Werk

Titel: Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. I. Über die Gorgia oder die Kolora...

Autor: Chrysander, Friedrich

Ort: Leipzig

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0007|log43

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Lodovico Zacconi

als Lehrer des Kunstgesanges.

Von

Friedrich Chrysander.

I.

Über die Gorgia oder die Koloratur, und über die freien Verschönerungen im Vortrage des Gesanges.

Es liegt in der Natur der Musik und erklärt sich aus ihrer Entstehung wie auch aus ihrer Aufzeichnung durch Schrift oder Druck, daß bei ihr stets etwas Unausgesprochenes vorhanden ist, was keine Aufzeichnung wiedergeben kann und daher dem vortragenden Virtuosen allein überlassen bleibt. Hiermit nach den Gesetzen des künstlerischen Ausdruckes, im übrigen aber völlig frei schalten und walten zu können, war von je her sein Privilegium.

Die Quelle hiervon ist der Gesang, und zwar ausschließlich. Diejenige Ansicht, welche im Gesange den Ursprung aller Musik erblickt, ist in diesem begrenzten Sinne unzweifelhaft richtig.

Selbst aus den dunkelsten Zeiten fehlt es nicht an Urkunden, welche, recht verstanden und in geschichtlichen Zusammenhang gebracht, beides beweisen — sowohl den improvisatorischen Charakter dieses Gegenstandes wie auch seine gesangliche Quelle. Jene Zeiten hier aber nicht weiter berührend, wenden wir uns sofort derjenigen Periode zu, in welcher die Musik ihre erste allgemeine Aufblüthe erlebte, dem sechzehnten Jahrhundert. Um die Mitte desselben mehren sich die Versuche, das, was durch eine undenklich lange Praxis bis dahin gereift war, in schriftlichen Erläuterungen zu veranschaulichen, bis jene Versuche sich dann im letzten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zu förmlichen Lehrbüchern verdichten. In denselben ist die Praxis der Sänger und auch der Instrumentisten für die Musik jener Zeit nach allen Seiten hin vollständig aufgedeckt. Das einzige, was dabei noch fehlt, ist nur dies, daß es bekannt wird. Eine erkünstelte Blindheit hat bisher verhindert, die Augen offen auf den Gegenstand zu richten. Sobald wir alte eingewurzelte Vorurteile als das erkennen, was sie sind, wird uns jene Praxis kein

Räthsel mehr sein. Unsere Praxis dieser älteren Musik wird dabei freilich arg in's Wanken gerathen, zum Theil sogar dahin stürzen. Aber was schadet das? Tritt doch etwas Besseres an ihre Stelle.

Indem ich mich anschicke, den Gegenstand — zunächst soweit er das sechzehnte Jahrhundert betrifft — im Zusammenhange darzustellen, wähle ich zum Anfange den **Lodovico Zacconi,** einen der besten Sänger und Tonlehrer jener Zeit. Seine Mittheilungen sind zur ersten Einführung in ein dunkles Gebiet, wo uns noch Weg und Steg fehlen, ganz besonders brauchbar. Denn Zacconi beleuchtet die Sache von allen Seiten, prägt dieselbe den Unkundigen durch kräftige Gedanken und eine schulmeisterliche Breite nachdrücklich ein und formt seine vielen Musikbeispiele absichtlich so, daß sie den Schülern als erste grundlegliche Übungen dienen können.

Sein großes theoretisches Werk

> *Prattica di Musica* vtile et necessaria si al Compositore per comporre i Canti suoi regolamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili

erschien zuerst 1592 in Venedig in vier Büchern, und sodann eben daselbst 1596 als bloße Titel-Ausgabe. Zacconi, der um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts geboren wurde, gab noch 1622 im hohen Alter einen andern Band unter dem Titel »Prattica di Musica« heraus, welcher den zweiten Theil des Werkes von 1592 bilden sollte, obwohl der Autor solches nur gelegentlich im Texte, aber nirgends auf dem Titel angegeben hat. Auch diese zweite Schrift zerfällt in vier Bücher.

Wie sehr jener frühere Band von 1592 darauf berechnet war, auch den gesanglichen Theil der Kunstpraxis darzustellen, erhellt schon aus dem Titel; der den Sänger ebenbürtig neben den Komponisten stellt. Verschiedene Kapitel des ersten Buches behandeln gesangliche Verhältnisse, nicht in methodischer Folge, sondern meistens bunt durch einander. Dasjenige dieser Kapitel, welches für uns einen ganz besonderen Werth hat, ist zum Glück weitaus das beste, ausführlichste und geordnetste von allen. Mit diesem Kapitel die Darstellung zu beginnen, wird daher in jeder Beziehung vortheilhaft sein.

Alles weitere, was Zacconi noch in reicher Belehrung über den Gesang mittheilt, lasse ich in dem zweiten Abschnitte folgen. Und aus dem Ganzen wird erhellen, daß der außerordentliche Werth seiner Mittheilungen ausschließlich die Musik seiner Zeit betrifft; denn weder für die Vergangenheit noch für die in seinen Tagen beginnende neue musikalische Zukunft findet sich bei ihm eine Ausbeute. Zacconi

ist damit der beste Zeuge der von ihm selber geübten Kunstweise, an deren Erhellung uns hier auch zunächst gelegen sein muß, nämlich des kontrapunktisch-mehrstimmigen Gesanges.

Das erwähnte Kapitel, welches sich ausschließlich und ausführlich mit dem in der Überschrift genannten Gegenstande beschäftigt, ist das 66ste des ersten Buches (Folio 58 bis 76), und der Verfasser legt ein solches Gewicht auf den Inhalt desselben, daß er dem Titel seines Buches die Bemerkung beifügt, es gewähre endlich auch noch Belehrung über die Art, wie man eine Stimme mit anziehenden und zur Zeit beliebten Beitönen ausschmücken könne. (*Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi et moderni accenti.*) Dieses Kapitel ist es, welches hier in der Übersetzung nach Text und Musik vollständig mitgetheilt wird.

Außer den beigefügten Anmerkungen wird dasselbe einer weiteren vorläufigen Erläuterung nicht bedürfen, um verständlich zu sein, da die Übersetzung hoffentlich so eingerichtet ist, daß sie zugleich als Erklärung dienen kann. Aber der Name, welchen Zacconi dem Ganzen beilegt, muß noch besprochen werden, denn dieser ist auffällig. Unser Autor spricht beständig von der *Gorgia*, indeß nicht, um ein neu erfundenes Wort einzuführen, sondern nur, um einen alten passenden Volksausdruck zu erhalten. Diese Sangesweise wird vom Volke gewöhnlich Gorgia genannt, sagt er Seite 338. Der Ausspruch deutet ebenso wohl auf ein hohes Alter des Namens, wie auf eine allgemeine, in alle Schichten gedrungene Kenntniß dieser Kunstweise. Der Name ist später ungebräuchlich geworden; bei L. Penna (Li primi albori musicali, Bologna 1684 p. 49) heißt er Gorga und bedeutet Triller. Von den Lexikographen wird sein musikalischer Sinn wenig beachtet, sondern *gorgia* oder *gorga* nur als Schlund oder Gurgel (lat. *guttur*) erklärt; Castelli (im Lexicon um 1730) hat noch »*tirata di gorgia*, ein Trill oder Colloratur in der Music, chromata, artificiosa modulatio«, aber im »Vocabolario degl' Accademici della Crusca« von 1763 findet man überhaupt nichts Musikalisches mehr unter gorgia[1]). Der alte Sinn erhielt sich noch eine zeitlang in dem Verb *gorgheggiare*, welches Castelli erklärt als »einen Triller schlagen, coloriren«, und der Vocabolario der Crusca von 1763 deutlicher als »*termine de musici, e vale ribattere cantando mezzo in gola i passaggi* (lat. *vocem crispare*)«, womit auf die Kehle

[1]) Die 1840 begonnene neue Auflage des Vocabolario der Crusca, von welcher der 1. Band 1863 fertig war, ist bis 1889, also in 50 Jahren, noch nicht zum G gekommen. Wer noch in diesem Jahrhundert geboren wird, hat daher keine Aussicht, die Beendigung desselben zu erleben. Diesen thätigen Akademikern sollte auf der nächsten Weltausstellung ein Ehrendiplom für besonderen Fleiß zugebilligt werden.

als den eigentlichen Sitz dieser Passagen-Bildung hingewiesen wird. Die Crusca fügt zwei bezeichnende Beispiele aus bekannten älteren Schriften hinzu. Allegri schreibt (Verona, 1605): *Quando e contavan la novella d'Orfeo poeta Greco, e di lui dicevano, che sottilmente gorgheggiando al dilicato suon de ribechino diminuito in sul bordone, e si maneva dietro gli animali salvatichi.* Lorenzo Lippi singt in »Malmantile racquistato« (Firenze, 1688):

E chi Galeno, e il medico Avicenna
In musica mettean le medicine,
Però se il corpo sempre a chi le piglia
Gorgheggia, e canta, non è maraviglia.

