

Tun und weniger durch Erklärungen erlernt.<sup>10</sup> Speziell für Bassinstrumente gibt Francesco Rognoni die gängigsten Diminutionen für Quart- und Quintintervalle in Kadenzen an, zum Beispiel für die fallende Quinte<sup>11</sup>:



Doch nicht nur einzelne Intervalle der Bass-Stimme wurden diminuiert, sondern auch komplette Bass-Stimmen eines Madrigals, einer Chanson oder einer Motette. Durch die virtuoson Auszierungen und Umspielungen der tiefsten Stimme eines mehrstimmigen Satzes - natürlich immer innerhalb des harmonischen Rahmens - entstanden vollwertige neue Kompositionen, die sowohl zum mehrstimmigen Satz (etwa von einem Gambenconsort realisiert) als auch lediglich mit Continuo-Begleitung gespielt werden konnten. Zum Bereich dieser vollständigen Bass-Diminutionen gehören: die Madrigal-Diminutionen von Giovanni Bassano (Venezia 1591) über "Anchor che co'l partire" (Cipriano de Rore), "La bella netta ignuda e bianca mano" (de Rore), "Nasce la pena mia" (Alessandro Striggio) und "Quando signor"/"Ma poi che vostr'altezza" (de Rore); von Angelo Notari (London 1613) über "Ben qui si mostra il ciel" (de Rore); von Bartolomeo de Selma e Salaverde (Venezia 1638) über "Vestiva i colli" (Giovanni Pierluigi Palestrina) sowie von Francesco Maria Bassani (Norditalien, ca. 1620) über "Signor mio caro" /"Charita di signore" (de Rore); außerdem die Chanson-Diminutionen über "Doulce Memoire" (Pierre Sandrin) von Diego Ortiz (Roma, 1553) und über "Susanne un jour" (Orlando di Lasso) von Francesco Rognoni (Milano 1620) und Bartolomeo de Selma e Salaverde (Venezia 1638) und schließlich die Diminutionen über die Motetten "Benedicta sit sancta Trinitatis" (Palestrina) und "Fuit homo" (Palestrina) von Giovanni Bassano (Venezia 1591) sowie über "Pulchra es" (Palestrina) von Francesco Rognoni (Milano 1620) und Giovanni Bassano (Venezia 1591).

Bei dieser Auflistung habe ich mich auf die reinen Bass-Diminutionen beschränkt, also auf die Diminutionen der tiefsten Stimme. Ich lasse bewusst die sogenannten Bastarda-Diminutionen aus, die zwischen verschiedenen Stimmlagen virtuos hin- und herspringen,

<sup>10</sup> vgl. Moths, Angelika: Mit oder ohne Text? Was Diminutionen und Intabulierungen zur Analyse vokaler Musik des 16. und 17. Jahrhunderts beitragen können, in: Dutch Journal of Music Theory, Vol. 16, No.1, 2011, S. 42

<sup>11</sup> Rognoni, Francesco: Selva di varii passaggi, Milano 1620

zumal mein konkreter fünfsaitiger Violone, auf dem ich unter Punkt 3 eingehe, über keinen entsprechenden Tonumfang verfügt.<sup>12</sup>

Darüber hinaus gab es in der Regel keine bestimmten Besetzungsangaben, wie der häufig verwendete Zusatz "con ogni sorte di stromenti" illustriert.<sup>13</sup> Wulf Arlt bemerkt dazu: "In den meisten Quellen sind Angaben zur Besetzung sehr allgemein und umfassend gehalten: neben der Ausführung durch Blas- oder Streichinstrumente jeder Art schließen sie die Singstimme mit ein."<sup>14</sup> Auch Diminutionen, die mit Text versehen sind, können grundsätzlich instrumental ausgeführt werden. In seinem Vorwort "Ai lettore" schreibt Giovanni Bassano 1591: "... avvertendo, che non solo quelli Motetti, ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorga: ma ancora potrà servire per quale Instrumento gli piacerà, come faranno quelli diminuiti senza parole."<sup>15</sup>

Da die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik also offenkundig derart fließend waren, begann ich, nach Vokalkompositionen für solistischen Bass zu suchen, die sich auch für die instrumentale Interpretation eignen. Einige Hinweise konnte ich dem Buch "Warrior, Courtier, Singer"<sup>16</sup> von Richard Wistreich, in dem der Bassist Giulio Cesare Brancaccio porträtiert wird, entnehmen. Außerdem untersuchte ich Gesangstraktate, in denen Diminutionsbeispiele enthalten sind, und stieß zum Beispiel in "Idea bonis cantoribus"<sup>17</sup> von Georg Falck (Nürnberg 1688) auf Bass-Antiphone von Giovanni Felice Sances, der 1600 in Rom geboren wurde und spätestens ab 1636 bis zu seinem Tod 1679 in Wien wirkte.<sup>18</sup> Dabei ist bemerkenswert, dass Falck in seinem Lehrwerk die Kompositionen von Sances noch etwa zehn Jahre nach dessen Tod als Vorbild wählt, und es wird exemplarisch deutlich, wie eng die musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Österreich sowie dem süddeutschen Raum waren. Frederick Neumann nennt in "Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music" Süddeutschland und Österreich sogar "musical satellites" von Italien.<sup>19</sup>

Zudem habe ich damit begonnen, sämtliche RISM-Einträge zu solistischem Vokalbass mit Continuo-Begleitung nach möglichem Instrumental-Repertoire zu sichten und entsprechendes

---

<sup>12</sup> zu Viola bastarda vgl. Morton, Joelle: Redefining the Viola Bastarda: a Most Spurious Subject, in: The Viola da Gamba Society Journal, Volume Eight (2014), S. 1-64

<sup>13</sup> z.B.: Bassano, Giovanni: Motetti, madrigali et canzone francese diminuiti per sonar con ogni sorte di Stromenti, Venezia 1591

<sup>14</sup> Arlt 1979, S. 25

<sup>15</sup> Bassano 1591, S. 5

<sup>16</sup> Wistreich, Richard: Warrior, Courtier, Singer, London 2007

<sup>17</sup> Falck, Georg: Idea boni cantoribus, Nürnberg 1688

<sup>18</sup> [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Sances\\_Giovanni\\_Felice.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sances_Giovanni_Felice.xml)

<sup>19</sup> Neumann, Frederick (Hrsg.): Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, Princeton, 1978, S. 37

Notenmaterial zu finden, doch ist dieser Suchprozess noch nicht abgeschlossen. Zwar sind erstaunlich viele Bibliotheksbestände schon digitalisiert und teilweise sogar auch frei zugänglich, von anderen sind allerdings immer noch nur Kopien in Form von Microfiches erhältlich. Bislang habe ich Vokalkompositionen, die auch für Instrumentalbüsse - mal mehr, mal weniger - geeignet sind, von folgenden Komponisten gefunden: Giovanni Bassani, Giovanni Pietro Biandra, Vincenzo Bonizzi, Ottaviano Borono da Parma, Antonio Brunelli, Nicola Buccellini, Mauritio Cazzati, Giovanni Paolo Caprioli, Adrianus Petit Coclico, Giovanni Paolo Colonna, Girolamo dalla Casa, Sigismondo d'India, Andrea Falconieri, Giovanni Ghizzolo, Francesco Giuliano, Alessandro Grandi, Bonifazio Graziani, Tommaso Bernardo Gaffi, Giovanni Girolamo Kapsberger, Stefano Landi, Tarqino Merula, Carlo Milanuzzi, Natale Monferrato, Claudio Monteverdi, Giulio San Pietro di Negri, Giovanni Paolo Nodari, Angelo Notari, Giovanni Domenico Puliaschi, Gabriello Puliti, Giovanni Felice Sances, Johann Schop, Heinrich Schütz, Francesco Severi, Bartolomeo Spighi da Prato, Barbara Strozzi, Biagio Tomasi, Filippo Vitale und Pietro Andrea Ziani.

Dieses Repertoire habe ich mir im Wortsinn spielerisch angeeignet, wozu ich allerdings oft erst Abschriften anfertigen musste, da es von den meisten Ausgaben keine modernen Editionen gibt und etliche Originale nicht gut lesbar sind. Dabei bezog ich nach und nach auch Diminutionen für mehrere Stimmen ein wie etwa die vierstimmig diminuierten Madrigali aus "Il vero modo di diminuir" (1584) von Girolamo dalla Casa<sup>20</sup>, denn auch daraus lässt sich die diminuierte Bass-Stimme als eigenständige Komposition spielen.

