

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ MUSIK-AKADEMIE
BASEL
HOCHSCHULE FÜR MUSIK SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MASTERARBEIT

Giovanni Girolamo Kapspergers

“Ancidetemi pur a. 4. Passeggiato”

**Eine Analyse des Stücks im Vergleich mit Arcadelts
Madrigal sowie Übertragung in Partitur**

von

Taiga Yamamoto

Betreuender Dozent: Prof. Florian Vogt

Hauptfach: Laute

Hauptfach-Dozent: Prof. Julian Behr

Datum des Masterkonzerts: 17. Mai 2024

Abgabedatum der Masterarbeit: 26. Februar 2024

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1. Arcadelts Madrigal “Ancidetemi pur”	3
1.1 Der Text.....	4
1.2 Die Vertonung von Arcadelt.....	6
1.3 Zusammenfassung.....	12
2. “Ancidetemi pur a.4. Passeggiato” von Kapsperger.....	13
2.1 Die Passaggi.....	15
2.2 Zusammenfassung von Kapspergers Diminutionen.....	24
Conclusio.....	26
Quelle- und Literaturverzeichnis.....	27
Danksagung.....	29
Anhang.....	30

Terminologie und Abkürzung

Tonname

Kontra-Oktavbereich: C1 - H1

Großer Oktavbereich: C - H

Kleiner Oktavbereich: c - h

Eingestrichener Oktavbereich: c' - h'

Zweigestrichener Oktavbereich: c'' - h''

Klausel

Sopranklausel = SK.

Altklausel = AK.

Tenorklausel = TK.

Bassklausel = BK.

Einleitung

Das “Libro terzo d’intavolatura di chitarone” von Giovanni Girolamo Kapsperger enthält zwei diminuierte Madrigale: *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt und *Com’esser può* von Carlo Gesualdo. Sie sind mit vielfältigen und anspruchsvollen Verzierungen versehen; Kapspergers Theorbenmusik erreicht hiermit einen Höhepunkt. Die Frage für mich ist, wie diese komplizierten Diminutionen musikalisch gestaltet werden können. Hierfür werde ich zunächst das Madrigal von Arcadelt hinsichtlich der musikalischen Struktur und der Satztechniken genauer untersuchen. In einem zweiten Schritt werde ich dann Kapspergers Bearbeitung analysieren: Wie setzt er die Arcadelt’schen Texturen in Szene?

1. Arcadelts Madrigal “*Ancidetemi pur*”

Dieses Madrigal ist in sein erstes Madrigalbuch aufgenommen. Die vermutlich erste Ausgabe von 1538 ging verloren, so dass die früheste vorhandene Ausgabe von 1539 stammt.¹ Bis 1654 sind insgesamt 65 Auflagen, einschließlich der heute verschollenen Ausgaben, dokumentiert.² Diese große Anzahl weist die Beliebtheit von Arcadelt sowohl im 16. Jh. als auch im 17. Jh. nach. Seine vielen Madrigale wurden für Renaissancelaute intavoliert. Besonders “*Ancidetemi pur*” gefiel den Komponisten der seconda pratica wie Frescobaldi, Trabaci, Mayone, Kapsperger und Gregorio Strozzi, so dass sie das Madrigal sehr expressiv verzierten.

¹ Albert Seay, “introduction”, in: *Jacobus Arcadelt collected works vol.II Madrigali, Libro primo*, o.O., American institute of musicology 1970 (Corpus mensurabilis musicae 31:2), xv-xxvi: xvi

² Dieter Hermsdorf, *Die Madrigale Jacobus Arcadelts*, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 2002 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Neue Folge Band 10), S. 13

1.1 Der Text

*Ancidetemi pur grievi martiri
Che'l viver m'e sia noia
Che'l morir mi fia gioia
Ma lassat'ir gli estremi miei sospiri
A trovar quella ch'e cagion ch'io muoia
Et dir'a l'empia fera
C'honor non gli e che per amarl'io pera*

Deutsche Übersetzung:³

Bringt mich nur um, schwere Leiden,
das Leben sei mir eine Last,
das Sterben bereite mir Freude.
Doch laßt meine letzten Seufzer gehen,
um diejenige aufzusuchen, die der Grund meines Sterbens ist,
und der grausamen Kreatur zu sagen,
es bedeute keine Ehre, daß ich aus Liebe zu ihr vergehe.

Dieser Text handelt von einer unerfüllten Liebe und Todessehnsucht aus Verzweiflung. Die Herkunft des Textes ist unbekannt. Dieses Madrigal besteht in der Regel aus Kurzversen (in der Regel sieben Silben) und Langversen (in der Regel elf Silben), und die insgesamt sieben Verse haben drei verschiedene Reimendungen: -i, -oia und -era. Dieter Hermsdorf zufolge hat dieser Text eine dreiteilige Textform, die sogenannte Canzone, die aus zwei *piedi* und einer *sirima* besteht.⁴ Seine Gliederung ist wie folgt:

³ Ich danke Silvia Tecardi für die Übersetzung am 6.2.2024

⁴ Hermsdorf, *Madrigale*, S. 20

	Vers	Reimendung	Silbenzahl	Gliederung nach D. Hermsdorf ⁵
1	<i>Ancidetemi pur grievi martiri</i>	-i	11	erster <i>piede</i>
2	<i>Che'l viver m'e sia noia</i>	-oia	7	
3	<i>Che'l morir mi fia gioia</i>	-oia	7	zweiter <i>piede</i>
4	<i>Ma lassat'ir gli estremi miei sospiri</i>	-i	11	
5	<i>A trovar quella ch'e cagion ch'io muoia</i>	-oia	11	<i>sirima</i>
6	<i>Et dir'a l'empia fera</i>	-era	7	
7	<i>C'honor non gli e che per amarla io pera</i>	-era	11	

Diese textliche Gliederung ist auch musikalisch nachzuvollziehen, weil Arcadelt den dritten und fünften Vers, der den jeweils neuen Abschnitt einleitet, mit dem gleichen Soggetto vertonte.⁶ Die beiden Verse haben den identischen musikalischen Inhalt mit kleinen Abweichungen. Dabei ist bemerkenswert, dass sich die von der Bedeutung gegensätzlichen Worte *gioia* und *muoia* trotz des identischen Inhalts singen lassen.

Die textliche Gliederung von Hermsdorf und die musikalische Struktur stimmen aber nicht überein. Ihm zufolge gliedert sich der Schlussteil, die sogenannte *sirima*, in die letzten drei Verse. Andererseits bildet Arcadelt den Schlussteil des Madrigals, der aus den letzten zwei Versen besteht, die den gleichen Reim haben. Der Schlussteil lässt sich von einer musikalischen Zäsur erkennen, die Arcadelt mittels einer Pausierung aller Stimmen einsetzte. Die erste Erscheinung der Pause ist zwischen dem dritten und vierten Vers (T. 19). Die zweite Erscheinung, die den Schlussteil hervorhebt, ist zwischen dem fünften und sechsten Vers (T. 34).

⁵ Hermsdorf, *Madrigale*, S. 43

⁶ Hermsdorf, *Madrigale*, S. 43-44

1.2 Die Vertonung von Arcadelt

Arcadelt verwendet verschiedene kompositorische Mittel, die auf die Semantik der einzelnen Verse bzw. Halbverse Bezug nehmen.

Die erste Hälfte des ersten Verses zum Text *Ancidetemi pur* wird homophon und deklamatorisch komponiert. Die Akkorde sind in Grundstellung ohne Dissonanzen und alle Silben werden simultan intoniert. Der synkopische Rhythmus richtet sich nach den Wortakzenten, damit der Text deutlich ausgesprochen wird. Die Melodiebildung trägt zur Textdeklamation dadurch bei, dass das h' im Cantus in T. 2 ins g' springt. Bemerkenswert ist, dass das Madrigal *Ancidetemi pur* von Gesualdo, das denselben Text mit einigen Abweichungen vertont, den gleichen synkopischen Rhythmus und eine ähnliche Melodiebildung an der vorliegenden Stelle hat (Nb. 1).

Notenbeispiel. 1: “*Ancidetemi pur*” von Arcadelt (a) und Gesualdo (b)

The image displays two musical examples, (a) and (b), for the text "Ancidetemi pur". Example (a) shows four staves of music in 4/2 time, with the lyrics "An - ci - de - te-mi pur" written below each staff. The notation is homophonic, with all syllables of the text intoned simultaneously. Example (b) shows four staves of music in 4/2 time, with the lyrics "An - ci - de - te-mi pur" written below each staff. The notation is polyphonic, with the text intoned in a more complex, overlapping manner.

Der restliche nachfolgende Teil des Verses hat einen gegensätzlichen Charakter. Die Worte werden melismatisch und polyphon mit einigen Dissonanzen unterlegt. Die Melodiebildung im Cantus ist schrittweise und ohne Sprünge.