Beide Citate sind lehrreich: das erste vereint mit dem subtilen Gorgheggiren der Stimme das Diminuiren des Instrumentes; das andere deutet auf die gegensätzliche Thätigkeit des Halses (*gorgheggiare*, wobei nur Ton in Betracht kommt) und des Mundes (*cantare*, wobei Sprachlaute mitwirken), deren Vereinigung erst den wirklichen vollen Gesang erzeugt. In einer noch früheren Zeit bezeichnete man diesen Gegensatz als Singen und Jubiliren. Der Name Gorgia weist also geradeswegs auf den ursprünglichen Sinn dieses stimmlichen Vorganges und ist durch keinen andern völlig zu ersetzen.[1])

Bei den wichtigsten Stellen der folgenden Übersetzung ist das italienische Original mitgetheilt, und zwar in Zacconi's Schreibweise. Alles, was von der Übersetzung in eckigen Klammern steht, habe ich der Deutlichkeit wegen hinzu gefügt. Ferner habe ich die zahlreichen Musikbeispiele, welche bei Zacconi ohne Ordnung und Übersicht hinter einander gedruckt sind, überschriftlich mit der Bezeichnung der betreffenden Stimme versehen, sowie mit Nummern. Ebenfalls ist die Vorschrift »Thema« und »Ausführung« von mir, wobei beide Notenreihen genau und deutlich unter einander gesetzt sind; über den Linien stehen ♯ ♮ ♭ als Wegweiser, ohne indess überall mit Sicherheit den richtigen Halbton angeben zu können. Durch alles dieses ist der unschätzbare Werth und Nutzen jener Beispiele hoffentlich noch eingänglicher gemacht.

Für mannigfache Beihülfe in dieser Arbeit bin ich den Herren E. Langelütje, E. Geisler und Dr. Fleischer zu Dank verpflichtet.

[1]) Bei jedem Versuche, der Bedeutung und geschichtlichen Metamorphose musikalischer Ausdrücke nachzugehen, ist die Wahrnehmung zu machen, daß man überall rein auf eigene Hand arbeiten muß. Die vorhandene Musik-Literatur st zu einem solchen Zwecke noch nicht einmal versuchsweise ausgebeutet. Ein Du Cange oder ein Lexicon musikalischer Bezeichnungen, die etymologisch, begrifflich und geschichtlich aus den Quellen entwickelt wären, unter Angabe der Belegstellen, würde für die Musikwissenschaft eine große Wohlthat sein.

Die Gorgia.

Über die Ausführung der Koloraturen und den Gebrauch der modernen Passagen.

(Che stile si tenghi nel far di gorgia, e dell' uso de i moderni passaggi.)

Von

Lodovico Zacconi.

In dem Grade, wie das veraltet, wodurch der künstlerische Gebrauch die Dinge früher verschönert hat, in demselben Grade werden durch emsiges Studium wieder neue Verschönerungen gefunden, denn die großen Genies kommen immer auf neue Schönheiten. Und fürwahr, wer diese Sache wohl in's Auge faßt, der findet, daß, wie sehr Etwas auch schon ein Mal verschönert worden sein mag, man dennoch durch stetiges Nachdenken und viele Mühe neue Schönheiten zu den alten hinzu fügen kann.

Um mich aber nicht weiter zu verbreiten über Dinge, deren Beschreibung nicht in meiner Absicht liegt, unterlasse ich es, von den besonderen Verschönerungen zu reden, die in Folge der Bemühungen der Kunst und der Natur zu Stande gebracht sind, und beschränke mich zu sagen, daß die Musik immer schön gewesen ist und sich noch stündlich mehr verschönert durch den Fleiß und das Studium, womit die Sänger sich darauf legen; die Musik erneuert sich nicht [bloß] noch verändert sie sich vermittelst der Tonzeichen, die stets die gleichen sind, sondern durch die Verzierungen oder freien graziösen Ausschmückungen und Accente der Sänger macht man sie immer schöner erscheinen. *(. . . dirò che la Musica è stata bella sempre, et ogni hora più per la diligenza, et per lo studio che ci fanno i cantori si abellisce: la quale non si rinova, ò si muta per via delle figure, che sempre le sono d'una sorte; ma con le gratie, et gl'accenti la si fa parer sempre più bella.)*

Diese Liebreize *(vaghezze)* und die Accente werden hervor gebracht durch das Zertheilen und Brechen der Tonfiguren, so nämlich, daß man alle mal in einem ganzen oder halben Takte eine Anzahl von Noten anbringt, deren Natur es ist, rasch vorgetragen zu werden. Der Vortrag derselben kann ein so großes Vergnügen bereiten, als

ob wir wohl geschulte Singvögel hörten, die uns mit ihrem Gesange das Herz entzücken und dauernd befriedigen.

Solche Leute, welche die Fertigkeit und Fähigkeit besitzen, eine so große Menge von Tönen im richtigen Zeitmaß und zugleich mit der nöthigen Schnelligkeit auszuführen, haben unsere Gesänge so anziehend gemacht und thun es noch immer *(fanno si vaghe le cantilene)*, daß jetzt Einer, der dieselben nicht vorträgt wie sie, den Zuhörern wenig Befriedigung gewährt und von den Sängern gering geschätzt wird. Diese Sangesweise mit ihrem Schmuck wird vom Volke gewöhnlich »GORGIA« genannt, welche denn in weiter nichts besteht, als in einer Anhäufung und Sammlung von vielen Achteln und Sechzehnteln, die unter irgend einem Takt-Theilchen vereinigt sind; und sie ist von solcher Natur, daß man wegen der Schnelligkeit, mit welcher so viele Töne zusammen zu ziehen sind, dieselbe weit besser durch das Gehör lernt, als durch [ausgeschriebene] Beispiele, und dies darum, weil man in die Beispiele nicht jenes genaue Taktmaß legen kann, wie es ein fehlerfreier Vortrag verlangt. *(Questo modo di cantare, et queste vaghezze dal Volgo communemente vien chiamata Gorgia: la qual poi non è altro che un aggregato, et collettione di molte Chrome, et Semichrome sotto qual si voglia particella di tempo colligate: Et è di tal natura, che per la velocità in che si restringono tante figure, molto meglio s'impara con l'udito che con gl'essempij: et questo perchè negl' essempij quella misura, et tempo non si può porre, in che le hanno a essere senza diffetto pronuntiate.)* Sie beruht mehr auf Takt und Maß, als auf Schnelligkeit, denn wenn man zu früh oder zu spät am festgesetzten Ende ankommt, so hat die ganze Sache keinen Werth mehr.

Zwei Dinge sind nöthig für den, der diese Profession ausüben will, nämlich Brust und Kehle; Brust, um eine so große Mannigfaltigkeit und Menge von Tönen bis zum vorgeschriebenen Ende auszuhalten; Kehle dann, um sie mit Leichtigkeit herzugeben. Viele, die weder Brust noch Zwerchfell *(ne petto ne fiancho)* haben, müssen nach vier bis sechs Tönen abbrechen und auf halbem Wege endigen, oder wenn sie gleichwohl nicht aufhören, sind sie doch so sehr mit der Anstrengung beschäftigt, auf's neue Athem zu holen, daß sie nicht im nöthigen Tempo bleiben können. Andere wieder, mit mangelhafter Kehle, trennen die Töne nicht stark genug von einander ab, das heißt, sprechen sie nicht so gut aus, wie es bei der Gorgia der Fall sein sollte.

Einige pflegen sie leicht zu haben, und das sind Jene, denen die Natur sie zeigt und darreicht. Einige Andere haben sie mit Mühe, und das sind Jene, welche sie nur durch anhaltendes Studium

erworben haben. *(Alcuni la sogliano haver facile, et questi sono quelli che la natura gli l'insegna et porge: Alcuni altri l'han con fatica, et questi sono quelli che per lo studio grande n'han fatto acquisto.)* Die Ersteren werden immer mehr Anmuth zeigen und werden mehr ergötzen, als die Letzteren; aber Jene, denen die Natur sie gewährt und die Kunst sie anpaßt, sind glücklich vor allen Andern in dieser Profession.

In allen einzelnen Künsten macht derjenige mit der Zeit großen Fortschritt, welcher sich ganz und vollständig damit beschäftigt. Aber müht Jemand sich in dieser Kunst ab, so ist die harte Mühe alle mal vergeblich, wenn die Natur ihm nicht ein wenig hilft. Daß dies wahr ist, sehen wir deutlich, denn der, gegen den die Natur so gütig und liberal gewesen ist, wenn er auch vom Gesange eigentlich wenig verstehen mag, nimmt oft dem ersten, in den besten Kreisen verkehrenden Sänger den Platz weg, und das blos deshalb, weil diese [natürliche Begabung] eine vor allen andern ausgezeichnete Eigenschaft des Sängers bildet. Obgleich nun jeder gern diese Liebreize im Gesange hört, so muß der Sänger doch Acht darauf haben, daß die Leute nicht über ihn lachen und deshalb zunächst alle größeren Fehler und jene abscheulichen Manieren, die oben [in den vorher gehenden Kapiteln] erwähnt sind, sich abgewöhnen, jenes zwitschernde Singen *(gorgheggia)* besonders; denn der Stümper wird von den Zuhörern mehr beobachtet und betrachtet, als der geschickte Sänger, welcher sie durch einen schönen, mit anmuthigen Manieren ausgeschmückten Gesang ergötzt.

Wer die Gorgia lernen will, der muß darauf bedacht sein, sie so gut wie möglich zu machen, oder sie lieber ganz fort lassen, wenn er sie nicht ordentlich machen kann, weil es keine Sache giebt, die mehr des richtigen Zieles und vollkommenen Maßes bedarf, als diese; denn jeder kleine Fehler und Mangel, wenn man ihn merkt und kennt, verdirbt das, was sonst schön an sich ist, und anstatt zu gefallen und zu ergötzen, macht es satt und überdrüssig, erregt Ekel und beleidigt. Wer daher nach Gebühr und Vernunft seine Ehre retten will, der muß von Anfang an ängstlich bemüht sein, die Gorgia mit Grazie und gut zu machen, damit er nicht Spott und Hohn erntet.