Nachdem ich mich - so weit wie möglich - durch die existierende Instrumental- und Vokalliteratur für solistischen Bass bis circa 1650 gespielt hatte, fasste ich den Entschluss, noch einen Schritt weiter zu gehen: Ich versuchte annäherungsweise die Perspektive eines Musikers im frühen 17. Jahrhundert einzunehmen, und kam zu dem Schluss, dass die Fokussierung auf spieltechnische und interpretatorische Aspekte, die sich fast zwangsläufig in Bezug auf notiertes Notenmaterial einstellt, der Musizierpraxis dieser Zeit nur unvollständig gerecht wird. Da vor allem die Diminutionen ja im Grunde ausgeschriebene Improvisationen darstellen und davon auszugehen ist, dass bei weitem nicht alle improvisierten Diminutionen verschriftlicht wurden, begann ich, eigene Diminutionen zu entwickeln. Allerdings war ich insgesamt noch zu wenig in der Musiksprache um 1600 zu Hause und hatte auch die originalen mehrstimmigen Madrigale und Chansons zu wenig im Ohr, um adäquat frei zu

---

<sup>20</sup> Dalla Casa, Girolamo: Il Vero Modo di Diminuir, con tutte le sorti di strumenti, Venezia 1584

improvisieren. Also entschied ich mich dafür, zunächst eigene Diminutionen zu notieren. Ich wählte die Madrigale "Signor mio caro" von Cipriano de Rore und "Io son ferito ahi lasso" von Giovanni Pierluigi da Palestrina aus, über die keine erhaltenen Bass-Diminutionen existieren, sodass ich frei von direkten Vorlagen beginnen konnte.

Mit Hilfe der Diminutions-Anleitungen von Bassano, dalla Casa, Rognoni und anderen erarbeitet ich mir ein Vokabular aus Pattern. Außerdem ging ich sehr textbezogen vor: Ich strukturierte meine Diminutionen zunächst anhand sinnvoller Textabschnitte und fertigte eine Vorlage aus zwei Notensystemen an, in dessen unteres ich die originale Bass-Stimme eintrug und dessen oberes ich nach und nach mit Diminutionen füllte. Dabei orientierte ich mich an den historischen Vorbildern und natürlich an den Harmonien des mehrstimmigen Satzes.

Mein Ziel bei der CD-Aufnahme war es, die eigenen Diminutionen stilistisch möglichst so gut einzupassen, dass niemand merkt, dass sie nicht im 17. Jahrhundert entstanden sind.

Seit ich eigene Diminutionen schreibe und spiele, habe ich auch einen anderen Zugang zu den erhaltenen Kompositionen gewonnen. Ich nehme sie jetzt in erster Linie als lebendigen Ausdruck einer Musizierpraxis wahr, die auch heute noch aktuell sein kann. So wie heutige Jazz-Musiker zum Beispiel über einen Standard von George Gershwin improvisieren und dadurch Musik der Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden, ist es möglich, sich der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts durch den improvisatorischen Ansatz damaliger Musiker anzunähern.

Das solistische Repertoire für Bassinstrumente zwischen cirka 1540 und 1650 ist also wesentlich vielfältiger, als es zunächst den Anschein hat: Durch Adaption von Vokalkompositionen und durch die Entwicklung eigener Diminutionen zu gegebenen mehrstimmigen Sätzen etwa von Madrigalen und Chansons stellt sich das Repertoire als schier unerschöpflich dar. Dabei handelt es sich keineswegs nur um Verlegenheitslösungen, denn die Auffassung von einem vokalen oder instrumentalen Bass als Melodieträger ist gut belegt: Richard Wistreich führt dies am Beispiel des "Diaologo della musica antica, et della moderna" von Vincenzo Galilei (Firenze 1581) und am Beispiel von Bartolomeo Barbarinis "Ferma, ferma Caronte" (1607) anschaulich aus.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Wistreich 2007, S. 161 und S. 164

### 3. Instrument

Diego Ortiz fügt seinem "Trattado de glosas" folgenden Untertitel hinzu: "Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze e altre sorte de punti in la Musica del Violone nouuamente posti in luce".



Abbildung 1: Diego Ortiz, *Trattado de glosas*, Roma 1553, Titelseite

Doch welches Instrument genau meint Ortiz mit "Violone"? Um diese Frage auch nur annähernd zu beantworten, ist ein Blick auf die Nomenklatur der Saiteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert unumgänglich: Bettina Hoffmann gibt in ihrem Artikel "The Nomenclature of the Viol in Italy"<sup>22</sup> gleich fünfzehn verschiedene Namen an, die ein und dasselbe Instrument, das wir heute "Gambe" nennen, bezeichnen konnten: Viola da gamba, Viola, Violetta, Violotto, Violone, Viola d'arco, Viola d'arco tastata, Violone d'arco, Violone da tasto e da arco, Basso di viola, Basso da gamba, Viola (all'inglese), Violetta all'inglese, Lira und Viola bastarda.<sup>23</sup>

Und in ihrem Buch "Die Viola da Gamba" führt sie aus, dass der Terminus "Viola" sowohl auf Streich- als auch auf Zupfinstrumente bezogen wurde.<sup>24</sup> Außerdem war er "ein umfassender Begriff für Streichinstrumente überhaupt", wobei mit der Vergrößerungsform

<sup>22</sup> Hoffmann, Bettina: The Nomenclature of the Viol in Italy, in: The Viola da Gamba Society Journal, Vol. 2, 2008, S. 1–16

<sup>23</sup> ebenda, S. 1

<sup>24</sup> Hoffmann, Bettina: Die Viola da Gamba, Beeskow 2014, S. 5

"Violone" zum Ausdruck komme, "dass das Mutterinstrument der Familie die Bassgambe ist".<sup>25</sup> Jedoch verlief die Grenze zwischen der Gamben- und der Geigenfamilie durchaus unscharf: Auch das 8'-Instrument<sup>26</sup> der Geigenfamilie konnte mit "Viola" oder "Violone" bezeichnet werden - ebenso wie jegliches 16'-Instrument.<sup>27</sup> Das "Violoncello" taucht zum ersten Mal 1665 auf, während ein "Basso di Violino" nirgends belegt ist, sodass mit "Basso di Viola" sowohl Gamben- wie Geigeninstrumente gemeint sein konnten.<sup>28</sup>

Es lässt sich also festhalten, dass der "Violone", an den Ortiz dachte, nicht exakt definierbar ist, aber in Hinblick auf den geforderten Tonumfang der im "Trattado" enthaltenen Recercade für Bassinstrumente ein relativ großes Streichinstrument gewesen sein muss, auf dem zumindest das D als tiefster Ton erreicht werden konnte. Dabei gilt es zu bedenken, dass umspinnene Darmsaiten, die den Bau kleinerer Streichbässe (wie des Violoncellos) zuließen - da sie mit geringerer Saitenlänge die für tiefe Töne nötige Masse erbrachten -, eine weitaus spätere Erfindung sind: Mit Metall umspinnene Darmsaiten setzten sich erst in den 70-er Jahren des 17. Jahrhunderts allmählich durch.<sup>29</sup> Im gesamten hier behandelten Zeitraum ist also von Darmsaiten bis hin zur tiefsten Saite auszugehen.

Sylvestro Ganassi definiert auf der Titelseite seiner "Regola Rubertina" hingegen etwas genauer, für welches Instrument er seine Anleitung geschrieben hat, indem er von einer "Viola darcho Tasta" spricht, also einer Bogen-Viola mit Bündeln. Außerdem fügt er eine Abbildung bei:



Abbildung 2: Sylvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venezia 1542/1543, Titelseite

<sup>25</sup> ebenda, S. 5

<sup>26</sup> mit 8'-Instrument ist in Anlehnung an die Bezeichnung von Orgelregistern ein Bassinstrument gemeint, das in der notierten Oktavlage erklingt und nicht etwa ins 16'-Register oktaviert

<sup>27</sup> Hoffmann, Bettina 2014, S. 7

<sup>28</sup> ebenda, S. 8

<sup>29</sup> ebenda, S. 42 f.

Auch hier ist ein relativ großes Streichinstrument zu sehen, das fünf Saiten und Bünde hat. Der Bogen wird in Untergriffhaltung gefasst und zwar mit Einbeziehung des Froschs. Sowohl die Bogenhaltung als auch die Korpusform sowie die Fünfsaitigkeit stehen in deutlichem Kontrast zu späteren Gambentypen, wie sie etwa in Christopher Simpsons "Division viol" gezeigt werden. Hier wird der wesentlich filigranere Bogen nicht mehr am Frosch, sondern weiter innen am Haarbett gehalten.



Abbildung 3: Christopher Simpson, *The Divison Viol*, London 1659, S. 3

Sylvestro Ganassi gibt zudem noch konkrete Stimmanweisungen für die Bass-, Tenor- und Sopranviola an. Dabei beschränkt er sich jedoch nicht auf eine einzige Möglichkeit, sondern stellt verschiedene Stimmungssysteme vor. Außerdem gibt er Hinweise zum Einstimmen von Bass-Violen mit nur fünf, vier oder sogar nur drei Saiten. Der tiefste Ton in seinen Notenbeispielen ist das D - wobei die reale Stimmtonehöhe natürlich letztlich offen bleibt. Daher sind Aussagen über die exakten Stimmungen notgedrungen spekulativ. In "A History of Performing Pitch" etwa weist Bruce Haynes nach, dass die Stimmtönehöhen in Italien je nach Region um bis zu einer großen Terz voneinander abwichen.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Haynes, Bruce: *A History of Performing Pitch*, Lanham, Maryland, and Oxford, 2002, S. 367 f.