Diese Gegensätzlichkeit in einem Vers findet sich oft beim Langvers. Dies betrifft auch den vierten und siebten Vers in diesem Madrigal. Der fünfte Vers ist trotz des Langverses mit einer anderen Idee, der oben erwähnten musikalischen Übereinstimmung mit dem dritten Vers, vertont.

Dem nächsten Abschnitt liegt ein Satzmodell zugrunde, und zwar der sogenannte Gymel-Satz, den Guilelmus Monachus im Traktat *De praeceptis artis musicae* beschreibt.⁷ Bei dieser Satztechnik werden zwei Stimmen parallel in Terzen, Dezimen oder Sexten geführt und die dritte und vierte Stimme werden dazu ergänzt. In den Takten 6 und 7 werden die parallelen Sexten zwischen Tenor und Bass geführt und der Alto ergänzt die Mittelstimme in Terzen über dem Bass (Nb. 2). Aus dieser Stimmführung ergibt sich eine Sextakkordfolge, der sogenannte Fauxbourdon, der auch von Monachus in seinem Traktat beschrieben wird.

Notenbeispiel 2: Gymel-Sätze

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Fauxbourdon line. The text is 'Ché'l vi-ver mi sia noi - a, ché'l vi-ver mi sia noi - a'. The score is marked with 'Fauxbourdon' and '10'. The Fauxbourdon line is written in red and consists of a series of chords (3, 3, 5, 3, 5, 6, 8, 8, 8, 3, 8, 3) that follow the vocal lines. The vocal lines are written in black ink and include the text 'Ché'l vi-ver mi sia noi - a, ché'l vi-ver mi sia noi - a'.

Arcadelt benutzt weitere Gymel-Sätze. In den Takten 7 und 8 führen Cantus und Alto die Gymelstimmen in Terzen und der Tenor geht zur Cantus-Stimme abwechselnd in Terzen und Quinten (3-5-Satz).⁸ Danach folgt ein ähnlicher, diesmal vierstimmig geführter, 3-8-Satz.⁹ Unter parallelen Sexten zwischen Cantus und Tenor hat der Bass abwechselnd Terzen und Oktaven zum Cantus, und der Alto singt eine vierte Stimme.

Die drei Gymel-Sätze unterlegen denselben Text *Che'l viver m'e sia noia* in verschiedenen Besetzungen der Stimmen. Aus der zunehmenden Stimmenzahl ergibt sich ein Crescendo-Effekt und mit dem für Madrigale etwas untypischen

⁷ Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Gymel*, *Gymel als Bezeichnung für einen Satztypus* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/518047> (besucht am 24.2.2024)

⁸ Menke, *Kontrapunkt I*, S. 133

⁹ Menke, *Kontrapunkt I*, S. 133

Fauxbourdon-Satz betont Arcadelt das unterlegte Wort *noia*, die Unannehmlichkeit des Lebens.¹⁰

Der dritte Vers wird polyphon mit einem Soggetto und vielen Dissonanzen vertont. Diesen Abschnitt führen zunächst die drei tiefen Stimmen, wobei harmonisch viele Sextakkorde zu finden sind. Später setzt der Cantus ein, der in relativ hoher Lage singt. In diesem Vers sind zwei Stellen auffällig, wo mit Musica ficta harte Dissonanzen erzeugt werden können: 1) T. 15 auf dem zweiten Schlag im Tenor und 2) T.16 auf dem vierten Schlag im Cantus (Nb. 3). Den ersten Musica-ficta-Ton hat Francesco Vindella, der dieses Madrigal für Laute intavolierte, angewandt, wobei die Alto-Stimme anders geführt wird und so die harte Dissonanz umgangen wird (Nb. 4).

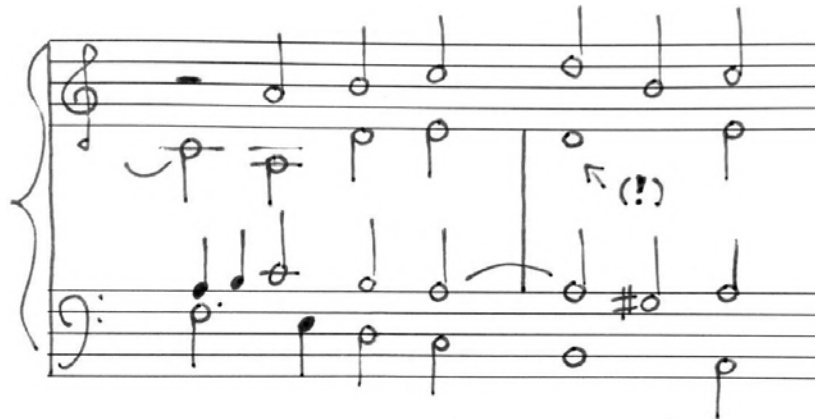
Notenbeispiel 3: Die Musica ficta

The image shows a musical score for a four-part setting. The lyrics are: "Che'l mo-rir mi sia gio - ia, mi sia gio - ia! / mir mi sia gio - ia, che'l mo - rir mi sia gio-ia, che'l mo-rir mi sia gio - ia! / mo-rir, che'l mo-rir mi sia gio - ia, che'l mo - rir mi sia gio - ia! / mo-rir mi sia gio - ia, che'l mo - rir mi sia gio - ia!". Annotations include "15" above the first staff, "2) #" above the second staff, "1) #" above the third staff, and "Gis gegen G" and "Übermäßige Quinte" above the fourth staff.

Notenbeispiel 4: Vindellas Intavolierung (a) und deren Übertragung (b)

The image shows a lute tablature for a six-stringed instrument. The notation consists of numbers 1-5 on a six-line staff. The first measure has a sharp sign above it. The second measure has a sharp sign above it. The third measure has a sharp sign above it. The fourth measure has a sharp sign above it. The fifth measure has a sharp sign above it. The sixth measure has a sharp sign above it. The seventh measure has a sharp sign above it. The eighth measure has a sharp sign above it. The ninth measure has a sharp sign above it. The tenth measure has a sharp sign above it. The eleventh measure has a sharp sign above it. The twelfth measure has a sharp sign above it. The thirteenth measure has a sharp sign above it. The fourteenth measure has a sharp sign above it. The fifteenth measure has a sharp sign above it. The sixteenth measure has a sharp sign above it. The seventeenth measure has a sharp sign above it. The eighteenth measure has a sharp sign above it. The nineteenth measure has a sharp sign above it. The twentieth measure has a sharp sign above it. The twenty-first measure has a sharp sign above it. The twenty-second measure has a sharp sign above it. The twenty-third measure has a sharp sign above it. The twenty-fourth measure has a sharp sign above it. The twenty-fifth measure has a sharp sign above it. The twenty-sixth measure has a sharp sign above it. The twenty-seventh measure has a sharp sign above it. The twenty-eighth measure has a sharp sign above it. The twenty-ninth measure has a sharp sign above it. The thirtieth measure has a sharp sign above it. The thirty-first measure has a sharp sign above it. The thirty-second measure has a sharp sign above it. The thirty-third measure has a sharp sign above it. The thirty-fourth measure has a sharp sign above it. The thirty-fifth measure has a sharp sign above it. The thirty-sixth measure has a sharp sign above it. The thirty-seventh measure has a sharp sign above it. The thirty-eighth measure has a sharp sign above it. The thirty-ninth measure has a sharp sign above it. The fortieth measure has a sharp sign above it. The forty-first measure has a sharp sign above it. The forty-second measure has a sharp sign above it. The forty-third measure has a sharp sign above it. The forty-fourth measure has a sharp sign above it. The forty-fifth measure has a sharp sign above it. The forty-sixth measure has a sharp sign above it. The forty-seventh measure has a sharp sign above it. The forty-eighth measure has a sharp sign above it. The forty-ninth measure has a sharp sign above it. The fiftieth measure has a sharp sign above it. The fifty-first measure has a sharp sign above it. The fifty-second measure has a sharp sign above it. The fifty-third measure has a sharp sign above it. The fifty-fourth measure has a sharp sign above it. The fifty-fifth measure has a sharp sign above it. The fifty-sixth measure has a sharp sign above it. The fifty-seventh measure has a sharp sign above it. The fifty-eighth measure has a sharp sign above it. The fifty-ninth measure has a sharp sign above it. The sixtieth measure has a sharp sign above it. The sixty-first measure has a sharp sign above it. The sixty-second measure has a sharp sign above it. The sixty-third measure has a sharp sign above it. The sixty-fourth measure has a sharp sign above it. The sixty-fifth measure has a sharp sign above it. The sixty-sixth measure has a sharp sign above it. The sixty-seventh measure has a sharp sign above it. The sixty-eighth measure has a sharp sign above it. The sixty-ninth measure has a sharp sign above it. The seventieth measure has a sharp sign above it. The seventy-first measure has a sharp sign above it. The seventy-second measure has a sharp sign above it. The seventy-third measure has a sharp sign above it. The seventy-fourth measure has a sharp sign above it. The seventy-fifth measure has a sharp sign above it. The seventy-sixth measure has a sharp sign above it. The seventy-seventh measure has a sharp sign above it. The seventy-eighth measure has a sharp sign above it. The seventy-ninth measure has a sharp sign above it. The eightieth measure has a sharp sign above it. The eighty-first measure has a sharp sign above it. The eighty-second measure has a sharp sign above it. The eighty-third measure has a sharp sign above it. The eighty-fourth measure has a sharp sign above it. The eighty-fifth measure has a sharp sign above it. The eighty-sixth measure has a sharp sign above it. The eighty-seventh measure has a sharp sign above it. The eighty-eighth measure has a sharp sign above it. The eighty-ninth measure has a sharp sign above it. The ninetieth measure has a sharp sign above it. The ninety-first measure has a sharp sign above it. The ninety-second measure has a sharp sign above it. The ninety-third measure has a sharp sign above it. The ninety-fourth measure has a sharp sign above it. The ninety-fifth measure has a sharp sign above it. The ninety-sixth measure has a sharp sign above it. The ninety-seventh measure has a sharp sign above it. The ninety-eighth measure has a sharp sign above it. The ninety-ninth measure has a sharp sign above it. The hundredth measure has a sharp sign above it.