Jedes mal also, wenn der Sänger sich prüfen will, ob ihm die gelernten Gorgien, gewöhnlich Passagen genannt, gelingen, so thue er dies zuerst, wo er mit Andern in Kompagnie singt. Jene aber, die keine Kollegen zur Seite haben, müssen sich prüfen, ob alle ihre Töne auch eine vollkommene Harmonie bilden, und so viel müssen sie sich auf diese Art üben, daß sie sich nachher mitunter können öffentlich hören lassen. Aber weil der, welcher so verfährt, über sich

selbst Richter sein muß, und weil nun der Mensch, wenn er sich selbst beurtheilt, nur zu oft, um nicht zu sagen immer, irre geht, so ist es gut, um eine aufrichtige und gerechte Meinung zu vernehmen, daß man sich bei treuen Freunden erkundigt, ob die Gorgia, die man macht, Vergnügen erzeugt und ob sie gut tönt; denn Viele bilden sich ein, sie machen zu können, leisten aber so gut wie gar nichts.

Ich habe sogar Einige gesehen, die mit dem Zittern der Stimme und mit dem Bewegen des Kopfes sich einbilden, die Gorgia zu machen, und sie machen sie doch nicht, und wenn es ihnen Jemand sagt, so zwingen sie sich es besser zu machen, und sie machen es schlechter: so daß die Zuhörer noch lieber sie hören würden, wenn sie die Melodien sängen wie sie dieselben vorher gesungen haben, denn so schlecht mag man sie nicht vortragen hören.

Deßhalb sage ich, daß der Mensch vielen Steinen des Anstoßes ausweichen und vor vielen Mißbräuchen und Irrthümern bewahrt bleiben kann, wenn er sich von Andern beurtheilen läßt und gern auf ihre Meinung hört.

Das Schönste und das Vollkommenste, was ein kunstgerechtes Koloriren erfordert, ist Takt und Zeitmaß. Diese sind es, welche jene Gruppen und ganzen Reihen von Noten schmücken und würzen, und wer ohne Maß und Takt dieselben dahin führt, der verdirbt wieder das, was er sonst mit der Gorgia an Schönheit stiftet, und erntet schließlich keinen Dank. *(La più bella et perfetta cosa che nel gorgheggiare si ricerca, è il tempo et la misura, il quale tutto quel raccolto et aggregato di figure orna et condisce, et chi fuori di questa misura et tempo le guida ò mena; ciochè con essa di bello semina, senza veruna gratitudine perde nel fine.)*

Dieser Punkt ist also der schwierigste, den es in der Gorgia giebt, und derselbe bedarf viel mehr des Fleißes und Studiums, als so viele Töne zusammen bezwingen zu wollen. Desshalb wird auch immer jener Sänger mehr gelobt werden, der mit wenig Gorgia im richtigen Takt sich nur wenig [von den Haupttönen] entfernt, als ein anderer, der sich weit davon entfernt und zu spät oder zu früh bei dem Ende anlangt. Fürwahr, die da zuhören und lauschen, spenden dem, der nur sparsam die Gorgia gebraucht, aber gut, unendliches Lob, haben ein Auge auf ihn und erwarten immer, daß er es noch besser machen werde. Und es ist doch auch weit besser, daß die Hörer mit wenig aber guter Gorgia zufrieden scheiden, als daß sie von vielem und schlechtem Koloriren Mißfallen und Ekel bekommen und unzufrieden davon gehen.

Deßhalb, wer an dieses Unternehmen heran tritt, der habe zuerst

Acht darauf, die Gorgia gut zu machen, und sodann, sie nach dem Tempo zu messen, damit er jeden Hörer mit ihr erfreue und zufrieden stelle. Er beachte insbesondere, als Hauptregel, daß er beim Anfange irgend eines Gesanges, wenn die andern Stimmen schweigen, nicht mit der Gorgia [oder dem Zertheilen der gegebenen Töne] beginnen darf. Nicht einmal unmittelbar nach einem solchen Anfange, wenn die Andern noch pausiren, lasse er sich mit jenen Ausschmückungen hören, weil man zu sagen pflegt, daß das Hohe erst gefällt durch den Gegensatz des Tiefen, und weil eine Stimme allein, wie Alle wissen, wenig Vergnügen gewährt, viele Stimmen zusammen aber eine liebliche und süße Harmonie geben. *(. . . et si guardi per la prima regola, che nel principiare qual si voglia canto, tacendo l'altre parte di non principiar con gorgia; ne meno immediatamente dopo detto principio non cantando gl'altri si facci con quelle vaghezze sentire; perchè si suol dire che piace l'acuto, per l'opposition del grave, et una voce sola come tutti sanno poco diletto rende: ma bene molte voce insieme, dolce et soave harmonia fanno.)*

Deßhalb gewahrt man, daß der Kontrapunkt in langsamen oder in lebhaften Schritten allein, ohne den andern Theil, nicht gefällt, weil erst der Gegensatz das wahre Ergötzen bewirkt. So entsteht denn auch die Lieblichkeit der Gorgia aus jener anmuthigen und kurzen *(succinto)* Bewegung, welche die Stimmen dann machen, wenn eine von ihnen sich rascher bewegt.[1])

Die Anfänge der Stücke also, wenn sie nicht ganz bekannter Art und Wiederholungen sind, müssen immer mit einfachen und schlichten Accenten ausgesprochen werden, damit man besser alle verschiedenen Stimmen eintreten hört. *(I principij dunque se non sono communi et seguenti, si debbano sempre pronuntiate con gl'accenti semplici et schietti, acciochè meglio s'odino entrar tutte le parte):* denn jede Sache ist um so angenehmer, je weniger man davon erwartet, und das um so mehr, je plötzlicher und unvorhergesehener sie kommt.

Um noch besser ersehen zu lassen, wie unschicklich es ist, wenn eine einzelne Stimme ihren Part mit Gorgia [oder Koloraturen] anfängt, während die übrigen Stimmen des Stückes pausiren, so sage ich, daß ein jeder beim bloßen Solosingen die Gorgia sehr wohl anwenden kann, denn wenn die Hörer von solchen Ausschmückungen auch nicht das volle Vergnügen haben, welches die Begleitung durch andere Stimmen gewähren würde, so können sie doch mit keinem in Dissonanz gerathen. Aber das Schöne und die Schwierigkeit besteht

[1]) Der Sinn ist: Während die Schmuckstimme ausgiebige Bewegungen macht, sind die Tonschritte der Begleitstimmen nur klein und kurz.

darin, Andern zu gefallen, ohne durch Ungestalt und Mißton von dem rechten Wege abzuweichen, und den Spieler in jeder Sache, die man auch nehmen mag, lobt man nicht dafür, daß er eben allein spielt, sondern dafür, daß er gut spielt wenn er in Begleitung spielt.

Um so mehr verdient jener Sänger, der beim Eintritt von andern, ihm noch unbekannten Sängern sich mit seinen Verzierungen breit macht, nicht nur Tadel, weil er sie glauben zu machen sucht, er verstehe es aus dem Grunde, sondern er setzt sich auch der Gefahr aus, Schande und Unehre davon zu tragen. Denn wenn es sich trifft, daß Einer der Anwesenden es noch besser vermag, als er selbst, so kann nun, während er noch mitten in seiner Anstregung ist, jener vollkommenere Sänger unvermuthet mit neuen Künsten seinen Platz einnehmen und so ihm alles das wieder entwinden, was er sich bis dahin erworben hatte. Deßhalb handeln Jene klüglich, die in den musikalischen Kreisen, wenn sie singen müssen, niemals gleich beim ersten Zug zeigen, was sie können, sondern mit Klugheit und Kunst piano piano vorwärts gehen und zuerst die Andern anhören, um zu vernehmen, was Andere leisten, weil der Mensch an jedem Orte und zu jeder Zeit lernen kann. Man lege sich daher fleißig auf's Zuhören, und danach fange man allmälig an mit seinen Lieblichkeiten heraus zu treten; denn indem man so die Zuhörer zu neuem Vergnügen anregt, erwirbt man sich unsterblichen Ruhm.

Ferner hüte sich der Sänger, am Schlusse irgend eines Gesanges das zu thun, was Viele thun, die noch wenig gewitzigt sind und in dieser Profession nur sehr geringe Erfahrung besitzen. Diese nämlich entfalten eine riesige Menge von Ausschmückungen und wollen Alles so recht am Ende aufzeigen, haben aber mittlerweile die ganze Mitte leer und trocken gelassen.

Denn auch die Kinder laufen ohne irgend eine Gefahr und Mühe über einen geraden Balken, wenn dieser Balken in einer langen und gestreckten Ebene auf der Erde liegt, weil sie den Boden dicht unter sich sehen und wissen, daß sie im Fallen sich nicht wehe thun können. Aber ist der Balken in die Höhe gehoben und sie sehen von beiden Seiten die Gefahr und den Abgrund, bei der Leichtigkeit zu fallen, so scheuen nicht nur sie sich hinüber zu gehen, sondern auch erwachsene Menschen fürchten und scheuen sich vor dem drohenden gefährlichen Falle.