Eine weitere aufschlussreiche Quelle in Bezug auf die für Diminutionen verwendeten Streichbässe stellt "Il Dolcimelo" von Aurelio Virgiliano um das Jahre 1600 dar<sup>31</sup>: Auch Virgiliano fügt seinen handschriftlichen Aufzeichnungen Abbildungen von Instrumenten hinzu. Einmal zeigt er die Familie der Violen:

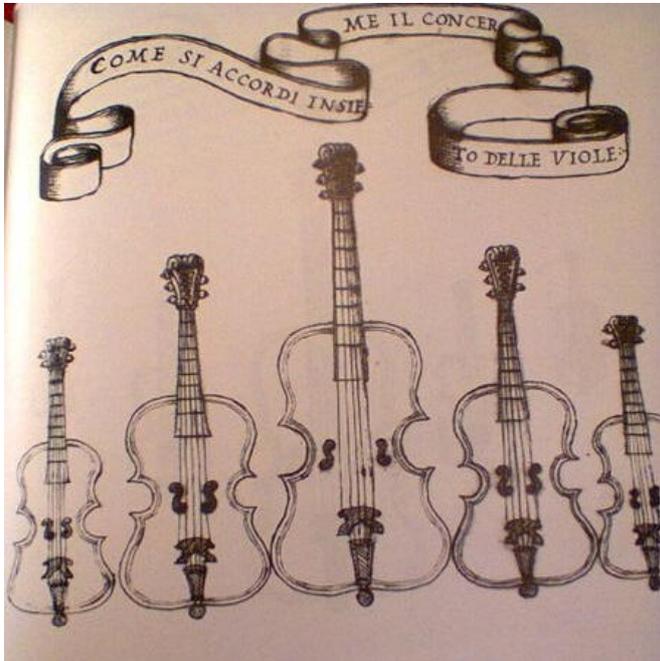


Abbildung 4: Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, ca. 1600, *Delle Viole*, S. 46

Und einmal zeigt er die Familie der Violini:

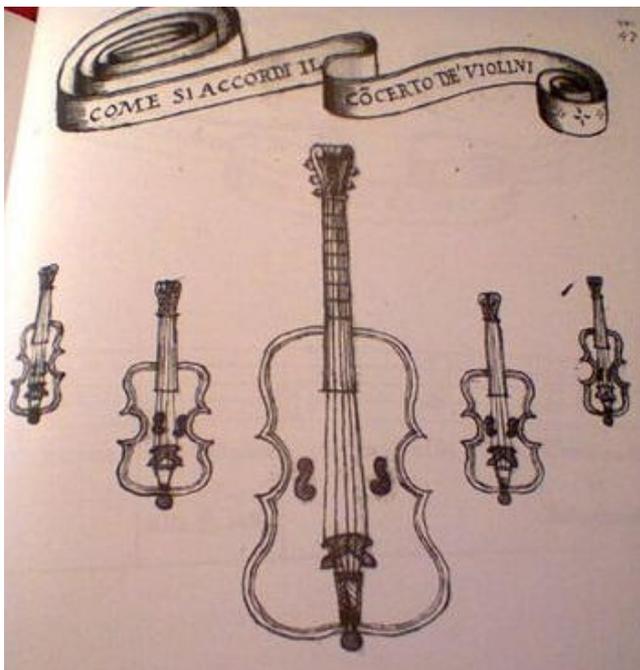


Abbildung 5: Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, ca. 1600, *De' Violini*, S. 47

<sup>31</sup> Virgiliano, Aurelio: *Il Dolcimelo*, Handschrift, Norditalien um 1600

Wenn man nun beide Abbildungen vergleicht, stellt man fest, dass sich zwar die Diskant- und Tenorinstrumente der beiden Instrumentenfamilien unterscheiden (die kleineren Violini haben keine Bünde und nur vier Saiten!), dass aber das Bassinstrument beider Familien nahezu identisch ist: Sowohl der Bass der Geigenfamilie (Violini) als auch der Bass der Gambenfamilie (Violen) hat fünf Saiten und Bünde und wirkt auch in der Größe austauschbar. Lediglich die Positionen der Bünde sind verschieden, wobei das auch auf zeichnerische Ungenauigkeit zurückzuführen sein könnte.

Diese Abbildungen unterstreichen anschaulich die weiter oben angeführte Aussage von Bettina Hoffmann, dass die Familienzugehörigkeit der Streichbässe prinzipiell nicht eindeutig zugeordnet werden kann: Offenbar spielte es in der damaligen Wahrnehmung keine besondere Rolle, ob ein gestrichenes Bassinstrument der Gamben- oder der Geigenfamilie angehörte.

Diese Vermutung bestätigte sich noch durch weitere ikonographische Dokumente: Im Lauf der letzten Jahre habe ich eine umfangreiche ikonographische Sammlung in Bezug auf Streichbässe angelegt. Besonders interessieren mich dabei Abbildungen von Instrumenten, die in der Größe zwischen einem (modernen) Cello und einem (modernen) Kontrabasses liegen. Für den Zeitraum vom Anfang des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts habe ich circa 300 Instrumentendarstellungen auf Gemälden, Drucken, Zeichnungen, Stichen und Skulpturen aus Italien und dem süddeutschen Raum ausgewertet. Dabei sind manche Abbildungen natürlich naturalistischer und aussagestärker als andere. Ich habe zahlreiche Museen und Kirchen (mit u.a. historischen Orgelprospekten) besucht und digitale Datenbanken ebenso hinzugezogen wie Bücher und Drucke.<sup>32</sup> Dabei verfestigte sich immer mehr der Eindruck, dass Streichbässe außerordentlich wenig normiert waren: Es sind vier- bis sechssaitige Instrumente mit unterschiedlichsten Korpus- und Schalllöcher-Formen dokumentiert. Wenn musizierende Personen gezeigt werden, überwiegt jedoch bei weitem die Untergriffhaltung des Bogens, wobei größtenteils der Frosch miteinbezogen wird.

Der nächste Schritt war nun, ein konkretes Instrument zu finden. Da es erstens keine völlig unverändert erhaltenen Violoni aus dem frühen 17. Jahrhundert mehr gibt<sup>33</sup> und zweitens alte Instrumente für mich sowieso unerschwinglich wären, kam nur ein Nachbau in Frage.

---

<sup>32</sup> Mein besonderer Dank gilt dem Ehepaar Henning aus Ludwigsburg, das mir seine umfangreiche und perfekt katalogisierte Sammlung von Instrumentenabbildungen zur Verfügung gestellt hat.

<sup>33</sup> vgl. Moens, Karel: Entwicklung von Baumerkmalen im frühen Baßstreichinstrumentenbau, in: Kontrabaß und Baßfunktion, Innsbruck 1986, S. 33 f.

Zunächst machte ich mir über die Saitenzahl Gedanken und entschied mich für einen Fünfsaiter: Für das Spiel von reinen Bass-Diminutionen reichen fünf Saiten in Terz-Quart-Stimmung völlig aus, und ein fünfsaitiges Instrument lässt sich kleiner und leichter bauen als etwa ein sechssaitiger G-Violone. Andererseits wollte ich aber auch ein Instrument bekommen, auf dem ich Continuo-Stimmen spielen kann, die das C als tiefsten Ton erfordern. Deswegen schieden Stimmungen mit D als tiefster Saite aus. Natürlich wäre auch eine Viersaitigkeit mit Quart-Quint-Stimmung<sup>34</sup> denkbar gewesen, aber die Terz-Quart-Stimmung bedeutet kürzere Wege für die linke Hand. Außerdem hätte ich mir eine Quintstimmung ganz neu erarbeiten müssen. Auf der Suche nach Stimmungsangaben für fünfsaitige Streichbässe aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stieß ich auf die Angaben von Daniel Hizler<sup>35</sup>, der als einzige Stimmung für fünfsaitige "Baß-Geigen" die Stimmung C - E - A - d - g angibt. Er stellt die fünfsaitige Stimmung sogar der sechssaitigen voran. Zu den sechssaitigen Instrumenten bemerkt er: "Baß-Geigen mit sechs Saiten, sonsten Viohl gennenet".<sup>36</sup> Da Hizler im süddeutschen Raum und in Linz gewirkt hat, wo er auch als Lehrer mit direktem Praxisbezug tätig war<sup>37</sup>, und der Austausch zwischen Norditalien und Österreich/Süddeutschland ja sehr eng war (s. oben), halte ich seine Angaben für glaubwürdig genug und auch für das Spiel italienischer Diminutionen angemessen. Meine eigenen praktischen Erfahrungen zeigen ebenfalls, dass es sinnvoll ist, das kleinste Intervall zwischen die unteren Saiten zu legen, da dadurch die dickste Saite am wenigsten gegriffen werden muss.