¹⁰ Hermsdorf, *Madrigale*, S. 190



(b)

Wie schon oben erwähnt, hat der fünfte Vers die gleiche musikalische Struktur wie der dritte, aber es gibt kleine Abweichungen, weil sich die beiden Verse durch verschiedene Textaussagen und Silbenzahlen unterscheiden. Zum Beispiel singt der Alto in T. 15 in ziemlich hoher Lage bis zum g'. Andererseits wird in T. 27 von derselben Stimme ein tiefes d, das im Stimmbuch ausnahmsweise mit der unteren Hilfslinie notiert ist, intoniert, womit sich das Wort *muoia* sinngemäß ausdrücken lässt.

Eine andere kennzeichnende Stelle ist das Ende des Verses, wo das Reimwort im Cantus mit der vorbereiteten Dissonanz intoniert wird. Beim dritten Vers mit *gioia* springt der Cantus vom a' zum d'', aber im fünften Vers mit *muoia* wird die Stimme schrittweise ohne Sprung geführt. Dies führt dazu, dass das Wort *gioia* mit einem freudigen Affekt interpretiert wird.

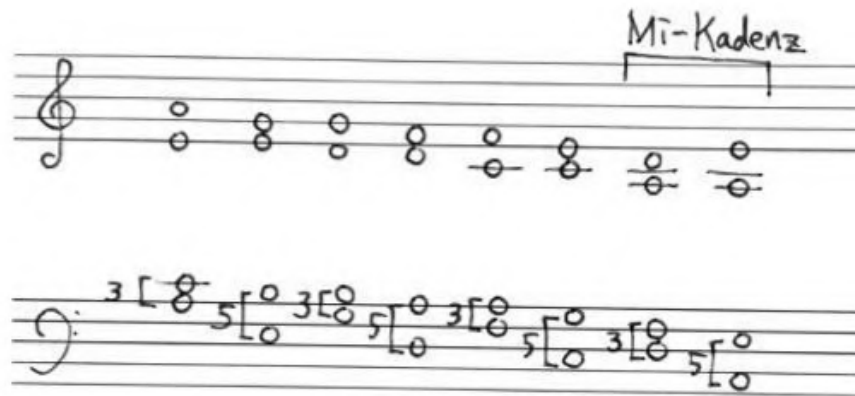
Diese Gegensätzlichkeit der zwei Vershälften erscheint wieder im Vers vier. Nach dem Pausieren aller Stimmen, das dazu führt, dass sich das folgende Wort *Ma* sehr deutlich abhebt, wird der unterlegte Text *Ma lassat'ir gli estremi miei* syllabisch im klaren 3-5-Satz gesungen. Im Gegensatz dazu wird das Reimwort *sospiri* melismatisch gesungen, wobei alle Stimmen untereinander dissonieren.

In T. 22 bilden der Cantus und der Tenor eine Mi-Kadenz in der richtigen Position der Klauseln. Man erwartet, dass der auf der Paenultima einsetzende Bass nach den Regeln des 3-5-Satzes in die Quinte unter der Tenorultima springt (Nb. 5a).

Allerdings wird das sich ins c auflösende d auf der Ultima noch gehalten, und somit lässt sich der Klang auf der Ultima schmerzhaft dissonieren (Nb. 5b). Anschließend

kreuzen sich die oberen drei Stimmen, und daraus ergibt sich eine kurze Kollision der Töne a, h und c'.

Notenbeispiel 5: Das erwartete Harmonie (a) und Arcadelts Vertonung (b)



(a)

(b)

Darüber hinaus ist die tiefe Lage von Cantus am Ende des Abschnitts bemerkenswert, da die letzte Note im originalen Stimmbuch so tief mit der Hilfslinie notiert ist. Hermsdorf erwähnt, dass ein Tiefton im Cantus zu beobachten ist und hiermit negative Textaussagen musikalisch ausgedrückt werden.¹¹

Arcadelt vertonte besonders das Reimwort "sospiri" sehr ausdrucksvoll in verschiedener Hinsicht. Dabei handelt es sich bei seiner Interpretation/Darstellung

¹¹ Hermsdorf, *Madrigale*, S. 195

nicht um die Aussage des ganzen Verses, sondern eher um die Semantik des Einzelworts.

Nach dem fünften Vers kommt eine absolut homophone Unterlegung des Textes *Et dir'a l'empia fera*, der durch die Pause vor und nach ihm isoliert ist, wobei alle Silben von diesem Vers komplett simultan ausgesprochen werden (Einzige Ausnahme: Bei der Wiederholung setzt der Bass früher als die anderen Stimmen ein.). Der homophone Satz findet sich häufig auch an anderen Stellen, wie wir schon gesehen haben, aber meistens sind die ausgesprochenen Silben nicht immer zusammentreffend wegen eines Vorhalts oder Durchgangs. Hermsdorf zufolge wird die Pausierung aller Stimmen nach Verben wie *potere*, *volere* oder *dire* so verwendet, dass die Pause als auskomponierter Doppelpunkt interpretiert werden kann.¹²

Auf dem Reimwort *fera* fällt die Mi-Kadenz mit der fa-mi-Wendung auf, die in diesem Madrigal zum ersten Mal als eine richtige Abkadenzierung erscheint (Die Mi-Kadenz bei *sospiri* funktioniert nicht als eine Abkadenzierung.).

Auch in diesem Madrigal sind die Halbtonschritte im Cantus häufig auf den Reimwörtern zu finden. Allerdings ist hier bemerkenswert, dass die fa-mi-Wendung nicht innerhalb des Wortes gesetzt ist, sondern dass das mi auf der ersten betonten Silbe des neuen Wortes ankommt. Die durch die Mi-Kadenz betonten Reimwörter umschreiben meistens die zentralen Begriffe der Madrigaldichtung wie Liebe, Schmerz und Wehmut,¹³ und somit ist zu vermuten, dass das Wort "*fera*" für Arcadelt von besonderer Bedeutung war in dieser Dichtung.

Dieser Vers ist in der schlichtesten Weise komponiert, was die Satztechnik betrifft, und in sprachlicher Hinsicht nicht nur ein Wort, sondern den ganzen Satz ausdeutend.

Eine auffällige Dissonanzbehandlung ist im letzten Vers zu beobachten. An einigen Stellen wird ein dissonierender Ton, der eigentlich gehalten werden soll, auf einer neuen Silbe nochmals ausgesprochen (Nb. 5 gezeigt mit den Pfeilen) und das unterlegte Wort (in diesem Fall "onor" und "amar") wird dadurch musikalisch

¹² Hermsdorf, *Madrigale*, S. 132

¹³ Hermsdorf, *Madrigale*, S. 200

unterstrichen. Arcadelt wandte diese Technik auch in seinen anderen Madrigalen an, damit das Wort mehr deklamatorisch gesungen wird (Nb. 6).

Notenbeispiel 6: Der letzte Vers

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. It consists of four staves, each with a vocal line and Italian lyrics underneath. The lyrics are: "fe-ra ch'o-nor non gli è che per a-mar-l'io pe - ra. che per a-mar-l'io pe - ra. che per a-mar-l'io pe - ra." The score includes measure numbers 40 and 45. There are annotations: a downward arrow above measure 41, and "Verminderte Oktave" with a bracket pointing to the interval between the second and third staves in measure 44. A sharp sign (#) is placed above the bass staff in measure 45, indicating a key signature change or a specific harmonic context.