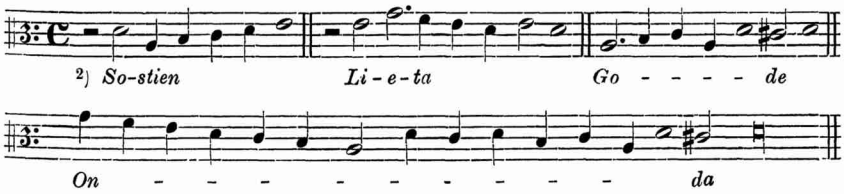
So muß derjenige, der die Gorgia anwendet, nicht nur am Ende eines Stückes seinen künstlerischen Werth offenbaren, sondern schon in der Mitte desselben muß er mit Dreistigkeit sein kühnes Herz zeigen. *(Così colui che fa di gorgia, non deve solamente nel fine mostrar il suo valore: ma nel mezzo ancora deve con audatia mostrare l'ardito cuore.)*

In ähnlicher Weise mag man Jene tadeln, die am erwähnten Ende nicht satt werden können zu koloriren *(di gorgheggiare)*: und sie bewirken damit nur, daß alle begleitenden Kollegen bei der Beendigung der Gesänge ungeduldig auf sie warten; die Entscheidung darüber, ob es schön war, überläßt man dann kühl Jedem zur Beurtheilung, der ein Urtheil darüber zu haben glaubt. [1])

Es ist wohl erlaubt, am Schlusse etwas weiter auszuholen und auszuschweifen, jedoch nur dann, wenn man solches auch in der Mitte gethan hat; sonst kann man es nicht zugestehen *(È ben lecito alquanto di scorrere nel fine et vaghare: quando però anco nel mezzo si è vaghato e scorso: altrimente non si concede)*; und wer es dennoch thut, verdient vielen Tadel, weil er, der eine Sache nicht gut machen kann, auch noch die Andern stört, die da sind, um etwas Schönes zu leisten.

Auch ist nicht mit Stillschweigen zu übergehen der Fehler Jener, die da, weil sie sich mit der Gorgia befreundet haben, nun bei jeder Note etwas derartiges anbringen wollen, und wenn sie es im übrigen auch noch so gut machen, doch die Silben und die Wörter verderben.

Damit nun viele Fehler vermieden werden, will ich den andern Regeln noch diese Ermahnung beigeben, daß man sich hüten möge, Passagen zu machen auf Viertelnoten, hauptsächlich wenn sie mit den Textsilben versehen sind, weil die Natur ihrer Geschwindigkeit eine große Verminderung nicht zuläßt und weil sie das Zerbrechen *(rottura)* der Töne nicht begünstigen, es sei denn in nachstehenden und andern ähnlichen Fällen.



Jedes mal also, wenn es sich findet, daß eine solche Notengruppe auf eine einzige Silbe fällt, können sicherlich die Verzierungen entfaltet werden, denn dadurch kommt es nur um so schöner heraus. In den halben Noten (𝅗𝅥), die ja von Natur länger sind und

[1]) — weil die Begleitsänger froh sind, des anstrengenden Aufpassens, wann sie den Schlußakkord einsetzen sollen, endlich überhoben zu sein.

[2]) Der Text ist auch bei Zacconi, wie in allen Drucken der damaligen Zeit, höchst ungenau und nachlässig unter die Noten gelegt, muß daher vielfach unbestimmt bleiben.

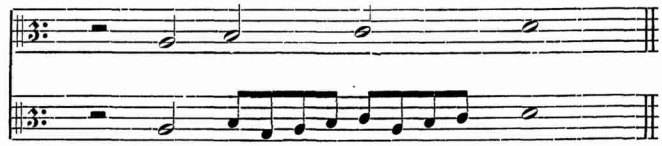
mehr Zeit erfordern, kann man munter thun was man will, nur muß man dabei nicht die gegebenen Silben oder Worte des Textes verderben.

Sogar wenn sich mehrere halbe Noten zusammen finden, kann man sie alle ausschmücken, jedesmal nämlich, wenn die Ausschmückung dem Sänger bequem kommt und nicht die Worte verdunkelt. In den ganzen (𝅝) und den doppelganzen (𝆷), sowie in den andern noch größeren Notenwerthen, die natürlich längere Zeit in Anspruch nehmen je nach ihrem Tempo, in diesen kann man gar viele Zierrathen anbringen und sie dadurch ausschmücken, wie es Jeden gut dünkt, oder man kann sich dieser Verschönerungen an den nothwendigsten und bequemsten Stellen bedienen, aber ebenso passend unter einer Silbe wie unter einem Worte. Und damit der, welcher Verlangen hat, eine solche Kunst, die Gorgia, zu erlernen, sehen kann, wo und wie man die Ausschmückungen gebrauchen soll, biete ich ihm diese wenigen ausgeschriebenen Beisspiele dar.

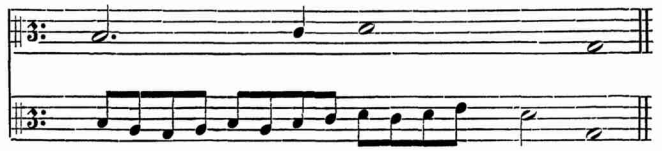
Thema.

1.

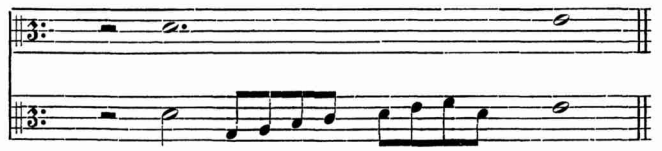
Ausführung.



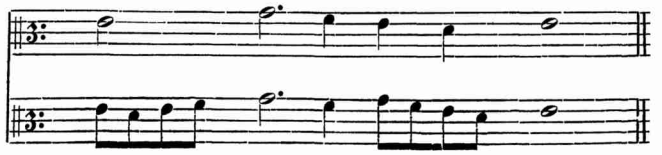
2.



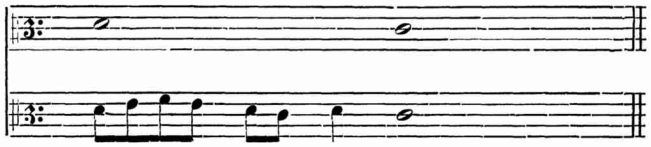
3.



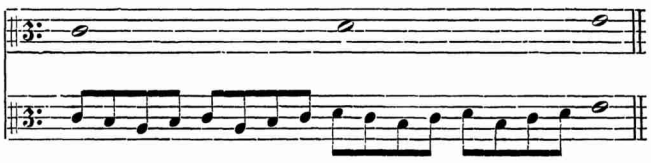
4.



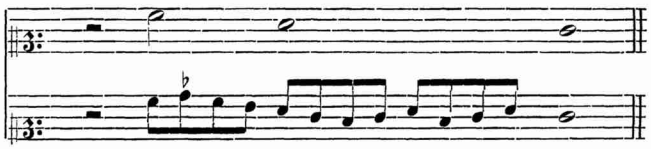
5.



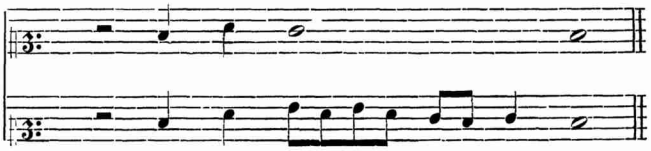
6.



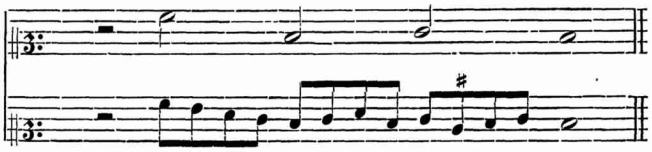
7.



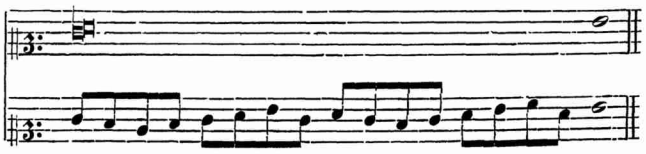
8.

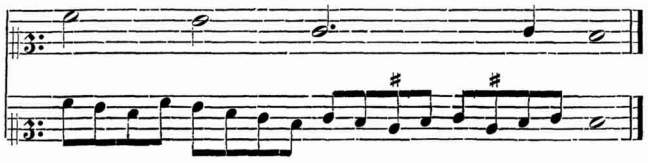


9.



10.



11. 

Obige Beispiele möge man immer wieder ansehen und zu singen versuchen, und sich so sehr in ihnen üben, daß man sie mit der Zeit bemeistert.

Es lassen sich diese Beispiele auch in jeder beliebigen Stimme gebrauchen, sowohl im Tenor *(naturale)* und Alt *(acuta)*, wie auch in Bässen *(grave)* und Sopranen *(sopra acuta)*. Aber weil die Professoren des Gesanges über diese meine Kleinigkeiten lachen möchten, indem sie meinen, dieselben seien für sie bestimmt, die doch etwas Gelehrteres und Reiferes nöthig haben, deßhalb sage ich zu meiner Entschuldigung, daß ich keineswegs bemüht bin, diese Dinge Jene zu lehren, denen ich als hirnlos erscheinen würde, sondern ich beabsichtige lediglich, sie lernbegierigen Schülern vorzulegen, um diesen mit einem klaren und sichtbaren Beispiele alle jene Dinge zu zeigen, die sie zu sehen und zu wissen wünschen, weil sie in ihrer Unkenntniß vor Verlangen brennen und sich abzehren, um etwas Licht darin zu bekommen.

Jene also, die diese meine kleinen Sachen sammt den folgenden haben und gründlich fassen wollen, die mögen sich zuerst mit Geduld wappnen und dann sie oft studiren, denn bei der Mühe, welche ich mir gegeben habe, werden sich dieselben durch ein anhaltendes Studium leicht bemeistern lassen.