Als nächstes tauschte ich mich mit Saitenmachern aus, um eine optimale Saitenlänge für diese Stimmung herauszufinden.<sup>38</sup> Einerseits wollte ich ein gut ansprechendes sattes C, andererseits ein möglichst bewegliches Instrument haben. Letztlich entschied ich mich deswegen für eine Mensur (schwingende Saitenlänge) von 79 cm. Zum Vergleich: Ein "modernes" Violoncello hat eine Mensur von höchstens 69 cm.<sup>39</sup> Die Saitenstärke der tiefsten

---

<sup>34</sup> Domenico Gabrielli etwa bevorzugte offenbar in seinen Kompositionen für Violoncello solo, die zu den ersten Kompositionen für Violoncello überhaupt gehören, die Stimmung C-G-d-g, wie Bettina Hoffmann in ihrem Vorwort zur Bärenreiter-Ausgabe von "Sämtliche Werke für Violoncello" darlegt. Allerdings entstanden diese Kompositionen erst Ende der 80-er Jahre des 17. Jahrhunderts. Aber auch schon Michael Praetorius gibt als eine mögliche Stimmung für die viersaitige "Baß Viol de Braccio" dieselbe Stimmung an ("Syntagma Musica", Wolfenbüttel 1619, Band II, S. 16), als Alternative eine reine Quintstimmung auf F.

<sup>35</sup> Hizler, Daniel: *Newe Musica*, Tübingen 1628, S. 109

<sup>36</sup> ebenda, S. 111

<sup>37</sup> vgl. Uwe Harten: Hizler, Daniel, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*

<sup>38</sup> Mein besonderer Dank gilt Nicholas Baldock von "Cathedral Strings" und Valentin Oelmüller von "Pure Corde"

<sup>39</sup> vgl. z.B. Scheignitz, Thomas: Ein Violoncello von Pieter Rombouts - Original und rekonstruierter Nachbau, in: *Staatliches Institut für Musikforschung, Jahrbuch 1997*, S. 142

Saite beträgt bei meinem konkreten Instrument nun 3,4 mm. Das ist nicht wenig, aber noch gut spielbar und klanglich sehr überzeugend.

Nun galt es, ein geeignetes Modell zu finden. Dafür war die internationale Internetseite der Musikinstrumentenmuseen sehr hilfreich: MIMO (musical instrument museums online, <http://www.mimo-international.com>). Hier konnte ich eine virtuelle Reise zu unzähligen Instrumenten unternehmen. Außerdem besuchte ich die Museen in Brüssel, Berlin, Leipzig, Paris und Nürnberg. Schließlich hatte ich zwei Favoriten, die sich beide im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum befinden: einen kleinen Bass von Ventura Linarol (Venezia 1604) und eine Gambe in Tenorlage von Hans Pergette (München 1599). Ich entschied mich für das Instrument von Linarol, das besonders gut dokumentiert ist<sup>40</sup> und das mir für das überwiegend in Venedig gedruckte Diminutionsrepertoire auch am nächstliegenden erschien. Ich beauftragte Petra Bächle aus Hausen (bei Nürnberg) mit dem Bau, mit der ich schon gute Erfahrungen beim Bau eines sechssaitigen G-Violone gemacht hatte. Mir ging es nicht darum, ein exaktes Duplikat des Museumsinstruments zu bekommen, sondern ein praktikables und klangschönes Instrument, wie es damals vermutlich auch hätte gebaut werden können. Details wie die Gestaltung des Saitenhalters habe ich Petra Bächle bewusst frei überlassen. Ich habe ihr lediglich ikonographische Anregungen geschickt. Außerdem habe ich das Modell leicht vergrößern lassen, damit es zu der gewählten Stimmung passt. Um den Bau zu finanzieren, musste ich leider meinen ersten eigenen Kontrabass, einen Otto Rubner-Bass von 1949, den ich als Sechzehnjährige bekommen hatte, verkaufen. Ein Neubau bedeutet natürlich auch immer das Risiko, dass das Ergebnis nicht den Erwartungen entspricht, doch ich wurde nicht enttäuscht: Petra Bächle wählte gut abgelagertes Holz, und nach nur einem knappen Jahr konnte ich das fertige Instrument abholen. Es spielt sich sehr angenehm und klingt fantastisch: ideal für das Diminutionsrepertoire.

Zum Vergleich folgen auf der nächsten Seite die Abbildungen des Modells und des Nachbaus:

---

<sup>40</sup> vgl. Martius, Klaus: Der Gambenbau der Venezianischen Familie Linarol, in: Ahrens, C. und Klinke, G. (Hrsg): Viola da gamba und Viola da braccio, München und Salzburg 2006, S. 83-100



*Abbildung 6: Ventura Linarol, Viola da Gamba (Kleiner Bass), Venezia 1604*



*Abbildung 7: Nachbau von Petra Bächle, Hausen 2015*



*Abbildung 8: verschiedene Baustadien*

Was für die Instrumente gilt, gilt erst recht für Bögen: Es gibt kaum erhaltene Originale.<sup>41</sup> Bettina Hoffmann bemerkt dazu lakonisch: "Wenn es oft schwierig ist, Hersteller, Herkunftsort, Jahr und Authentizität erhaltener Gamben festzustellen, sollten wir uns trösten: Bei ihren Bögen ist die Sachlage noch sehr viel problematischer."<sup>42</sup> Selbst die Instrumente und Bögen aus dem Jahr 1594, die im Freiburger Dom als Dekoration der musizierenden Engel noch im Original erhalten sind<sup>43</sup>, lassen keine eindeutigen Rückschlüsse auf die Instrumente und Bögen zu, wie sie etwa in Venedig verwendet wurden. Hier hilft auch wieder notgedrungen am ehesten die Ikonographie weiter. Von Anfang an klar war für mich, dass ich einen Steckfroschbogen aus heimischen Obsthölzern bauen lassen wollte, denn die Schraubmechanik zum Spannen der Bögen wurde erst im 18. Jahrhundert erfunden.<sup>44</sup> Der Bogen sollte natürlich zum Instrument passen und entsprechend leicht sein. Ich bat den Bogenbauer Chris Woods darum, nach ikonographischen Vorlagen einen Bogen mit nicht zu großem Frosch zu bauen, den ich mit der auf zahlreichen Gemälden dokumentierten Bogenhaltung spielen kann, die den Frosch einbezieht, aber weder dem modernen Kontrabassuntergriff noch der späteren Gambenbogenhaltung entspricht. Zur Illustration soll

<sup>41</sup> vgl. Reiners, Hans: Barockbögen, in: Wagner, G.: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 2000, S. 289-309

<sup>42</sup> Hoffmann 2014, S. 37

<sup>43</sup> Fontana, Eszter/Heller, Veit/Lieberwirth, Steffen (Hrsg.): Wenn Engel musizieren, Halle/Saale 2008. Leider, aber auch einleuchtenderweise befinden sich unter den Deko-Instrumenten keine größeren Bässe.

<sup>44</sup> Hoffmann 2014, S. 41

das berühmte Gemälde "Die Hochzeit zu Kana" von Paolo Veronese aus dem Jahr 1584 dienen:



Abbildung 9: Paolo Veronese, "Die Hochzeit zu Kana", Venezia 1563

Der erste Bogen, den Chris Woods für mich baute, war aus Zwetschgenholz, was sich als noch etwas zu schwer für mein Instrument erwies, sodass ich den Bogen wieder verkaufte und mir von ihm das selbe Modell noch einmal aus Kirschholz bauen ließ: Jetzt war das Bogengewicht optimal.



Abbildung 10: Bogen von Christopher Woods, Frankfurt 2016

Die Darmsaiten ließ ich von Nicholas Baldock (Cathedral Strings), genau abgestimmt auf mein Instrument, machen - und endlich war ich in Besitz eines Instruments, das es zwar exakt

so wahrscheinlich nie gegeben hat, das es aber so oder so ähnlich gegeben haben könnte. Denn bei aller Akribie bleiben die Experimente natürlich spekulative Annäherungen. Dennoch: Das klangliche Ergebnis ist überzeugend. Der Vinarol-Nachbau klingt weder wie ein Cello noch wie eine Gambe noch wie ein Kontrabass, sondern eben wie ein - ja was? Wie ein Violone, eine Bassgeige, ein basso di viola, eine Baß Viol de Braccio und so weiter.