Dieses Madrigal ist am Ende mit einer Prolongation versehen, die auch oft in anderen Madrigali zu finden ist. Sie kommt nach der Kadenz in Oktavlage, wobei der Cantus den bis zum Ende ausgedehnten Ton singt, und die drei tiefen Stimmen führen die mit Dissonanzen angereicherte Verlängerung. Hier kommt wieder die Frage, ob die Musica ficta, die eine schmerzhaft Dissonanz von einer verminderten Oktave erzeugt, angewandt werden soll (in T. 44 auf dem zweiten Schlag im Bass). Harmonisch interessant ist der zum ersten Mal erscheinende Quart-Sextakkord in T. 45. Dieser Akkord kommt als Vorhalt auf der Antepaenultima.

1.3 Zusammenfassung

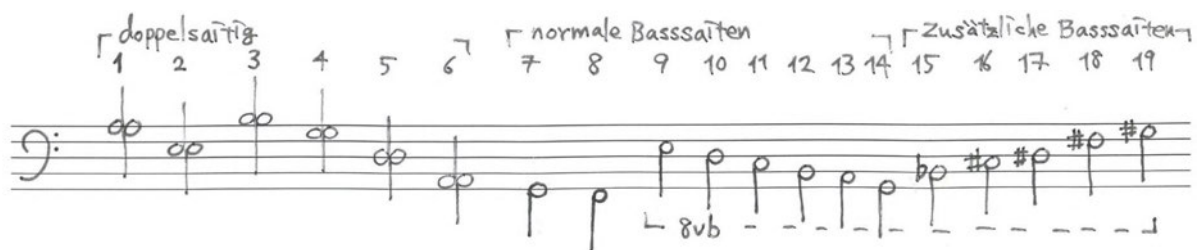
Arcadelt komponiert dieses Madrigal insgesamt sehr textausdeutend und seine kompositorischen Mittel tragen zur Textaussprache und Textverständlichkeit bei. Insgesamt wechseln sich homophone Stellen ohne Dissonanzen und gleichlaufender syllabischer Textdeklamation mit polyphonen Stellen ab, die mit Dissonanzen und Melismen angereichert sind. Die Auswahl der kompositorischen Mittel hängt von der Ausdeutung des einzelnen Vers an und die Gestaltung einer Stimmführung basiert oft auf dem Affekt eines Wortes.

2. “Ancidetemi pur a.4. Passeggiato” von Kapsperger

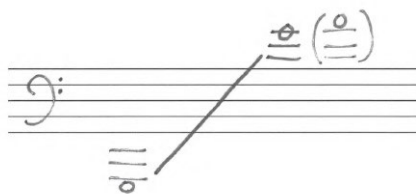
Das “*Libro terzo d’intavolatura di chitarone*” wurde 1626 in Rom publiziert. Die Musik in diesem Buch wurde für 19 chörige Theorbe komponiert, welche fünf zusätzliche Basssaiten hat, damit der Bass nicht nur diatonisch, sondern chromatisch gespielt werden kann (Nb. 7a). Kennzeichnend für die Stimmung der Theorbe sind die ersten zwei Saiten, die eine Oktave tiefer gesetzt werden, um eine zu hohe Spannung zu vermeiden.

Notenbeispiel 7: Die Stimmung der 19-chörigen Theorbe (a) und der Ambitus (b)

(a)



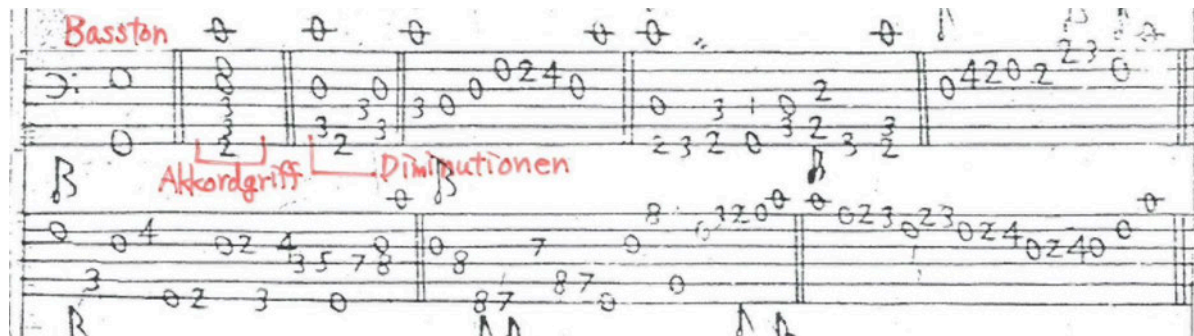
(b)



Das Buch enthält 7 Toccaten (die erste Toccate ist verloren), 1 Gagliarda, 2 Corrente und 2 verzierte Madrigale. Am Ende des Buches wurden viele Tabellen - vermutlich aus didaktischen Gründen - hinzugefügt. Sie zeigen die Beispiele von Diminutionen für Theorbe und Anweisungen mit italienischer oder französischer Tabulatur, wie ein Ton, ein Akkord oder eine Kadenz gegriffen werden könnte. Bemerkenswert ist die erste Tabelle von den auf dem Generalbass beruhenden Diminutionen. Vor der Diminution steht immer ein Basston mit Bezifferung (oft mit 6, wenn ohne Bezifferung, ist es ein Grundakkord) und der Akkordgriff davon (Nb. 8). Die bekannteren Quellen der Diminution, wie die von Ortiz oder dalla Casa, leiten an, wie eine Melodie, Klausel oder Figur zu verzieren ist. Die Tabelle von Kapsperger

geht hingegen nicht von der melodischen Figur aus, sondern von einem Akkord, der als Generalbass notiert wird.

Notenbeispiel 8: Die Tabelle der Diminutionen aus "Libro terzo"



Wegen des tiefen Ambitus der Theorbe (Nb. 7b) ist es unmöglich, alle Töne des Madrigals zu realisieren. Deswegen wird in diesem Stück nur die jeweils wichtigste Stimme oder die Harmonik verziert und oft tiefer transponiert. Kennzeichnend für Kapspergers Musik sind die triolisierten Sechzehntelnoten, die für das Diminuieren des Madrigals oft verwendet werden. Dieser Notenwert erscheint in den Spielanweisungen aus seinem dritten und vierten Theorbenbuch als Rhythmuszeichen für die Tabulatur.¹⁴ Im vierten Buch erklärt er: »*Segno della sesquicroma di 24. a battuta inventione dell'Autore.*«, auf Deutsch: »*Zeichen der sesquicroma, 24 pro Schlag, Erfindung des Autors*«. ¹⁵

¹⁴ Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581 - 1651) : Betrachtung zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*, Universität Leiden 2012, S. 317

¹⁵ Dragosits, *Kapsperger*, S. 317

2.1 Die Passaggi

Die Analyse orientiert sich an der in der Tabelle gezeigten Gliederung, die auf den Versen von Arcadelts Madrigal basiert.

Nummerierung jedes Abschnitts	Vers des Madrigals	Takt in Kapspergers Intavolierung
1	<i>Ancidetemi pur grievi martiri</i>	1-10
2	<i>Che'l viver m'e sia noia</i>	11-23
3	<i>Che'l morir mi fia gioia</i>	23-36
4	<i>Ma lassat'ir gli estremi miei sospiri</i>	37-47
5	<i>A trovar quella ch'e cagion ch'io muoia</i>	47-61
6-1, 6-2	<i>Et dir'a l'empia fera</i>	62-65, 74-77
7-1, 7-2	<i>C'honor non gli e che per amarla io pera</i>	66-73, 78-91

Der allererste Akkord fängt wie so manche seiner Toccaten ohne Diminution an. T.1-10 betrifft den ersten Vers des originalen Madrigal zum Text *Ancidetemi pur, grievi martiri*. In den Takten 1-2 lässt sich gut die Harmonie erkennen, indem die vierstimmigen Akkorde und die freien Diminutionen abwechselnd gespielt werden. Der nachfolgende synkopische Rhythmus wird nicht realisiert und durch eine freie Diminution ersetzt. Bemerkenswert ist, dass Kapsperger bei der Kadenz nach C (in T. 3-4) die Melodie (H-G-C), die in Arcadelts Madrigal zur Textdeklamation beiträgt, realisierte (Nb. 9).