Um solchen Schülern den Weg noch mehr zu erleichtern, als bereits oben geschehen ist, sage ich ihnen, daß, wenn auch Einer, der die Noten von einem schweren sogenannten Duo zu singen hat, sich beim Sprechen anstrengt und sich bemüht, die Töne in solchem Tempo auszusprechen, daß besonders die darin befindlichen Achtel keinen Fehler oder Mangel haben, er doch zugleich daran denken muß, daß er sie nach den Regeln der Gorgia auszusprechen hat; und wenn er darin einen guten Stil erwerben will, so wähle er ein Duett mit recht vielen Achteln, und wenn er es [ohne Text] singen kann, versuche er einige Wörter unter zu legen, und zwar da, wo eine Menge von Achteln vorhanden ist, singe er nur eine einzige Silbe: so wird er in kurzem gewahr werden, worin die Schwierigkeit beteht; und er übe sich ein, zwei, drei oder mehrmal, so ausdauernd bis er merkt, daß er gute Fortschritte macht.

So lange Einer nun beim Aussprechen der genannten Silben noch Mühe hat und es ihn anstrengt, ist es nöthig, sie so viele Male zu singen, daß er sie aus Gewohnheit gut singen kann. Und er achte darauf, die Töne mit den Silben so schnell und so laut oder kräftig *(polpose)* zu singen, wie wenn die ganze Sängerschaft sie von Noten sänge, oder wie wenn er sie auf einem Bruchstück von Wörtern sänge, um sich dadurch in der Sache so heimisch zu machen, daß er nicht nur versteht, das oft und lange Studirte ganz fertig mit den Silben auszusprechen, sondern, wenn es nöthig ist, auch alles andere, was man ihm vorlegen mag[1].)

Denn aus jener Übung gewinnt er eine Grundlage, die Stimme mit Schnelligkeit zu bewegen, so daß er später sich selbst ohne Lehrer, ganz nach der Bequemlichkeit seiner Natur, in die Gorgien und Passagen einführen kann.

Um ihm diesen Weg gleichfalls zu erleichtern und ihn auf die rechte Straße zu bringen, auf welcher er zum wahren Professor und wirklichen Meister in dieser Sache sich ausbilden kann, sage ich, daß es nöthig ist, bei jedem beliebigen Übungs-Muster alle fünf Vokale zu singen, nämlich A E I O U; weil, — indem einige von ihnen geschlossen ausgesprochen werden wollen wie I und U, einige andere halb offen wie E und O, und einer breit wie A —, er dann sehen wird, daß man ganz leicht I und U aussprechen kann, und daß man mit ein wenig mehr Mühe sich das E verschafft und das O, aber daß man bei dem A, weil es mehr Athem haben will als alle die andern, sich auch mehr abmühen muß es auszusprechen.

Bei einer solchen Übung wird kein ernstliches Hinderniß eintreten, weil alle italienischen Wörter *(tutte le parole volgare)* auf einem Vokal endigen und auch ein großer Theil der lateinischen. Um nun bei meinem großen Eifer und Wunsche, den Sängern zu helfen, in dieser Materie nichts zu übersehen, bemerke ich noch, daß das Tremolo [der Triller], das heißt die zitternde Stimme, die wahre Thür ist, um in die Passagen einzudringen und die Gorgien zu bemeistern *(. . . dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, et di impatronirse delle gorgie)*; denn das Schiff fährt mit größerer Leichtigkeit dahin, wenn es zunächst in Bewegung gesetzt wird, als wenn es beim Beginn der Fahrt sich erst bewegen soll; und der Springer springt besser, wenn er, bevor er springt, zum Sprunge einen Anlauf nimmt.

---

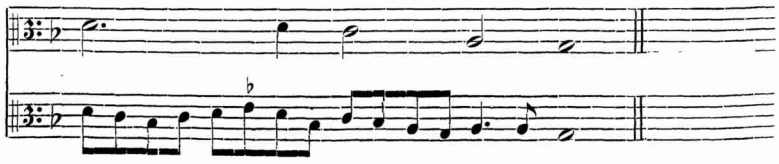
[1]) Zacconi empfiehlt hier beim Üben das Starksingen. Der Schüler soll neben der Leichtigkeit auch Kraft in die Stimme bekommen. Eine alte, überaus wichtige italienische Gesangsregel, die von unserer Zimperlichkeit sehr abweicht.

Dieser Triller muß kurz und doch abgerundet sein und lieblich, weil der überhastete ebenso wie der unmäßige und erzwungene ermüdet und nur Verdruß macht.[1] Und er ist von solcher Natur, daß, wenn man ihn gebraucht, man ihn immer gebrauchen muß, damit der Gebrauch sich in Gewohnheit verwandeln kann: weil jene beständige Stimmbewegung der Bewegung der Gorgien Hülfe und willigen Anstoß giebt und wunderbar die Anfangsstudien der Passagen erleichtert. Diese Bewegung, von der ich spreche, muß also in angemessener, jedoch nicht hastiger Eile ausgeführt werden, aber lebhaft und kräftig. *(Questo tremolo deve essere succinto, et vago; perchè l'ingordo, et forzato tedia, et fastidisce: Et è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve; acciochè l'uso si converti in habito; perchè quel continuo mover di voce, aiuta, et volontieri spinge la mossa delle gorgie, et facilita mirabilmente i principij de' passaggi. Questa mossa che io dico non deve essere se non con giusta fretta, ma gagliarda, et vehemente.)*

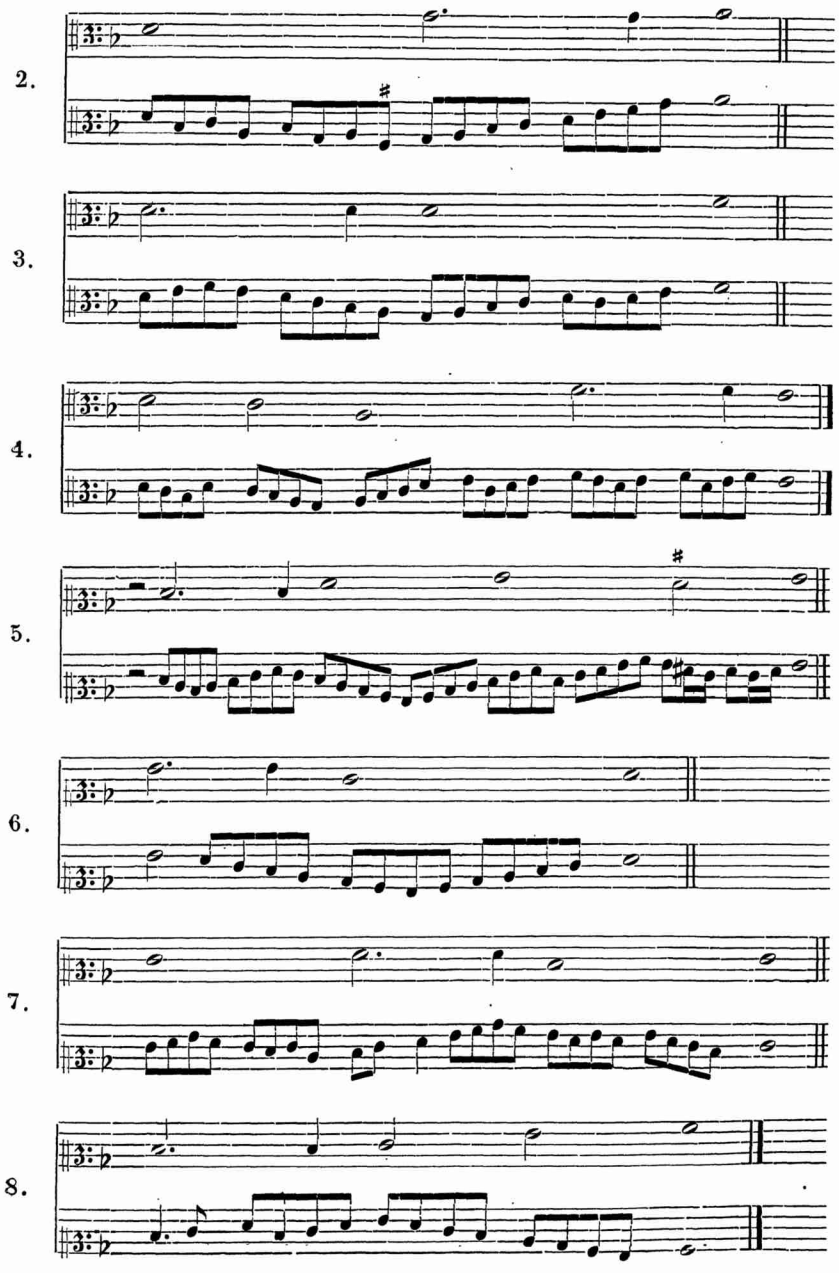
Das Ende muß richtig sein und in sich vollendet, die Mitte ganz ebenso, und so weiter: so daß man den Anfang nicht mehr heraushört, als die Mitte oder das Ende; das Ende oder eben den Anfang nicht mehr, als die Mitte; denn jedes Zurücktreten [eines Theiles] darin beraubt uns ganz und gar des guten Vergnügens, abgesehen davon daß es [bei dem Sänger] eine gewisse Zaghaftigkeit verräth. *(Il fine deve esser giusto, et compito; il mezzo tutto equale, et seguente, che non più s'oda il detto principio, che è il mezzo, et il fine: ne più il fine, et esso principio, che il suo mezzo: perchè ogni occultazione che se li faccia, oltra che dimostre un timore tutto il buon diletto toglie.)*

Und wenn Einer da sein sollte, der an dem emsigen und eingehenden Studium Gefallen findet und dem meine obigen Beispiele so viel Vergnügen bereitet haben, daß er dieselben völlig bemeisterte: diesem gebe ich Gelegenheit, nach jenen einfachen Übungen nun auch einige andere und größere durchzumachen, indem ich ihm diese nachfolgende Reihe bilde.