#### 4. Ausführung: CD-Aufnahme

Nun sollte die CD-Aufnahme natürlich nicht wie ein musikwissenschaftliches Experiment klingen, sondern auch eine eigenständig musikalische Aussage haben. Ausschließlich Violone-Diminutionen sind Hörern wohl kaum zuzumuten - höchstens ausgesprochenen Nerds. Deswegen wollte ich auf jeden Fall das andere Instrument, das ich professionell spiele, nämlich die Traversflöte, mit einbeziehen. Nun ist die Renaissance-Traversflöte zwar nicht das Diskantinstrument erster Wahl für Diminutionen - dieser Platz gebührt dem Zink und der Violine -, aber Aurelio Virgiliano etwa nennt "Le Traverse" ausdrücklich in diesem Zusammenhang.<sup>45</sup> Es ist also durchaus legitim, Diskant-Diminutionen auf der Traversflöte zu spielen. Allerdings erweist es sich als problematisch, dass die Tenorflöte in d, die das Standardinstrument der Zeit war, einen eingeschränkten Tonumfang vor allem in der Tiefe hat. Deswegen habe ich mich in Hinblick auf das Diminutions-Repertoire für eine Flöte in c entschieden, gebaut von Giovanni Tardino (Basel) nach einem Original der Accademia Filarmonica di Verona, die ich glücklicherweise gebraucht kaufen konnte:



*Abbildung 11: Renaissance-Traversflöte, gebaut von Giovanni Tardino nach einem Original der Accademia Filarmonica di Verona, Baujahr unbekannt*

Da auf der Renaissance-Traversflöte der Ton dis/es im Grunde nicht existiert (nur mit teilweiser Abdeckung des letzten Grifflochs), war es nötig, Tonarten zu finden, die sowohl den Möglichkeiten der Traversflöte als auch den Möglichkeiten des Violone entsprechen und

---

<sup>45</sup> Vigiliano 1600, S. 54

nur wenig von der notierten Originalkomposition abweichen, um die Stimmlage nicht wesentlich zu ändern. Denn ich wollte bewusst sowohl Diskant- als auch Bassdiminutionen über zumindest teilweise die selben Madrigali in Bezug und Kontrast zueinander setzen und dabei die selbe klingende Tonart beibehalten. Meistens konnte ich jedoch die Originaltonart beibehalten und lediglich um einen Ganzton transponiert lesen. Gelegentlich habe ich Stellen vereinfacht.

Doch nicht nur Fragen nach dem Repertoire und den angemessenen Instrumenten trieben mich um, sondern ich beschäftigte mich selbstverständlich ebenso intensiv mit der Spielpraxis, vor allem mit den Themen Artikulation und Phrasierung. Auch hier bieten einige Diminutionsschulen Anhaltspunkte: Die ausführlichsten und konkretesten Artikulationsanweisungen geben Girolamo Dalla Casa in "Il vero modo di diminuir" (1584) und Francesco Rognoni in "Selva di varii passaggi" (1620). Hinsichtlich der Bläserartikulationen erwies sich das umfangreiche Handbuch von Edward Tarr und Bruce Dickey, in dem sämtliche verfügbare Quellen enthalten und übersetzt sind, als sehr hilfreich.<sup>46</sup> Dickey und Tarr sprechen sogar von einer norditalienischen "Blälerschule"<sup>47</sup>, da sich die Artikulationshinweise in den norditalienischen Quellen zwischen 1535 und 1620 frappant ähneln. Sie führen aus: "Freilich geht manche Ähnlichkeit darauf zurück, dass die Autoren fast ausschließlich mit der Artikulation von Diminutionen beschäftigt waren. Für einen Bläser des 16. Jahrhunderts war die Fertigkeit, Diminutionen zu improvisieren, diejenige Domäne, wo er seine Virtuosität am besten zeigen konnte. (...) Diminutionen aber haben auch mit einer bestimmten Anschauung zu tun, mit Konsequenzen für die Artikulation. Instrumentale Diminutionen entstanden nämlich weitgehend als Nachahmung vokaler Diminutionen (*gorgie*), denen für die Ausführung von raschen melismatischen Passagen eine bestimmte Art von Artikulation zu Grunde liegt. Diese Beschäftigung mit der Ausführung von Diminutionen und ihre Verwurzelung in der Vokalkunst übten zweifellos einen gewichtigen Einfluss auf die Art der Stoßsilben aus, die die Exponenten dieser 'norditalienischen Schule' auswählten."<sup>48</sup> Diese Nähe zur Vokalmusik ist für mich hinsichtlich Artikulation und Phrasierung entscheidend: Es geht letztlich darum, die vielgestaltigen Möglichkeiten, über die Sprache und Stimme verfügen, aufs Instrument zu übertragen. Auch in den historischen Spielanweisungen für Bläser stößt man auf mannigfaltige Kombinationen von Vokalen und

---

<sup>46</sup> Dickey, Bruce und Tarr, Edward H.: Bläserartikulation in der Alten Musik, Winterthur 2007

<sup>47</sup> ebenda, S. 18

<sup>48</sup> ebenda, S. 18

Konsonanten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass hauptsächlich die Silben te, de, ke, re (mit Zungenspitze) und le verwendet wurden.

Im Hinblick auf meine tiefe und dadurch langsam ansprechende Traversflöte habe ich mich eher für weiche Artikulationen entschieden. Zwar beschreibt schon Ganassi 1535<sup>49</sup> die "moderne" Doppelzunge (also die schnelle Abfolge der Silben te und ke), aber sie wird in den Quellen durchgängig als rau und hart charakterisiert. Richardo Rognioni betont ausdrücklich, dass die meisten guten Spieler, die er kenne, die weichen Zungenstöße bevorzugen.<sup>50</sup>

Francesco Rognoni gibt sogar konkrete Beispiele für das Binden von Tönen in Läufen an: Dabei fasst er zwei bis sechzehn Töne unter einer Bindung zusammen.<sup>51</sup> Und Bismantova unterscheidet zwischen eher härteren Artikulationssilben für Zinkenisten und weicheren für Flötisten.<sup>52</sup>

In Bezug auf Streichinstrumente ist es interessant, die Quellen auf Hinweisen zu Strichrichtungen zu befragen: Soll ich auf meinem Violone eher gambistisch streichen, also die schweren Zählzeiten mit Aufstrich spielen, oder eher geigerisch, also die schweren Zählzeiten mit Abstrich spielen? Wie schon oben gezeigt, lässt sich die heute gängige strikte Unterscheidung zwischen Violin- und Gambeninstrumenten hinsichtlich der Streichbässe historisch nicht belegen. Diese Diffusität spiegelt sich auch in den Angaben zu Strichrichtungen wider. Richardo Rognoni etwa schreibt 1592 in seinem Vorwort zu "Passaggi per potersi..."<sup>53</sup> :

**E**sfendo li Stromenti d'Archi difficili per il tirare, & pontar nel cominciar à Sonar, si deve sempre tirar l'Arco se fo-  
nerai di Viola da Gamba, & ancora di Viola da Brazzi; però il groppetar di groppetti corti si fanno in pontar, e  
tirar come si vuole, & ancora ripigliar l'Arco quando si troua Semiminime nel mezo delle Crome, ò Crome nel mezo  
delle Semiminime, ò far due note in vna Arcata; perche non si può far una Diminution, che sia longha, se l'Arco non  
vã al dritto; perche della Viola da Gamba l'Arco vã nel pontar alle Crome, & Semicrome; & il Violino da Brazze  
nel tirar alle Crome, & Semicrome s'intende sempre à far vna Diminutione longha, perche l'Arco sopra il tutto ha  
d'hauere il suo dritto,

Erst fordert er also, dass sowohl Gamben- als auch Geigenspieler immer mit Abstrich beginnen sollen, dann differenziert er jedoch in Bezug auf Notenwerte und Länge der Diminutionen.

Auch Francesco Rognoni schreibt 1620 im Vorwort zum zweiten Teil von "Selva de varii passaggi" im Abschnitt "Della natura delle Viole da Gamba"<sup>54</sup>:

<sup>49</sup> Ganassi, Sylvestro: La Fontenega, Venezia 1535, Capitolo 7

<sup>50</sup> Rognioni, Richardo: Il vero modo di diminuire, Venezia 1592, Vorwort: "A I Virtuosi Lettori"

<sup>51</sup> Rognoni, Francesco: Selva di varii passaggi, Milano 1620, Parte Seconda, S. 4 f.

<sup>52</sup> Bismantova, Bartolomeo: Compendio Musicale, Ferrara 1677, keine Seitenzahlen

<sup>53</sup> Rognioni, Richardo: Passaggi per potersi Essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instromenti, Venezia 1592

<sup>54</sup> Rognoni, Francesco: Selva di varii passaggi, Milano 1620, Parte Seconda, S. 2

al tutto bell'archata; la maniera di portar l'arco, è quella che sempre si tira l'arco in giù nel principiar del canto, & di qual si voglia pausa, perche il portar oltre che fa brutto veder, non è il suo naturale.

Auch er fordert also, zu Beginn und nach Pausen mit Abstrich zu spielen, weil ein Aufstrich unnatürlich und hässlich anzusehen sei.

Diese Angaben decken sich ebenfalls mit den Anmerkungen von Scipione Cerreto<sup>55</sup>:

"Di più deve avertire il Sonatore, che quando farà un Passaggio, che se il Passaggio sarà di figure, cioè di Notule del numero paro, sempre deve cominciare la sua arcata, che il Braccio destro vada verso fuora dello Strumento; Ma se il Passaggio sarà di Notule del numero sparo, sempre deve cominciare la sua arcata, che il Braccio destro vada verso dentro dello Strumento, ne deve dare due arcate alla Semibreve." Cerreto sagt also, dass man auf der Gambe Diminutionen mit gerader Notenzahl mit Abstrich (Bewegung des Bogenarms nach außen) und Diminutionen mit ungerader Notenzahl mit Aufstrich (Bewegung des Bogenarms nach innen) beginnen soll.