Notenbeispiel 9: Die gleiche Melodiegestaltung (rot markiert)

(a)

An - ci - de - te-mi pur grie - vi

An - ci - de - te-mi pur grie - vi

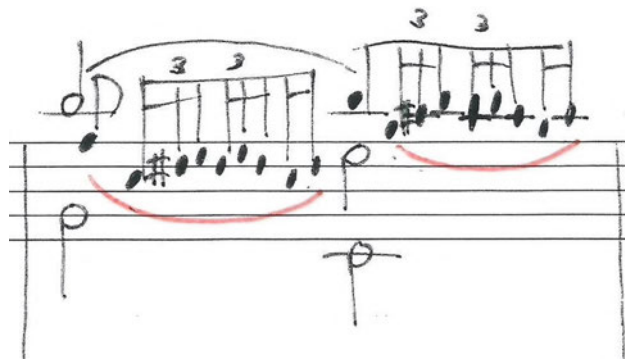
An - ci - de - te-mi pur grie - vi

An - ci - de - te-mi pur

(b)

Im nächsten Binnenabschnitt zum Text *grievi martiri* (T.4/2-10) wird der Bass eine Oktave tiefer realisiert, und nur die wichtigste Stimme aus den drei hohen Stimmen wird mit einer *gruppo*-artigen Verzierung versehen (Nb. 10). Diese Art von *gruppo* wird idiomatisch in Kapspergers Theorbenmusik oft bei Abkadenzierungen verwendet und durch eine Spieltechnik *strascino* ausgeführt, welche in der Tabulatur mit Bögen gekennzeichnet wird. Dabei entstehen die Töne nicht durch Zupfen von der rechten Hand, sondern durch Anklopfen und Abziehen von der linken Hand auf dem Griffbrett.

Notenbeispiel 10: Die gruppo-artige Verzierung (rot markiert)



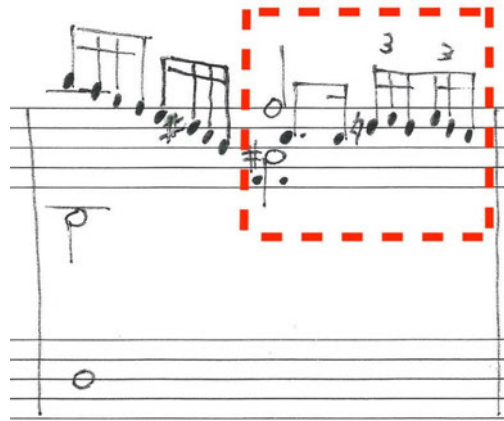
Ab T. 8 gibt es eine große Abkadenzierung von dem Abschnitt. Es wird wieder mit freien Diminutionen versehen, wobei sich die oberen Stimmen aus dem originalen Madrigal kaum erkennen lassen.

In diesem Abschnitt (T. 1-10) ist noch die oben erwähnte Gegensätzlichkeit zwischen den homophonen und polyphonen Sätzen nachzuvollziehen. Zur homophonen Stelle verwendet Kapsperger die freien Diminutionen, wobei sich nur die Harmonie und kennzeichnende Figuren aus Arcadelts Vertonung erkennen lassen. Im Gegensatz dazu werden an der polyphonen Stelle, wo die Stimmführung ziemlich deutlich erkennbar ist, einige der oberen Stimmen mit imitatorischen *Gruppi* versehen. In diesem Teil basieren die Notenwerte auf den triolisierten Sechzehntelnoten, die schneller und aufregender als die Diminution mit normalen Sechzehntelnoten klingen.

Der nächste Abschnitt zum Text *Che'l viver m'e sia noia* (T. 11-23) fängt mit einer Bass-Diminution an. Dieser einstimmige Lauf beruht auf den normalen Sechzehntelnoten. Hinsichtlich der Melodiegestaltung ist das dem Modus nicht passende *b* auffällig, das an anderen Stellen auch erscheint (zum Beispiel schon in T. 2).

Die nachfolgenden Diminutionen wurden ziemlich frei komponiert. Die *gruppo*-artige Verzierung ist an einigen Stellen zu beobachten. Bemerkenswert ist, dass in der zweiten Hälfte vom T. 15 ein Sextakkord auf dem *cis* erscheint, das in Arcadelts Vertonung keineswegs zu finden ist (Nb. 11).

Notenbeispiel 11: Der Sextakkord auf cis



Kapsperger fügte diesen Akkord wahrscheinlich improvisatorisch hinzu, um die zwei hintereinander stehenden d-Moll-Akkorde zu trennen und den nachfolgenden Akkord hervorzuheben.

Die Stimmführung des oben ermittelten Gymel-Satzes lässt sich nicht erkennen, aber der Crescendo-Effekt ist noch nachzuvollziehen, da dieser Abschnitt langsam und ruhig in tiefer Lage anfängt und die parallel in Terzen geführte Diminution bei der Abkadenzierung von diesem Abschnitt (T. 22) sehr heftig klingt.

Im nächsten Abschnitt (T. 23-36) realisierte Kapsperger die Außenstimmen des dritten Vers von Arcadelts Vertonung ziemlich konsequent (Nb. 12). Kennzeichnend für diesen Teil ist, dass die Sextakkorde häufig mit sequenzierten Verzierungen versehen werden.

Notenbeispiel 12: Die realisierten Außenstimmen und *Climax*

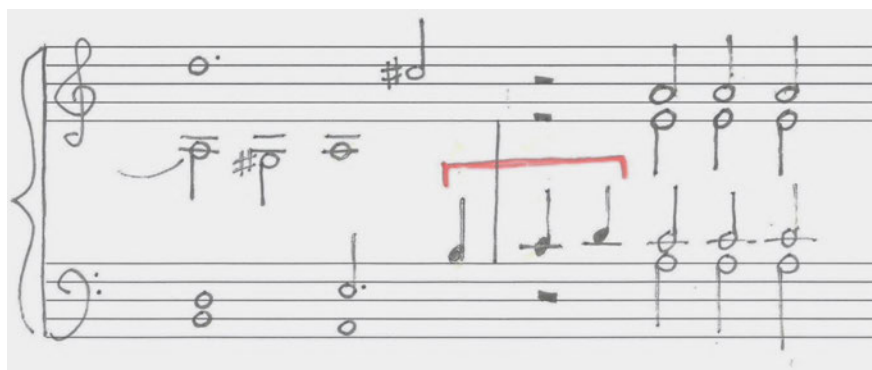
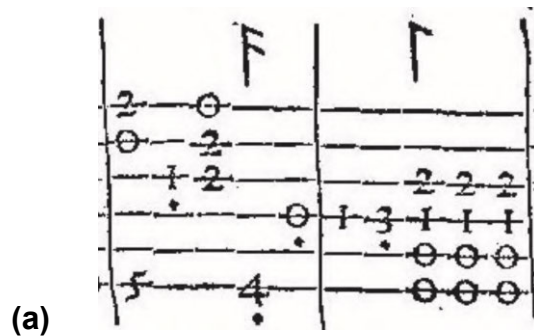
Dieses Merkmal ist auch deutlich im Abschnitt zum fünften Vers, der wie schon oben erwähnt den identischen musikalischen Inhalt mit dem dritten Vers hat, zu erkennen. Dabei wurden ebenfalls die sequenzierten Verzierungen mit punktierten Rhythmen vertont. Vor allem kann die steigende Sequenz als eine rhetorische Figur *Climax*,¹⁶ die Wiederholung auf höherer Stufe, betrachtet werden, welche die mit dem Wort *gioia* verbundene Aufregung musikalisch ausdrückt (Nb. 12).

Es gibt noch eine Figur, die sich auf das Wort *gioia* bezieht, und zwar der Sprung in T. 34. Wir haben schon oben ermittelt, dass Arcadelt in seinem Madrigal einen steigenden Quart-Sprung komponierte, der als eine Figur mit einem freudigen Affekt gedeutet werden kann. Kapsperger versah den Akkord vor der vorliegenden Stelle mit einem Quint-Sprung, mit dem eine relativ hohe Lage für Theorbe erreicht wird. Im Vergleich zu den vorherigen Abschnitten ist hier die Stimm- sowie Melodieführung wegen der nüchternen Verzierungen besser wahrzunehmen, sodass der Zuhörer Arcadelts Vertonung erkennen kann.

¹⁶ Hartmut Krones, Art. *Musik und Rhetorik, Die Kompositionslehre der musikalischen Rhetorik, Virtutes elocutionis, Musikalisch-rhetorische Figuren, Melodische Figuren* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13623> (besucht am 25.2.2024)

Bei Intavolierungen für Laute gibt es oft eine Überleitung zwischen den Versen. Vindella schreibt auch zum Beispiel zwischen dem dritten und vierten Vers einen kurzen Lauf, während in Arcadelts Vertonung alle Stimmen pausiert werden.

Notenbeispiel 13: Vindellas Überleitung (a) und deren Übertragung (b)



Im Gegensatz dazu behält Kapsperger die Pause in seiner Intavolierung bei. Das hat den Effekt, dass sich die musikalische Zäsur deutlich erkennen lässt. Dies betrifft auch die Pause vor dem sechsten Vers (T. 37), in der Vindella ebenfalls die vorliegende Stelle mit einer Überleitung versah.