1.

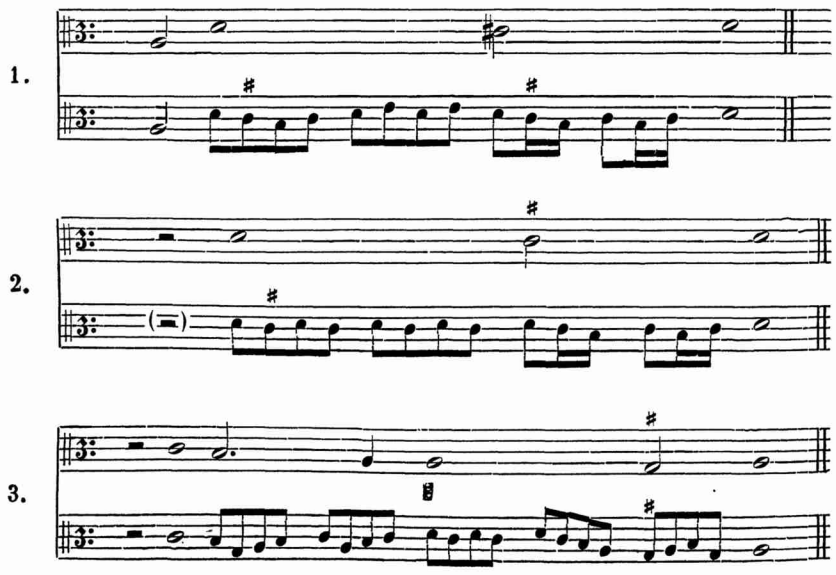


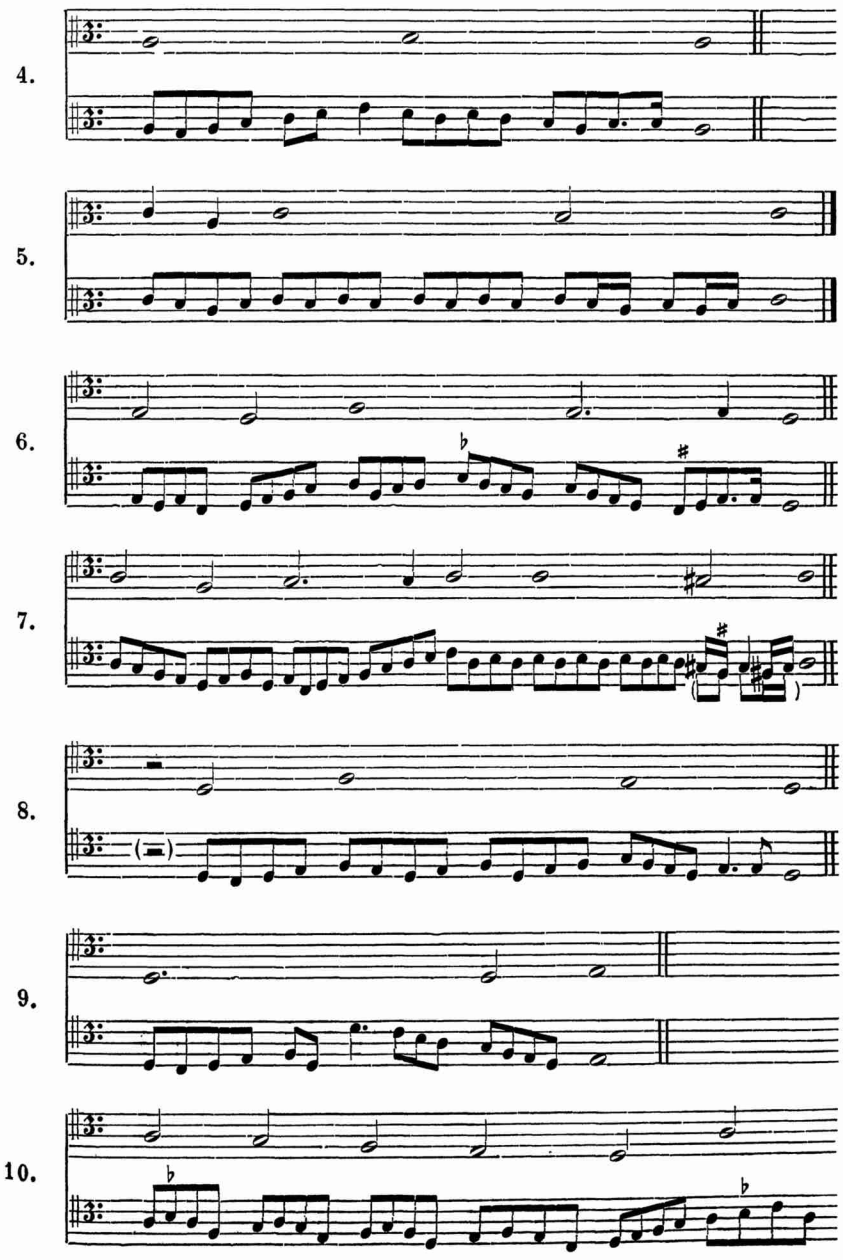
[1] Der Triller muß hiernach vor Allem prompt vor sich gehen, aber weder zu schnell *(ingordo)* noch zu langsam oder erzwungen *(forzato)*, damit seine Schönheit *(vago)* nicht darunter leidet. Zacconi ist besonders bemüht, dieses einzuprägen, denn in dem zweitfolgenden Satze wird auf die mit Maßhalten und Ausdruck verbundene Promptheit nochmals der Ton gelegt.

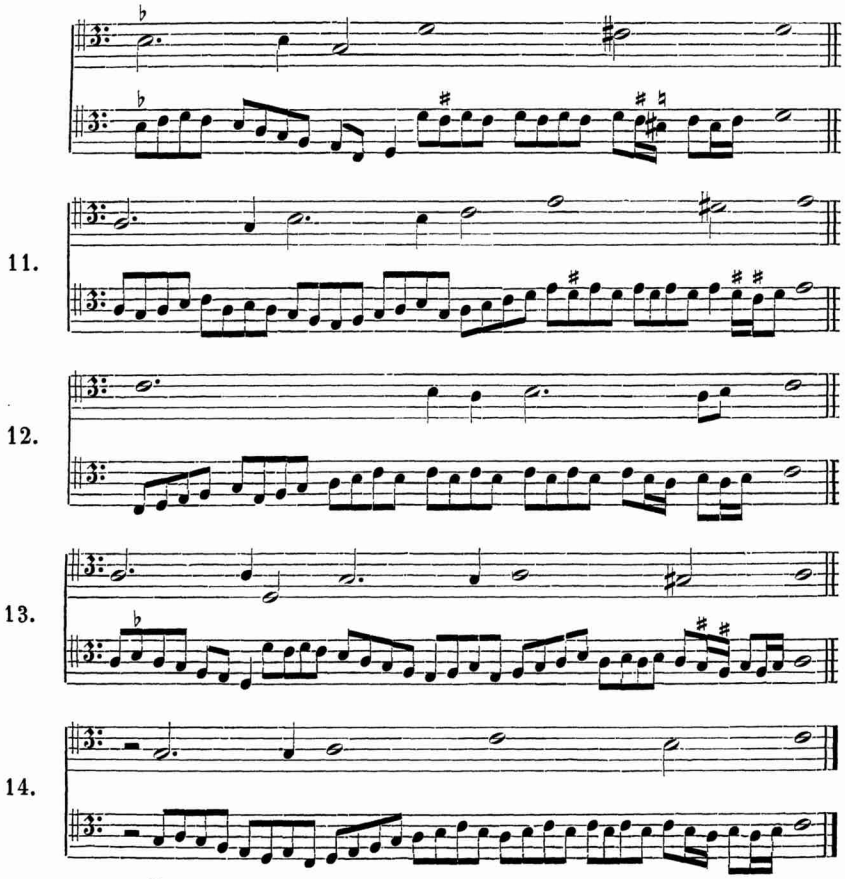

2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

Dabei kann man mit mehr als acht Achteln in die Breite gehen und sich weitläufig ausdehnen. Aber es ist zu bemerken, daß die menschliche Stimme in solchen Geschwindigkeiten nur schwer sprungweise gehen kann, weil unsere Stimme nicht jene Leichtigkeit besitzt, mit welcher die Hände die Tasten der Instrumente berühren. Deßhalb werden ihm hier die Singnoten stufenweise mit obigen wenigen Brechungen *(rotture)* vorgeführt, um ersehen zu lassen, in welcher Weise sie zu brechen sind. Nun möge das Studium vorwärts gehen zu dem Sprunge *(salto)*, und um des Sängers Ungebundenheit und Freiheit zu befördern, werden wir nicht verfehlen, im Fortschritte der Passagen zu zeigen, auf welche Weise man die Sprünge machen muß.

Jene Stellen nun, die den Sänger ganz besonders einladen, Fiorituren und Passagen anzubringen, das sind die Kadenzen, welche von einer [so empfindlichen] Natur sind, daß, wer sie nicht gut macht, ihnen jede Schönheit raubt und sie ruinirt, so daß sie unsern Ohren als völlige Mißbildungen erscheinen. *(Quei luochi poi ch'invitano i cantori a far fioretti, et passaggi sono le cadenze, le quali sono di una natura che chi non le fa bene; li toglie, et guasta ogni bellezza, et le rende all' orecchie nostre di difformità piene.)* Um deßhalb einige Kadenzen zu zeigen, bilde ich alle hier folgenden einschlägigen Beispiele.