Insgesamt lassen die Hinweise, die man den Traktaten entnehmen kann, zwar viele Fragen offen, doch wird deutlich, wie beweglich und sprachbezogen sowohl auf Streich- als auch auf Blasinstrumenten gespielt worden sein muss.

Als nächstes stellte sich die Besetzungsfrage: Freundlicherweise erklärte sich der Lautenist Yuval Dvoran zur Mitwirkung bereit, mit dem mich schon eine langjährige Konzerttätigkeit verbindet. Yuval Dvoran erstellte zu jedem der mehrstimmigen Original-Sätze eigens eine Lauten-Intavolierung. Außerdem bat ich ihn darum, zwei Solostücke vorzubereiten, um die CD abwechslungsreicher zu gestalten und natürlich auch, um ihm nicht ausschließlich die eher undankbaren Intavolierungen zuzumuten. Ich beließ es bewusst bei dieser sehr intimen Besetzung, denn mir schwebte einerseits eine sehr ruhige und klare, auch klanglich eher meditative Grundatmosphäre vor, und andererseits hat die Besetzung mit zwei Bundinstrumenten den pragmatischen Vorteil, dass die Stimmungssysteme sehr kompatibel sind.<sup>56</sup>

Als Tonmeister konnte ich Ole Muth von Accelerando Musikproduktion gewinnen, der mir auch den Aufnahmeort vorschlug und vermittelte: Vom 17. bis zum 19. Mai mietete ich die Kulturkirche in Spay - eine kleine alte Dorfkirche direkt am Rhein, die über eine hervorragende Akustik verfügt. Unmittelbar gegenüber am anderen Rheinufer ist die

---

<sup>55</sup> Cerreto, Scipione: Della prattica musica vocale et instrumentale, Neapel 1601, S. 332

<sup>56</sup> Zur Problematik von divergierenden Stimmungssystemen bei z.B. Bund- und Tasteninstrumenten vgl. Lindley, Mark: Lauten, Gamben & Stimmungen, Wilsingen 1990

Marksburg gelegen, und die Aufnahmepausen waren von ausgiebigen Picknicks bei strahlendem Sonnenschein und mit malerischstem Blick geprägt.



*Abbildung 12: Alte Kirche Spay, Ort der Aufnahme*

Die Aufnahme-Atmosphäre mit Ole Muth und mit Yuval Dvoran war sehr entspannt. Da die einzelnen Stücke jeweils nicht länger als fünf Minuten dauern, nahmen wir nicht abschnittsweise auf, sondern spielten zunächst mindestens zwei vollständige Takes jedes Stücks ein, um möglichst den Gesamtfluss dieser linear komponierten Diminutionen zu bewahren. Danach folgten punktuell Korrekturen. Wir saßen uns gegenüber, und das gemeinsame Mikrofon stand etwa in der Mitte zwischen uns.

Als problematisch erwies sich allerdings, dass meine aus nur einem einzigen Stück Holz gebaute und daher nicht stimbare Traversflöte aufgrund der sommerlichen Temperaturen bei nahezu 449 Hz stand, der Tonhöhenunterschied zu den Violone-Aufnahmen vom Vortag jedoch nicht zu extrem ausfallen sollte, sodass wir die Flötenstücke nur leicht höher als die Violonestücke aufnahmen und ich die Intonation durch Ansatztechnik möglichst ausgleichen musste.

Folgende Diminutionen nahmen wir schließlich auf:

- "Signor mio caro" (Cipriano de Rore) mit Diskant-Diminutionen von Giovanni Bassano und Bass-Diminutionen von Martina Binnig
- "Io son ferito ahi lasso" (Cipriano de Rore) mit Diskant-Diminutionen von Giovanni Battista Bovicelli und Bass-Diminutionen von Martina Binnig
- "Douce memoire" (Pierre-Sandrin) mit dem Originaldiskant und mit Bass-Diminutionen von Diego Ortiz
- "Pulchra es amica mea" (Giovanni Pierluigi da Palestrina) mit Diskant-Diminutionen von Francesco Rognoni/Giovanni Bassano und Bass-Diminutionen von Giovanni Bassano
- "Tota pulchra es" (Giovanni Pierluigi da Palestrina) mit dem Originaldiskant und mit Bass-Diminutionen von Giovanni Bassano
- "La Rose" (Adrian Willaert) mit Diskant-Diminutionen von Giovanni Bassano



*Abbildung 13: Martina Binnig und Yuval Dvoran mit Violone und Laute*

## 5. Zusammenfassung und Ausblick

Die anfangs aufgeworfene Frage, ob sich das solistische Repertoire für frühbarocke Bassinstrumente bei genauerer Betrachtung nicht doch reichhaltiger darstellt, als es zunächst den Anschein hat, lässt sich eindeutig positiv beantworten.

In Hinblick auf das eigene künstlerische Tun ist es jedoch nötig, in verschiedenste Richtungen zu forschen und neben der direkten Repertoireforschung auch Aspekte wie Instrumenten- und Bogenbau, Spieltechniken, Klangvorstellung, Phrasierung und Artikulation zu berücksichtigen. Dafür ist eine umfassende Kenntnis der relevanten Vokal- und Instrumentaltraktate sowie der Ikonographie grundlegend. Für die Neuentwicklung von Diminutionen sind außerdem Kenntnisse der Harmonielehre unerlässlich. Darüber hinaus ist es sinnvoll, die Diminutionsschulen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die überwiegend in Norditalien und im deutschsprachigen Raum erschienen sind, im Original lesen zu können.

An meinem Projekt reizte mich besonders die Schnittstelle zwischen Quellenforschung und Kreativität, denn das Improvisieren und Ausnotieren eigener Diminutionen geht weit über die reine Interpretation gegebener Werke hinaus.

Im Booklet zu der CD-Aufnahme, in die das Projekt schließlich mündet, versuche ich, meine Intention zusammenzufassen:

"Mit Passaggi (oder auch: Diminutionen) wurden im 17. Jahrhundert Improvisationen über mehrstimmige Vokalmusik der Renaissance bezeichnet. Durch Notation dieser Improvisationen entstanden neue Kompositionen. Für die vorliegende CD wurden sowohl Diminutionen der höchsten Stimme (hier mit der klappenlosen Renaissance-Traversflöte) als auch der tiefsten Stimme (hier mit dem Streichbass Violone) eingespielt. Die Laute übernimmt die übrigen Stimmen der ursprünglichen Vokalkomposition.

Diese Vorgehensweise ist durchaus mit der heutigen Improvisation über Jazz-Standards vergleichbar. Neben originalen Diminutionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert erklingen auch eigene Bass-Diminutionen über "Io son ferito" und "Signor mio caro". Dahinter steht der Ansatz, die überlieferten Diminutionen nicht in erster Linie als unveränderliche Kompositionen anzusehen, die es möglichst exakt - was auch immer das

hier heißen mag - zu interpretieren gilt, sondern annäherungsweise die Perspektive der damaligen Musiker einzunehmen: Im Mittelpunkt steht die musikalische Entdeckerlust!"

Der Titel der CD heißt denn auch: "Bassano, Bovicelli & Co: Passaggi".

Mit "Passaggi" können neben Diminutionen im engeren Sinn ganz allgemein Übergänge und Überquerungen sowie heutzutage auch Mitfahrgelegenheiten benannt werden. Wenn mein Projekt anderen Musikerinnen und Musikern sozusagen die Mitfahrgelegenheit dahin bietet, ihr Repertoire zu erweitern, würde es mich freuen. Für mich stellt es auf jeden Fall eine "Überquerung" dar, denn ich musste den Komfortbereich der in erster Linie nachvollziehenden Interpretation verlassen und selbst schöpferisch aktiv werden in einer musikalischen Sprache einer längst vergangenen Zeit. Inwieweit diese Vorgehensweise lediglich historisierend ist oder doch einen lebendigen Gegenwartsbezug hat, lässt sich natürlich diskutieren. Ich selbst lasse mich gerne von der Musikauffassung, wie sie in Japan in Bezug auf traditionelle Musik ausgeprägt ist, inspirieren: Danach gibt es keine Abfolge von sich ablösenden Stilen, die ab einem bestimmten Zeitpunkt obsolet wären, sondern ein gleichwertiges Nebeneinander unterschiedlichster Stile, die parallel existieren und tradiert werden.<sup>57</sup> Auch heutige Jazzmusiker lernen, zum Beispiel in der Musiksprache des Bebop zu improvisieren, und Schauspieler drücken sich und ihre Zeit in Dramen Shakespeares aus: Warum also nicht in der Musiksprache des 16. und 17. Jahrhunderts kreativ sein?

Mein besonderer Dank gilt allen, die das Projekt ermöglicht haben, besonders meinem Spielpartner Yuval Dvoran an der Laute, unserem Tonmeister Ole Muth und Dane Roberts für seine ideelle Unterstützung.