Nach der Pause fängt eine lange einstimmig geführte Bass-Diminution an.

Kapsperger betrachtet die hintereinander stehenden gleichen Akkorde aus Arcadelts Vertonung als einen langen Akkord, und die lange Diminution wird mit Sprüngen und absteigenden Figuren gespielt. Ab T. 43, der das Wort *sospiri* betrifft, wird wieder mehrstimmig komponiert. Die von Arcadelt komponierte komplexe Stimmführung und jene Kollision werden leider nicht realisiert, aber im T. 45 wird die diminuierte Alto-Stimme mit einer steigenden Figur des T. 23 aus Arcadelts Vertonung gespielt.

In diesem Abschnitt lässt sich wieder jene Gegensätzlichkeit finden. Kapsperger umschreibt die von Arcadelt komponierte Homophonie durch die einstimmige Diminution. Die polyphone Textur ist in Kapspergers Version noch wahrzunehmen, die Stimmführung wurde aber stark vereinfacht. Außerdem bildet Kapsperger einen Kontrast hinsichtlich der Gestaltung der Figur. Die Kombination von den springenden und absteigenden Figuren wird bis T. 40 im langsamen Gestus geführt. Diese kombinierte Figur wird verkürzt und erscheint wieder in T. 42 als auskomponierte Beschleunigung (Nb. 14).

Notenbeispiel 14: Die Figuren als auskomponierte Beschleunigung

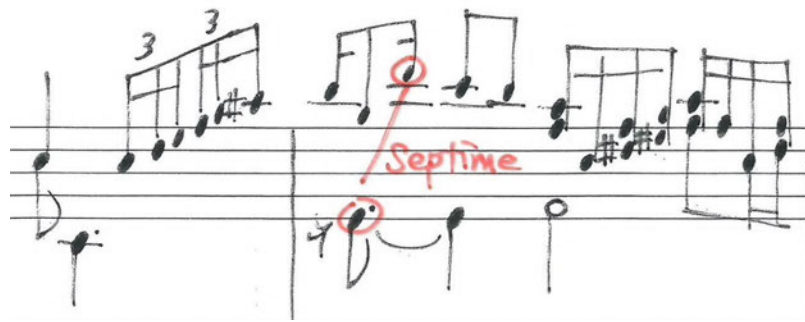


Den sechsten Vers zum Text *Et dir a l'empia fera* vom ersten Mal (T.62-65) versah Kapsperger mit schnellen Diminutionen der triolisierten Sechzehntelnoten, die wieder sehr frei komponiert wurden.

Eine kennzeichnende Figur, die als rhetorische Figur *Heterolepsis* zu betrachten ist, erscheint in T. 64 (Nb. 15). Dieses Fachwort wurde von Christoph Bernhard in seinem Traktat *tractatus compositionis augmentatus* als "eine Ergreifung einer anderen Stimme" beschrieben.¹⁷ An der angegebenen Stelle springt das konsonierende h zum dissonierenden f', das eigentlich als Durchgang vom g' zum d' betrachtet wird.

Notenbeispiel 15: Die rhetorische Figur *Heterolepsis*

¹⁷ Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter 2015, S. 87



Die anderen Stimmen stünden also:



Der Abschnitt T. 74-77, der die Wiederholung des sechsten Vers betrifft, wird an dieser Stelle von der Bewegung der Bassstimme charakterisiert. Gleichzeitig kommen in der oberen Stimme zurückhaltende Diminutionen dazu, welche beim ersten Erscheinen des Verses noch nicht vorhanden waren.

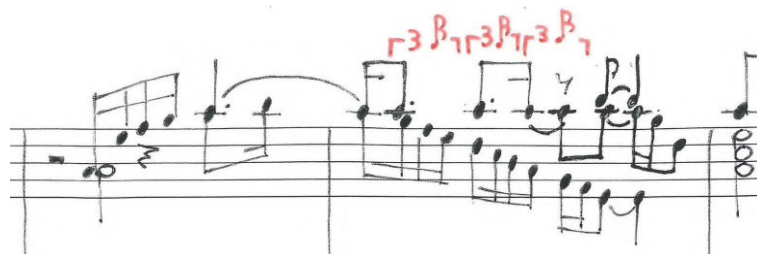
Obwohl die beiden Abschnitte bei Arcadelts Vertonung mit gleichem Text versehen werden, komponierte Kapsperger sie mit entgegengesetzten Charakteren. Es ist zu vermuten, dass Kapspergers Vertonung auf dem Höreindruck des Madrigals beruht. In Arcadelts Vertonung wird bei der ersten Erscheinung des sechsten Verses die Pause vor dem Anfang eingesetzt. Dadurch wird die musikalische Zäsur deutlich gemacht, und die Textur des voll homophon komponierten Satzes hinterlässt dem Zuhörer einen starken Eindruck. Kapsperger vertonte wahrscheinlich nicht nur die Ausdeutung des Madrigals, sondern auch, was er als Zuhörer wahrnahm.

In den Vertonungen des siebten Vers (T. 66-73, 78-91) erscheinen viele interessante Diminutionen. Am interessantesten ist die Bass-Diminution im T. 66-67, die mit mehrfach geschlagenem Vorhalt in der oberen Stimme versehen ist. Dieser Vorhalt

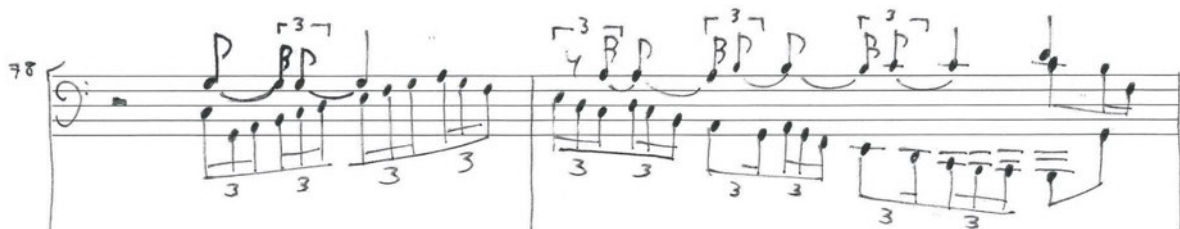
wird polyrhythmus-mäßig durch drei Sechzehntelnoten geteilt und gespielt (Nb. 16a). Im T. 78-79, welche die Wiederholung des siebten Verses betrifft, ist die rhythmische Gestaltung noch komplizierter. Im Bass wird die schnellere Diminution in triolisierten Sechzehntelnoten geführt, wobei die obere Stimme mit dem irregulären und synkopischen Rhythmus gespielt wird (Nb. 16b). Kapsperger verwendet dieses komplizierte Gefüge bei der Abkadenzierung nach C-dur auch in seiner *Toccata 8va* aus seinem dritten Buch (Nb. 16 c und d).

Notenbeispiel 16: Die Kadenze nach C-dur

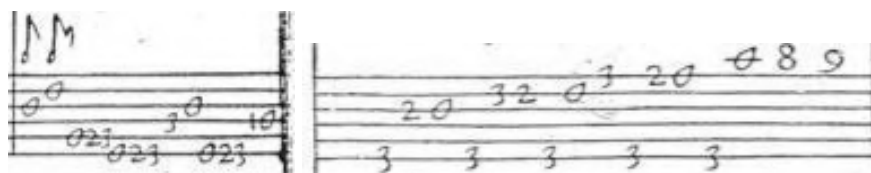
(a) T. 66-67



(b) T. 78-79



(c) aus seiner *Toccata 8va*



(d) Übertragung von (c)



Eine für Kapspergers Theorbenmusik idiomatische Figur erscheint im nachfolgenden Teil (T.80-81), der den Schlussteil einleitet. Der Bass und die obere Stimme werden abwechselnd gespielt, und diese dialogische Figur ist oft in seiner Musik und Tabelle für Diminution zu finden.

Eine reizvolle Dissonanz findet sich in T. 88, der die Prolongation aus Arcadelt's Vertonung betrifft. Kapsperger setzt die von Arcadelt komponierte None als eine Sekunde um.

Kapspergers Vertonung des siebten Verses - vor allem bei der Wiederholung (T.78-91) - ist hinsichtlich der Art der Diminution am vielfältigsten variiert. Damit lässt sich der Schlussteil von dieser Musik schön formen. Kapsperger realisierte wieder nur die Harmonik von Arcadelt's Vertonung mit freien Diminutionen, und die genaue Stimmführung wurde meistens ignoriert. Man kann sagen, dass die oben erwähnte Ausprägung des Wortes *onor* durch das mit dem komplizierten Rhythmus versehenen Gefüge nachvollziehbar gemacht wird.