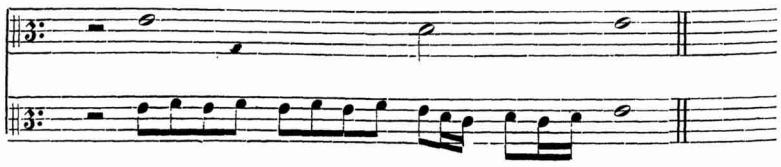



4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

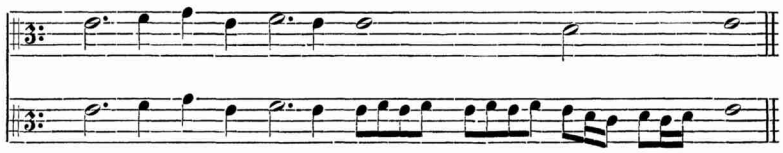


Dieser Übungen können Sänger von nah und fern sich leicht bedienen, jeder für die Lage seiner Stimme.

Es findet sich ferner noch eine Weise, die Kadenz auszuschmücken *(un modo di fiorire una cadenza)*, welche gut heraus ziehen und vollkommen zu Ende führen zu können ein Sänger sich glücklich schätzen kann. Diese tritt nur mit dem Tonfalle *la, fa, la* [der großen Sexte und Quarte] auf, wie man hier sieht.

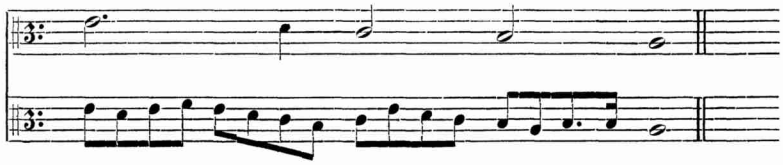


Nicht bloß in dieser Singmanier, sondern überhaupt, um die Kadenz gut zu machen, ist es nöthig, daß ihr das *fa accidentale* vorauf gehe, wenn man will, daß es so klinge, wie es gemäß seiner Natur eben ertönen muß. Weil ich aber zweifle, von Allen genügend verstanden zu sein, und wünschen muß, daß jeder mich verstehe und daß eine so schöne Singmanier sich nicht verliere, so bilde ich außer dem obigen noch ein anderes Beispiel in dem ihm eigenthümlichen Modus und an derjenigen Stelle, wo man es zu gebrauchen hat.

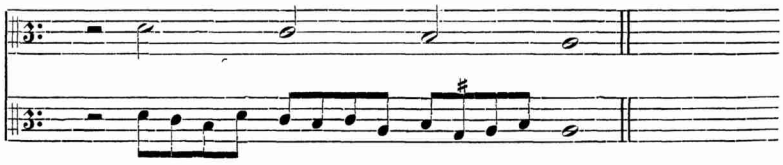


Es finden sich noch einige Gänge *(passi)*, von denen man sagen kann, sie seien wie die gewöhnlichen Kadenzen, weil sie fast in jeder Melodie wieder vorkommen; und jene Sänger, die von Gorgia nicht mehr als soviel verstehen, fühlen sich dennoch dazu aufgefordert und möchten gleichwohl gern etwas Gutes machen, wissen es aber wegen ihrer Unfähigkeit nur schlecht einzurichten. Um diese nun von schlechten und häßlichen Dingen abzuziehen und um ihnen etwas Hülfe und Licht zu gewähren, damit sie sich korrigiren und gute Manier lernen können, habe ich die hier aufgeschriebene Reihe von Übungen gebildet.

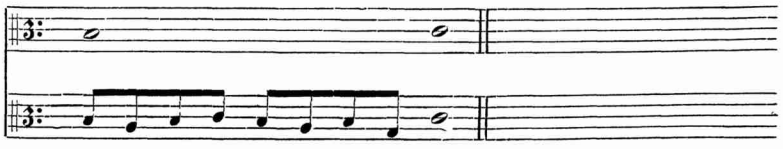
1.

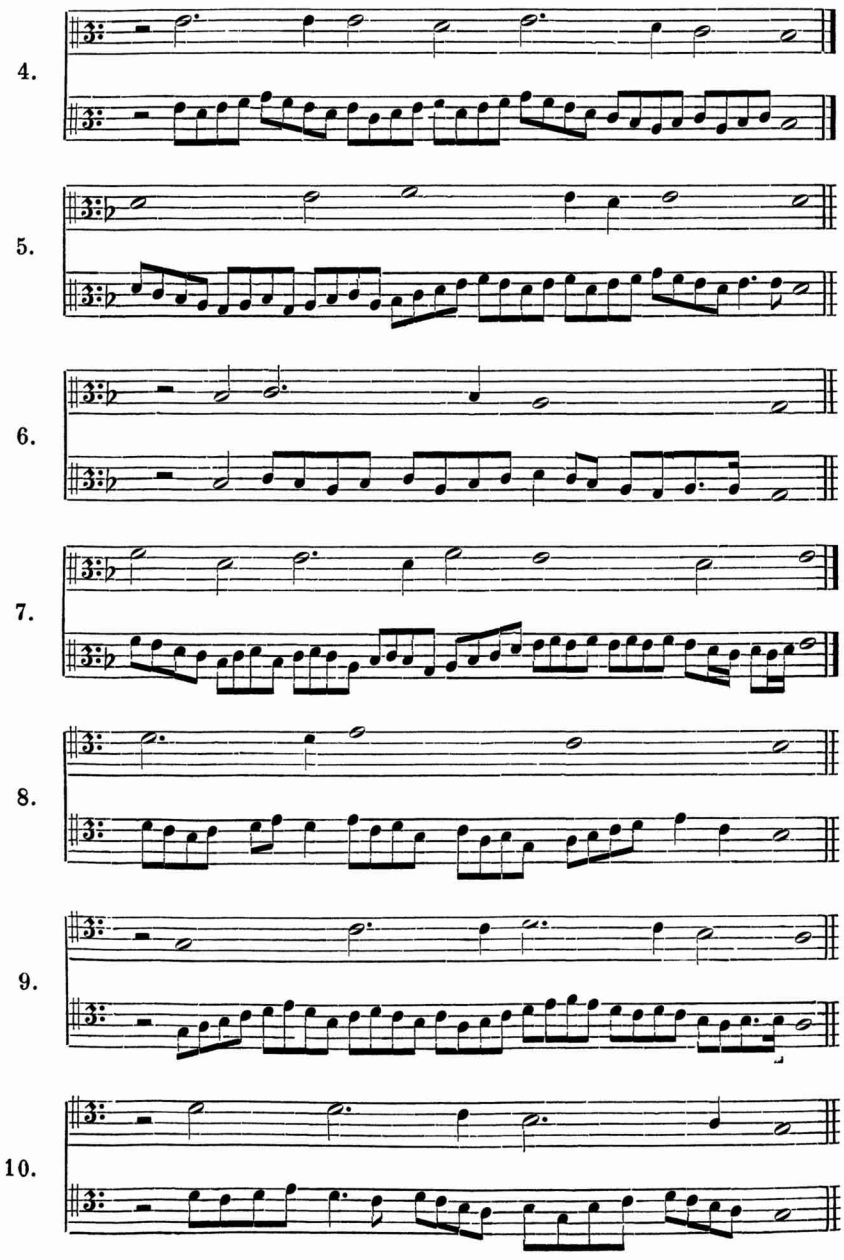


2.

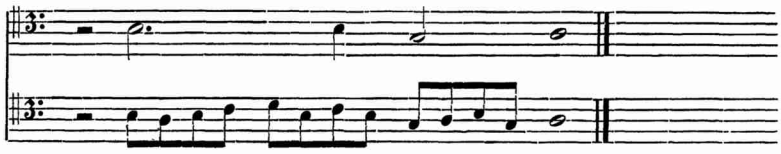


3.




4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

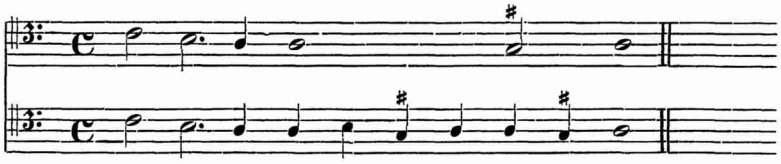
11.



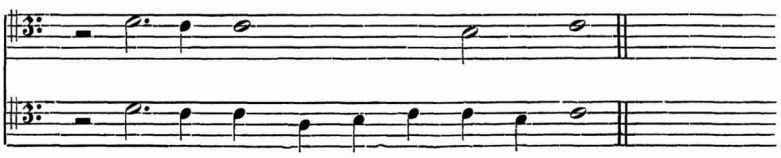
Wenn Einer nun dazu kommen sollte, was ich sehnlichst wünsche und was doch auch sehr zu wünschen wäre, nämlich daß er sich in diesen Schmuckwerken und Passagen zum Herrn und Meister machte: so erinnere ich ihn daran, daß es nicht gut ist, sie immer zu gebrauchen, sondern daß bisweilen, wie an einer Frau, ein einfacher Schmuck gefällt.

Um solchen daher einzufügen und dadurch die andern Verzierungen nur noch lieblicher erscheinen zu lassen, stelle ich die folgenden einfachen [Koloraturen oder] Brechungen *(rotture)* hierher, die man sich nach Maßgabe des Ortes und der Zeit noch zu Nutze ziehen kann.