---

<sup>57</sup> Kikkawa, Eishi: Vom Charakter der japanischen Musik, Kassel 1984, S. 10

## 6. Abbildungsnachweise:

*Die Abbildungen sind entweder gemeinfreien Internetseiten entnommen oder private Fotografien.*

Abbildung 1: [https://imslp.org/wiki/Trattado\\_de\\_Glosas\\_\(Ortiz,\\_Diego\)](https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz,_Diego))

Abbildung 2: [http://imslp.org/wiki/Regola\\_Rubertina\\_\(Ganassi,\\_Sylvestro\)](http://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_(Ganassi,_Sylvestro))

Abbildung 3: [http://imslp.org/wiki/The\\_Division\\_Viol\\_\(Simpson,\\_Christopher\)](http://imslp.org/wiki/The_Division_Viol_(Simpson,_Christopher))

Abbildung 4 und 5: [http://imslp.org/wiki/Il\\_Dolcimelo\\_\(Virgiliano,\\_Aurelio\)](http://imslp.org/wiki/Il_Dolcimelo_(Virgiliano,_Aurelio))

Abbildung 6: musical instrument museums online, [http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI\\_GNM\\_DE\\_641076](http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_GNM_DE_641076)

Abbildung 7: eigenes Foto

Abbildung 8: Fotos von Petra Bächle 2015

Abbildung 9: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Hochzeit\\_zu\\_Kana](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Hochzeit_zu_Kana)

Abbildung 10: eigenes Foto

Abbildung 11: eigenes Foto

Abbildung 12: eigenes Foto

Abbildung 13: eigenes Foto (Fotografin: Susanne Schrage)

## 7. Verwendete Literatur:

- Banchieri, Adriano: *Cartella Musicale*, Venezia 1601
- Barbarino, Bartolomeo: *Il secondo libro delli motetti*, Venezia 1614
- Bassani, Francesco Maria: *Lezioni di contrappunto*, Norditalien, ca. 1620
- Bassano, Giovanni: *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, Venezia 1585
- Bassano, Giovanni: *Motetti, madrigali et canzone francese diminuiti per sonar con ogni sorte di Stromenti*, Venezia 1591
- Bernhard, Christoph: *Von der Singe- Kunst oder Manier*, 1649, hrsg. von Josphe Müller-Blattau, Kassel 2003
- Bismantova, Bartolomeo: *Compendio Musicale*, Ferrara 1677
- Bonizzi, Vincenzo: *Alcune operi (...) passaggiate*, Venezia 1626
- Bovicelli, Giovanni Battista: *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia 1594
- Brunelli, Antonio: *Varii Esercittii*, Venezia 1614
- Cerreto, Scipione: *Della prattica musica vocale et instrumentale*, Neapel 1601
- Conforto, Giovanni Luca: *Breve et facile maniera d' essercitarsi a far passaggi*, Roma 1593
- Dalla Casa, Girolamo: *Il Vero Modo di Diminuir, con tutte le sorti di strumenti*, Venezia 1584
- Dickey, Bruce und Tarr, Edward H.: *Bläserartikulation in der Alten Musik*, Winterthur 2007
- Diruta, Girolamo: *Il Transilvano*, Venezia 1593
- Engelke, Ulrike: *Musik und Sprache*, Münster 2012
- Erig, Richard (Hrsg.): *Italienische Diminutionen - Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich 1979
- Eyck, Jacob van: *Der Fluyten Lust-Hof*, Amsterdam 1644/1646/1649/1654
- Falck, Georg: *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688
- Finck, Hermann: *Practica musica*, Wittenberg 1556
- Ganassi, Sylvestro: *La Fontenegra*, Venezia 1535
- Ganassi, Sylvestro: *Regola Rubertina*, Venezia 1542/1543
- Haynes, Bruce: *A History of Performing Pitch*, Lanham, Maryland, and Oxford, 2002
- Herbst, Johann Andreas: *Musica practica*, Nürnberg 1642
- Hizler, Daniel: *Newe Musica*, Tübingen 1628
- Hoffmann, Bettina: *Die Viola da Gamba*, Beeskow 2014
- Hoffmann, Bettina: *The Nomenclature of the Viol in Italy*, in: *The Viola da Gamba Society Journal*, Vol. 2, 2008, S. 1–16
- Horsley, Imogene: *The Solo Ricercar in Diminution Manuals*, in: *Acta Musicologica*, Vol. 33, No. 1, 1961, S. 29-40
- Lindley, Mark: *Lauten, Gamben & Stimmungen*, Wilsingen 1990
- Matharel, Philippe: *L' Art de diminuer*, Paris 1997
- Moens, Karel: *Entwicklung von Baumerkmale im frühen Baßstreichinstrumentenbau*, in: *Kontrabaß und Baßfunktion*, Innsbruck 1986, S. 33-50
- Moths, Angelika: *Mit oder ohne Text? Was Diminutionen und Intabulierungen zur Analyse vokaler Musik des 16. und 17. Jahrhunderts beitragen können*, in: *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 16, No.1, 2011, S. 39-46
- Notari, Angelo: *Prime musiche nuove*, London 1613
- Neumann, Frederick (Hrsg.): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton, 1978

- Ortiz, Diego: Trattado de glosas, Roma 1553
- Praetorius, Michael: Syntagma Musicum, Wolfenbüttel 1619
- Praetorius, Michael: Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica, Wolfenbüttel 1619
- Rognioni, Richardo: Passaggi per potersi Essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instromenti, Venezia 1592
- Rognioni, Richardo: Il vero modo di diminuire, Venezia 1592
- Rognoni, Francesco: Selva di varii passaggi, Milano 1620
- Savan, Jamie: The Cornett and the "Orglische Art": Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany, in: Historic Brass Society Journal, 2008, Vol. 20, S. 1-21
- Selma y Salaverde, Bartolomeo: Canzoni fantasie et correnti, Venezia 1638
- Severi, Francesco: Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma, Roma 1615
- Spadi, Giovanni Battista: Libro de passaggi ascendenti, et descendenti, Venezia 1624
- Terzi, Giovanni Antonio: Intavolatura di liutto, accomodata con diversi passaggi, Venezia 1593/1599
- T'Uitnement Kabinet, 1646/1649
- Vellekoop, Kees: Bronnen voor de Versieringspraktijk van 1500 - 1800, Utrecht 1976
- Virgiliano, Aurelio: Il Dolcimelo, Norditalien, ca. 1600
- Welker, Lorenz: Eintrag "Diminution" in MGG 1996, S. 558 f.
- Wistreich, Richard: Warrior, Courtier, Singer, London 2007
- Wolff, Hellmuth Christian: Originale Gesangsimprovisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts, Köln 1972
- Zacconi, Ludovico: Prattica di musica, Venice 1596

## 8. Notenbeispiele der eigenen Diminutionen:

### Io son ferito ahi lasso

Giovanni Pierluigi da Palestrina  
 Diminutionen: Martina Binnig  
 Intavolierung: Yuval Dvoran

First system of musical notation (measures 1-4). The staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation shows a sequence of notes and rests, with a final measure containing a double bar line. Below the staff, the notes are transcribed as letters: a, a, a, a, a, a, c, c, c, c, a, d, a.

Second system of musical notation (measures 5-8). The staff continues with notes and rests. Below the staff, the notes are transcribed as letters: c, a, b, b, a, b, b, d, a, a, a, a, h, a, b, c, a, e, c, c, c, a, d, d, e, c, c, b, e, b, c, a, e, c, c, c, a.

Third system of musical notation (measures 9-12). The staff continues with notes and rests. Below the staff, the notes are transcribed as letters: a, d, c, a, a, a, a, d, c, c, a, a, d, c, d, a, a, a, a, b, b, a, d, c, d, a, a, a, c, c, c, c, b, c, c, a, b, c, c, e, c, e, c, e.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The staff continues with notes and rests. Below the staff, the notes are transcribed as letters: c, a, a, a, a, a, b, b, d, b, a, a, d, b, a, c, a, c, c, b, a, a, a, c, e, b, c, c, c, c, a, c, c, c, d, a, d, c, c, c.