2.2 Zusammenfassung von Kapspergers Diminutionen

Einige Strategien, die Kapsperger für die Intavolierung des Madrigals anwandte, sind durch die Analyse zu erkennen. Der Bass wird konsequenter als die anderen oberen Stimmen realisiert und häufig eine Oktave nach unten transponiert. An der von Arcadelt homophon komponierten Stelle verwendet er freie Diminutionen, wobei die genaue Stimmführung nicht erkennbar ist. Die Art der Diminution weist ziemlich viele Variationen auf, die auf dem musikalischen Effekt basieren, der sich aus der Textausdeutung von Arcadelt ergibt. Natürlich kann er einige Diminutionen

improvisiert haben, da die idiomatischen Figuren für seine Theorbenmusik an einigen Stellen zu beobachten sind.

Im Gegensatz dazu versah Kapsperger die polyphone Stelle mit der zurückhaltenden Diminution, damit die Stimmführung deutlich wird. Wegen des tiefen Ambitus des Instrumentes werden nicht alle Stimmen, sondern nur die jeweils wichtigste Stimme aus Arcadelts Vertonung realisiert. Das ist in der Regel diese, die Dissonanz erzeugt oder eine von Arcadelt vertonte wichtige Melodie bildet.

Einige rhetorischen Figuren lassen sich auch erkennen. Kapsperger verwendet sie, um den Effekt zu betonen, den Arcadelt durch seine Vertonung erzielen wollte.

Die Struktur, die Arcadelt mittels der Pause aufbaute, lässt sich in Kapspergers Intavolierung dadurch erkennen, dass er die bei der Intavolierung übliche Überleitung zwischen den Versen nicht hinzufügt.

Conclusio

Auch Frescobaldi intavolierte für das Cembalo dasselbe Madrigal von Arcadelt *Ancidetemi pur* in *Il secondo libro di toccate canzoni [...] d'intavolatura cimbalo et organo*. Seine Intavolierung *Ancidetemi pur d'Archadelt passaggiato* untersuchte Alexander Silbiger in seinem Artikel *From Madrigal to Toccata: Frescobaldi and the Seconda Prattica* und beschrieb: *Frescobaldi's intabulation is essentially a free interpretation of the madrigal, and, as I hope to show, an interpretation not only of its notes but also of its words*.¹⁸

Durch seine Analyse von Frescobaldis Intavolierung klärte sich, dass einige Worte aus dem Madrigal durch Frescobaldis Intavolierung hervorgehoben werden. Außerdem erwähnt Silbiger, dass die kompositorischen Techniken, die Frescobaldi in der Intavolierung verwendet, auch in seinen Toccaten zu finden sind.

Als ich diesen Artikel las, kam mir die Idee, dass Kapspergers Intavolierung auch analysiert werden kann, wie Silbiger die Verbindung von Wort und Musik klärte. Ich konnte nur wenige Hervorhebung eines Wortes bei Kapspergers Intavolierung finden, aber Kapspergers Methode wurde ziemlich klar, wie er das Madrigal mit vielfältigen Diminutionen versah. Die mit vielfältigen Ideen angereicherte Intavolierung ermöglichte sein Verständnis des Madrigals; er konnte die Verbindung von Text und Musik sehr gut verstehen, weil er selbst Madrigale komponierte.

Die Analyse des Madrigals und der Intavolierung von Kapsperger motivierte mich zur Aufführung der Theorbenmusik von Kapsperger und zu weiterer Interpretation des anderen verzierten Madrigals von Gesualdo, das dasselbe Buch "Libro terzo d'intavolatura di chitarone" enthält.

¹⁸ Alexander Silbiger, *From Madrigal to Toccata: Frescobaldi and the "Seconda prattica"*, in: *Critica musica: essays in honor of Paul Brainard* 1996, hg. von John Knowles, S. 403-428, S. 408

Quelle- und Literaturverzeichnis

Quellen

Arcadelt, Jacques: *Il primo libro di madrigali d'Archadelt a quatro*, Venedig: Antonio Gardano 1539

Frescobaldi, Girolamo: *Il secondo libro di toccate canzone versi d'hinni Magnificat gagliarde correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo*, Rom 1627

Kapsperger, Giovanni Girolamo: *Libro terzo d'intavolatura di chitarone con sue tavole per sonar sopra la parte [...] raccolto dal Sig. Michele Priuli*, Rom 1626

Sekundärliteratur

Dragosits, Anne Marie: *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581 - 1651) : Betrachtung zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*, Universität Leiden 2012

Hermesdorf, Dieter: *Die Madrigale Jacobus Arcadelts*, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 2002 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Neue Folge Band 10)

Krones, Hartmut: Art. *Musik und Rhetorik, Die Kompositionslehre der musikalischen Rhetorik, Virtutes elocutionis, Musikalisch-rhetorische Figuren, Melodische Figuren*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13623> (besucht am 25.2.2024)

Menke, Johannes: *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber-Verlag 2015

Müller-Blattau, Joseph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter 2015

Sachs, Klaus-Jürgen: *Gymel, Gymel als Bezeichnung für einen Satztypus*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/518047> (besucht am 24.2.2024)

Seay, Albert: *Jacobus Arcadelt collected works vol.II Madrigali, Libro primo*, o.O., American institute of musicology 1970 (Corpus mensurabilis musicae 31:2)

Silbiger, Alexander: *From Madrigal to Toccata: Frescobaldi and the "Seconda prattica"*, in: *Critica musica: essays in honor of Paul Brainard* 1996, hg. von John Knowles, S. 403-428

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt

dem Betreuer dieser Arbeit für wichtige Anregung zur Analyse, Unterstützung bei der Anfertigung von der Arbeit und Ermutigung:

Prof. Florian Vogt

dem Lehrer für Anregung zur Aufführung der Musik von Kapsperger:

Prof. Julian Behr

der italienischen Gambistin für die Übersetzung des Textes von Madrigal ins Deutsche:

Silvia Tecardi

den netten Freunden für die grammatischen Korrekturen:

Sophia Mücke und Jonas Inauen

dem japanischen Freund für Unterstützung und Ermutigung

Akira Fukushima

meinen Eltern und meinen Freunden für bedingungslose Unterstützung dieser Arbeit.

Anhang

1. Kritischer Bericht

2. die handschriftliche Übertragung von Kapspergers “Ancidetemi pur a.4. Passeggiato” in Partitur

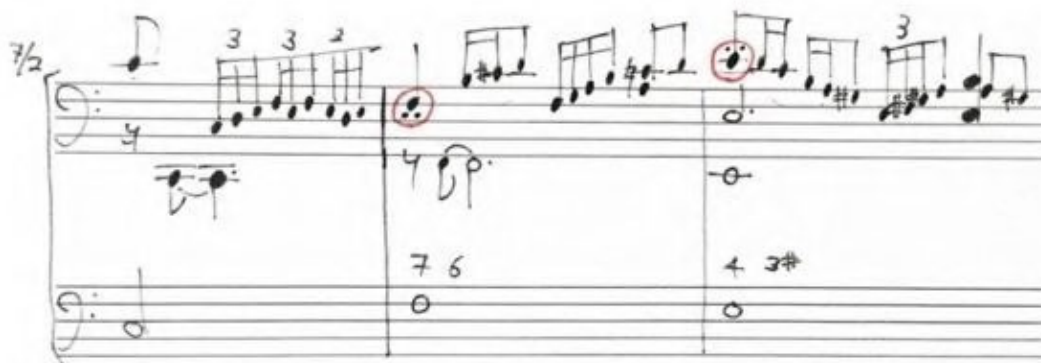
1. Kritischer Bericht

Zum Verständnis der Analyse machte ich eine Übertragung von Kapspergers “Ancidetemi pur a.4. Passeggiato” aus seinem dritten Theorbenbuch “Libro terzo d’intavolatura di chitarone”.

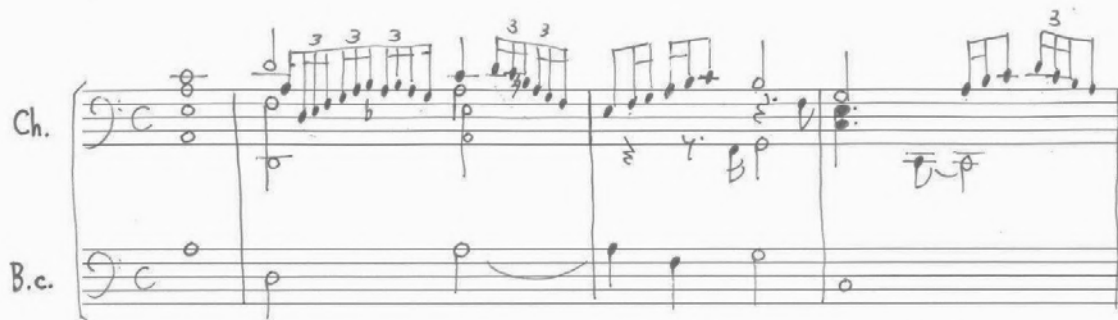
Ich übertrug die italienische Tabulatur für Theorbe in Fünflinien-Notensystem mit F-Schlüssel. Die Generalbass-Stimme bleibt wie im Original. Die Bezifferung, die über der Generalbass-Stimme im Original steht, zeigt nicht das genaue Timing, wann die bezifferten Noten oder Vorhalt und Auflösung gespielt werden sollen. Deswegen zeigt die Bezifferung in meiner Übertragung auch nicht das genaue Timing vom Ton.

Das spieltechnische Zeichen wie Arpeggio-Zeichen oder die Bögen für *strascino* wird in meiner Übertragung nicht notiert. Meiner Meinung nach beziehen sich die Zeichen auf den Tonqualitäten von der Theorbe, aber sie sind nicht von wesentlicher Bedeutung für diese Analyse.

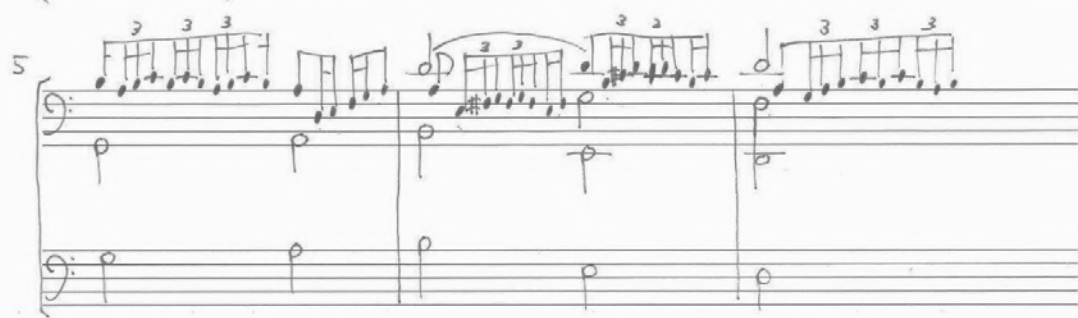
Im Gegensatz dazu wird das Verzierungszeichen, der Doppelpunkt unter oder über einer Ziffer, wie im Original notiert.

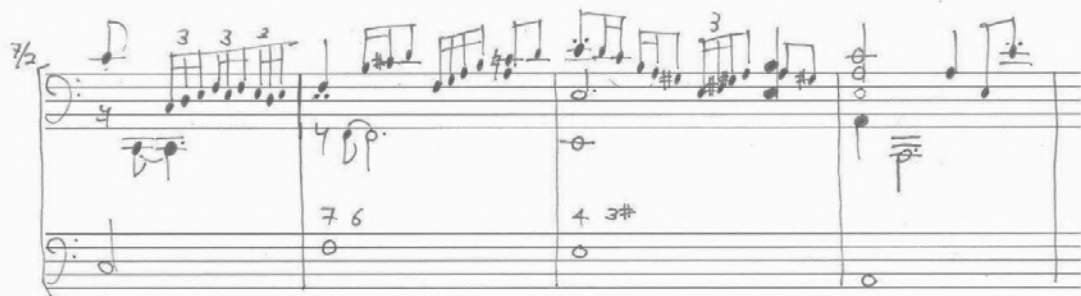


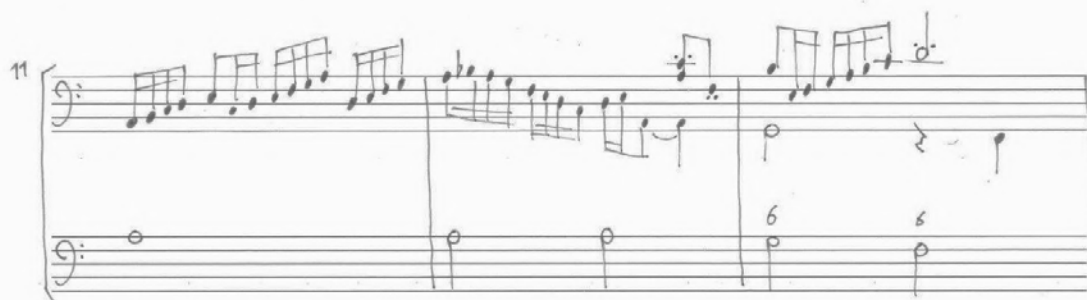


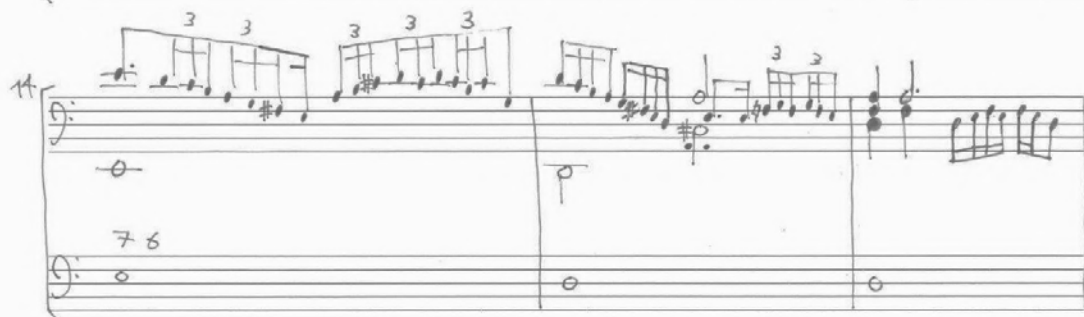
Ch. 

B.c. 

5 

$\frac{7}{2}$ 

11 

14 

17

3 3 3 3

4 3#

20

3 3 3 3 3

4 3#

23

6

25/2

6 6 6

28

6 6 7 6 6

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

System 1 (Measures 32-34): The treble staff features a series of eighth-note runs. The bass staff has a whole note '6' in measure 34.

System 2 (Measures 35-38): The treble staff includes triplets of eighth notes in measures 35 and 36. The bass staff has a whole note '7 6' in measure 35 and a whole note '4 3#' in measure 36.

System 3 (Measures 39-41): The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has whole notes in measures 39 and 40.

System 4 (Measures 42-44): The treble staff features more complex eighth-note runs. The bass staff has whole notes in measures 42 and 43.

System 5 (Measures 45-47): The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has whole notes '6' in measure 45, '4 3#' in measure 46, and '5 6' in measure 47.

49

6 6 6 6 6

53

7 6

56

6 6 6

59

7 6 4 3#

62

Handwritten musical notation for measures 65-68. The system consists of two staves. Measure 65 features a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measures 66-68 show complex melodic lines in the treble staff with triplets and a 4-measure rest, while the bass staff provides harmonic support with notes and rests.

Handwritten musical notation for measures 69-71. Measure 69 has a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measures 70-71 show a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measure 71 includes a 76-measure rest in the bass staff.

Handwritten musical notation for measures 72-74. Measure 72 features a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measures 73-74 show a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measure 74 includes a 65-measure rest in the bass staff.

Handwritten musical notation for measures 75-77. Measure 75 has a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measures 76-77 show a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measure 77 includes a 7-measure rest in the bass staff.

Handwritten musical notation for measures 78-80. Measure 78 features a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measures 79-80 show a treble staff with a half note G#4 and a bass staff with a half note G#3. Measure 80 includes a 3-measure rest in the bass staff.

Handwritten musical notation for measures 80-83. The system consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a four-measure rest. The lower staff contains a bass line with whole and half notes.

Handwritten musical notation for measures 84-85. The system consists of two staves. The upper staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The lower staff includes a four-measure rest and a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for measures 86-87. The system consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole and half notes.

Handwritten musical notation for measures 88-89. The system consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The lower staff includes a two-measure rest, a one-measure rest, and a six-measure rest.

Handwritten musical notation for measures 90-91. The system consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole and half notes.

Selbständigkeitserklärung

Name: Yamamoto

Vorname: Taiga

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stell

Einverständniserklärung

Name: Yamamoto

Vorname: Taiga

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen.

Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis. _____

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht, wie Kapsperger Arcadelts Madrigal "Ancidetemi pur" mit vielfältigen Diminutionen versah. Dabei wird zunächst das Madrigal hinsichtlich der musikalischen Struktur und der Satztechniken analysiert, wobei die enge Verbindung von Text und Musik ans Licht gebracht wird. Im zweiten Schritt wird Kapspergers "Ancidetemi pur a. 4. Passeggiato" im Vergleich mit dem Madrigal analysiert. Die Übertragung der Intavolierung von Kapsperger bietet einen Beitrag zum Verständnis der Analyse.

Die Ergebnisse dieser Arbeit tragen dazu bei, Kapspergers kompositorischen Ideen zu verstehen und zu klären, wie die Diminutionen gestaltet werden können.