16

a	a	a	a	c	c	d	c	a	d	c	a
a	b	c	c	c	c	d	d	b	f	d	b
c		a		a	c	e	e	a	f	e	c
				a		f		d	c	d	a
								d	d		c

19

a	a	a	a	c	c	c	a	c	d	a	c
a	c	a	a	a	a	d	a	b	c	b	a
c	e	a	c	c	a	a	a	a	a	c	
c				c			a	a			

23

c	d	a	d	c	a	c	a	c	a	d	d
a	a	e	a	a	a	f	e	b	a	a	b
a	a	e	c	c	c	c	c	c	a	c	c

26

		a	c	d	c	a	a	a	a	a	a
		d	a	b	a	a	a	b	a	a	b
		c	c	c	a	c	b	c	b	a	b
		d		e		a	c		c	b	c

30

a	a	d	d	b	a	a	a	d	c	d	c
a	a	d	d	b	a	a	a	d	c	d	c
c	a	c	c	a	a	c	c	f	e	f	e
c		e		c	e	c	c	e	c	c	
				c	f	d		c			



54

54

<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
<i>d</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
<i>f</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
<i>c</i>				<i>c</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>					<i>d</i>

59

59

<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>d</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>a</i>
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>c</i>
<i>f</i>			<i>d</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>			<i>c</i>

63

63

<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>a</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>			<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>
							<i>d</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>

67

67

<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
<i>c</i>	<i>a</i>			<i>c</i>				<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

71

71

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
<i>c</i>					<i>c</i>							<i>b</i>
<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>

# Signor mio caro

Cipriano de Rore  
 Diminutionen: Martina Binnig  
 Intavolierung: Yuval Dvoran

First system of musical notation for 'Signor mio caro'. It consists of a single staff with a treble clef and a four-line lute tablature below it. The tablature uses letters a, c, d, e, g, h, f to represent fret positions. The first system contains four measures of music.

Second system of musical notation for 'Signor mio caro'. It consists of a single staff with a treble clef and a four-line lute tablature below it. The tablature uses letters a, c, d, e, g, h, f to represent fret positions. The second system contains three measures of music.

Third system of musical notation for 'Signor mio caro'. It consists of a single staff with a treble clef and a four-line lute tablature below it. The tablature uses letters a, c, d, e, g, h, f to represent fret positions. The third system contains three measures of music.

Fourth system of musical notation for 'Signor mio caro'. It consists of a single staff with a treble clef and a four-line lute tablature below it. The tablature uses letters a, c, d, e, g, h, f to represent fret positions. The fourth system contains three measures of music.

©2017 Yuval Dvoran

14

Handwritten musical notation for measures 14-17. The system includes a bass line with eighth-note patterns and a guitar accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers are provided for the guitar parts.

18

Handwritten musical notation for measures 18-19. The system includes a bass line with eighth-note patterns and a guitar accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers are provided for the guitar parts.

20

Handwritten musical notation for measures 20-22. The system includes a bass line with eighth-note patterns and a guitar accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers are provided for the guitar parts.

23

Handwritten musical notation for measures 23-26. The system includes a bass line with eighth-note patterns and a guitar accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers are provided for the guitar parts.

27

Handwritten musical notation for measures 27-30. The system includes a bass line with eighth-note patterns and a guitar accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers are provided for the guitar parts.

30

c	d	a	d	a	a	d	c	a	c	a	a	a
d	a		b	a	b	f	e	c	e	c	c	c
c						e	e			c		c
a	c		d			c	c			a		a

34

a		a	a	a	a	c	a	a	a	c	e
a	c	a	b	b	c	c	d	d	c	f	
b	e	c	e		c	c	a	a	a	e	c
c	e	c	e	a							

38

e			f	c	a	c	a	c	d	e	h	f	c
f	a	c			d	c	d	d	c	a	a	f	f
c			e		a	e	e			c	g	g	f

42

e				a	c	a	d	c	a	a	a	a
f	a		d	a	c	c	d	a	c	d	c	a
c	c		c	b	c	c	a	c		c	c	a
e			a	c		a	e		c	a		

44

c	a	a	c	a	a	c	e	c	e	a	c	c	a	c	d	b	b	e	a
d	a	d	c			a	f	d	c	a	c	c	d						
a						c	e		c	a	c	c	e	c	e				

9. Booklet der CD:



Duo Laudino

01. La Rose * (Bassano)	04:51
02. Io son ferito ° (Binnig)	05:37
03. Io son ferito * (Bovicelli)	06:00
04. Praeambulum ^ (Waissel)	01:48
05. Douce memoire * (Sandrin)	02:38
06. Douce memoire ° (Ortiz)	03:49
07. Pulchra es * (Bassano)	04:22

08. Pulchra es ° (Bassano)	04:14
09. Tota pulchra es * (Palestrina)	03:14
10. Tota pulchra es ° (Bassano)	04:35
11. Phantasia ^ (Waissel)	01:59
12. Signor mio caro ° (Binnig)	04:20
13. Signor mio caro * (Bassano/dalla Casa)	03:49

\* Traversflöte | ° Violone | ^ Laute solo

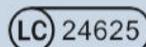
Tonmeister: Ole Muth  
 Aufnahmeort: „Alte Kirche“ Spay  
 Aufnahmedatum: 17. bis 19. Mai 2017

Coverphoto: Yuval Dvoran  
 Foto Duo Laudino: Susanne Schrage  
 CD artwork: Birgit Kalscher-Thies



Duo Laudino

Bassano, Bovicelli & Co: Passaggi



Mit Passaggi (oder auch: Diminutionen) wurden im 17. Jahrhundert Improvisationen über mehrstimmige Vokalmusik der Renaissance bezeichnet. Durch Notation dieser Improvisationen entstanden neue Kompositionen. Für die vorliegende CD wurden sowohl Diminutionen der höchsten Stimme (hier mit der klappenlosen Renaissance-Traversflöte) als auch der tiefsten Stimme (hier mit dem Streichbass Violone) eingespielt. Die Laute übernimmt die übrigen Stimmen der ursprünglichen Vokalkomposition. Diese Vorgehensweise ist durchaus mit der heutigen Improvisation über Jazz-Standards vergleichbar. Neben originalen Diminutionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert erklingen auch eigene Bass-Diminutionen über „Io son ferito“ und „Signor mio caro“. Dahinter steht der Ansatz, die überlieferten Diminutionen nicht in erster Linie als unveränderliche Kompositionen anzusehen, die es möglichst exakt - was auch immer das hier heißen mag - zu interpretieren gilt, sondern annäherungsweise die Perspektive der damaligen Musiker einzunehmen: Im Mittelpunkt steht die musikalische Entdeckerlust!

(Text: Martina Binnig)

Martina Binnig und Yuval Dvoran lernten sich während ihres Studiums im Studiengang „Historische Instrumente“ an der Hochschule für Musik und Tanz Köln kennen.

Martina Binnig spielt eine Renaissance-Traversflöte von Giovanni Tardino nach einem Original der Accademia Filarmonica di Verona und einen Violone von Petra Bächle nach einem Original von Ventura Linarol (Venedig 1604).

Yuval Dvoran spielt eine Renaissance-Laute von Georg Gose.

“Passaggio” (also known as “diminution”) was the name given in the 17th century to an improvisation on a piece of Renaissance polyphonic vocal music. Notating these improvisations gave rise to new compositions. This CD recording includes diminutions on the highest voice (played here on the keyless Renaissance transverse flute) as well as the lowest voice (played here on the violone), with the lute taking the other parts of the original vocal piece.

This approach has a great deal in common with today's improvisation on classic jazz standards. Alongside original 16th-century diminutions, the CD also features the musicians' own bass diminutions on **Io son ferito** and **Signor mio caro**. Instead of seeing the pre-existing diminutions primarily as immutable pieces of music that had to be interpreted as “precisely” as possible (whatever that may mean here), the guiding principle was to see everything more or less through the eyes of the musicians that would have played them at the time – the key here is finding pleasure in musical discovery!

(Text: Martina Binnig, translation: Peter Robbins)

Martina Binnig and Yuval Dvoran met while studying Historical Instruments at the Hochschule für Musik und Tanz Köln. Martina Binnig plays a Renaissance transverse flute built by Giovanni Tardino from an original by the Accademia Filarmonica di Verona and a violone made by Petra Bächle from an original by Ventura Linarol (Venice 1604). Yuval Dvoran plays a Renaissance lute built by Georg Gose.

01. Anonym: La Rose/Diminutionen: Giovanni Bassano (ca. 1551 - 1617) \*
02. Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525 - 1594): Io son ferito/Dim.: Martina Binnig °
03. G.P. da Palestrina: Io son ferito/Dim.: Giovanni Battista Bovicelli (ca. 1550 - ca. 1594) \*
04. Matthaeus Weissel (ca. 1540–1602): Praeambulum ^
05. Pierre Sandrin (ca. 1490 - ca. 1561): Douce memoire \*
06. P. Sandrin: Douce memoire/Dim.: Diego Ortiz (ca. 1510 - ca. 1570) °
07. G.P. da Palestrina: Pulchra es/Dim.: G. Bassano + Francesco Rognoni (ca. 1570 - ca. 1626) \*
08. G.P. da Palestrina: Pulchra es/Dim.: G. Bassano °
09. G.P. da Palestrina: Tota pulchra es \*
10. G.P. da Palestrina: Tota pulchra es/Dim.: G. Bassano °
11. M. Weissel: Phantasia ^
12. Cipriano de Rore (ca. 1515 - 1565): Signor mio caro/Dim.: M. Binnig °
13. C. de Rore: Signor mio caro/Dim.: G. Bassano + Girolamo Dalla Casa (gest. 1601) \*

\* Traversflöte  
° Violone  
^ Laute solo