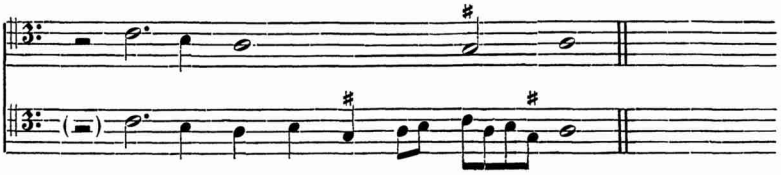
1.



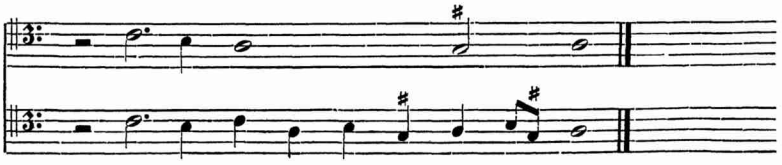
2.

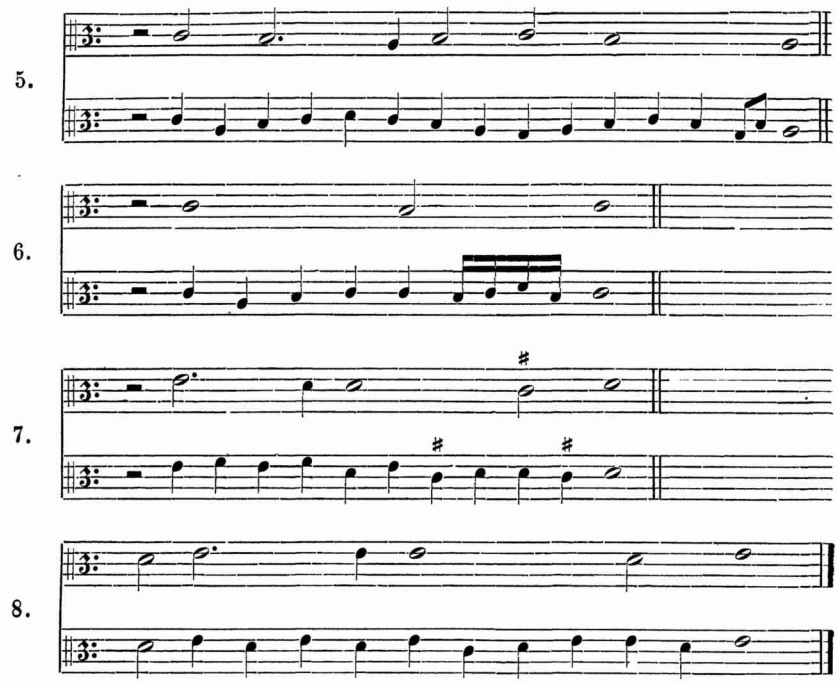


3.



4.





Alle diese Dinge erfordern Gewandtheit, Schnelligkeit *(agilità)* und Festigkeit im Takthalten, ohne welche man nichts ausrichtet. Der Sänger, welcher sich ihrer bedient, hat die Rücksicht zu nehmen, nur so viele Töne in einem Athem zu singen, als er bequem aussprechen kann. Dies muß gesagt werden, da Viele, wenn sie die Gorgia machen, die Zahl von acht Noten im Takte überschreiten; aber weil sie es gut einzurichten und anzupassen wissen, so mag solches immerhin Annehmlichkeit und Vergnügen gewähren und Niemand (sei er auch ein guter Sänger oder Komponist) wird die Überzahl so leicht merken. Aber sobald man die bestimmte Zahl von Noten unter ihre Taktbewegung setzt und diese Zahl dann nicht in das richtige Zeitmaß fällt, so wird ein solches Mehr oder Weniger ernstlich getadelt. Deßhalb erinnere ich die Schüler daran, daß, wenn auch in ihren Gorgien die Zahl der Töne der Zahl der Noten des Taktes nicht entsprechen sollte, solches nichts zu bedeuten hat, falls sie nur ohne Fehler unter ein Maß und Tempo fallen und man bei ihrer Aussprache nicht eine Unrichtigkeit erkenne oder eine Dissonanz. Denn in dieser Fertigkeit und Kunst machen Viele, die die Gorgia verstehen, liebliche und gute Passagen; wollte man die-

selben aber in Noten aufzeichnen, so würde sich darin immer bald zu viel bald zu wenig finden, und trotzdem erkennt man in ihnen nicht den allergeringsten Fehler oder Mangel.

In ähnlicher Weise kann man bei den Kadenzen jener Wiederholungen von *sol, fa, sol; la, sol, la; fa, mi, fa*, und so weiter, so lange halten, wie der ganze erforderliche Takt dauert. Es giebt Einige, die sie wiederholen in Noten von Sechzehnteln, und weil sie, mit derartigen Noten wiederholt, nichts weiter sind, als dieselben Gänge vervielfältigt, so stelle ich deßhalb kein Beispiel weiter auf, da mir hier das Wort zum Verständniß auszureichen scheint; wer nun dieser erweiterten Gänge sich bedienen will, kann ja davon nehmen, soviel er deren bedarf. Daran will ich aber erinnern, daß man sich hüten möge, das Ende der Kadenzen matt und todt auszusprechen, wie Einige thun, die da, indem sie sich einbilden, sie lieblich und schön zu machen, sie so mißgestaltet, häßlich und unschicklich erscheinen lassen, daß die Zuhörer fast die Ohren schließen, um sie nicht zu hören; denn eine solche fehlerhafte Darstellung des tiefer gelegenen Theiles der Kadenzen [1]) läßt sie so roh erscheinen, daß sie wild und bäurisch werden. Ich glaube verstanden zu sein, und wenn vielleicht Einer mich nicht versteht, so sage ich, damit auch er mich verstehen möge, daß, wenn man den letzten Theil der Kadenz, d. h. jenen, der dem Ende am nächsten ist, mit doppeltem oder einfachem Accent betonen will, man niemals die untere Terz so matt aussprechen darf, daß der Eindruck entsteht, als ob wir uns beim Aufsteigen der Töne mit Gewalt hinauf ziehen oder schleppen ließen. *(... dico, che l'ultima parte della cadenza, che è quella più propinqua al fine volendola accentuare di doppio accento ò semplice, non debba mai la sua terza inferiore pronuntiar si languida, che nell' ascendere dimostri di lasciarvici tirar per forza, et farsici strascinare.)* Dieses kann man nicht mit einem Beispiele zeigen, weil ein solcher Fehler in der schlechten Aussprache der Noten besteht. Wenn also hier nicht Alle mich verstehen sollten, so mögen sie mich für entschuldigt halten, indem ich nicht weiß, wie ich mich besser ausdrücken soll und mit welchen Worten ich es besser darthun könnte. Unter Sängern pflegt man diese Ausführung die schlaffe, geschleifte oder halb lebendige Kadenz zu nennen wegen der geringen Lebendigkeit und Kraft, die der Sänger ihr giebt. [2])

Es ist auch ferner noch eine Weise vorhanden, um in dem Basse

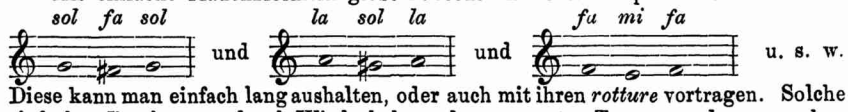
[1]) Mit diesem tiefer gelegenen Theile ist das *fa accidentale*, die Unterterz der Finalis gemeint.

[2]) Was der Autor nicht völlig klar machen konnte, dürfte uns anscheinend noch weniger gelingen. Weil aber unsere vollkommenere Notenschrift eine bessere

oder in den Grundstimmen einige Töne mit einfachen Accenten *(con accenti ordinarij)* zu verschönern, die überall da angebracht werden können, wo die tieferen Stimmen die oberen stützen. Um davon einige Beispiele zu geben, folgen hier nachstehende Proben.

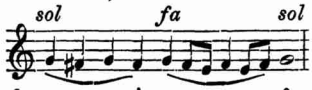
Aufzeichnung gestattet und überdies der ganze Absatz eine Erklärung wünschen läßt, folgen hier nachstehende Bemerkungen.

Als einfache Kadenzformeln giebt Zacconi im Texte beispielsweise an:

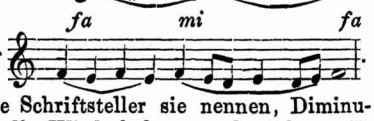


u. s. w.

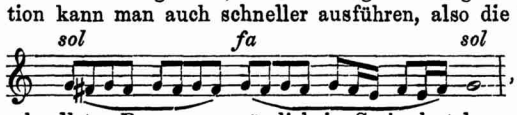
Diese kann man einfach lang aushalten, oder auch mit ihren *rotture* vortragen. Solche einfachen Brechungen durch Wiederholung der genannten Töne, von denen er oben S. 355 Beispiele gegeben hat, sind in diesem Falle



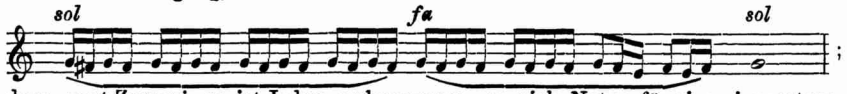
oder



Diese Brechung oder, wie andere gleichzeitige Schriftsteller sie nennen, Diminution kann man auch schneller ausführen, also die Wiederholung verdoppeln, z. B.

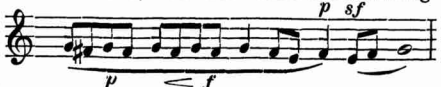


, und Einige thun das sogar in schnellster Bewegung, nämlich in Sechzehnteln:



;

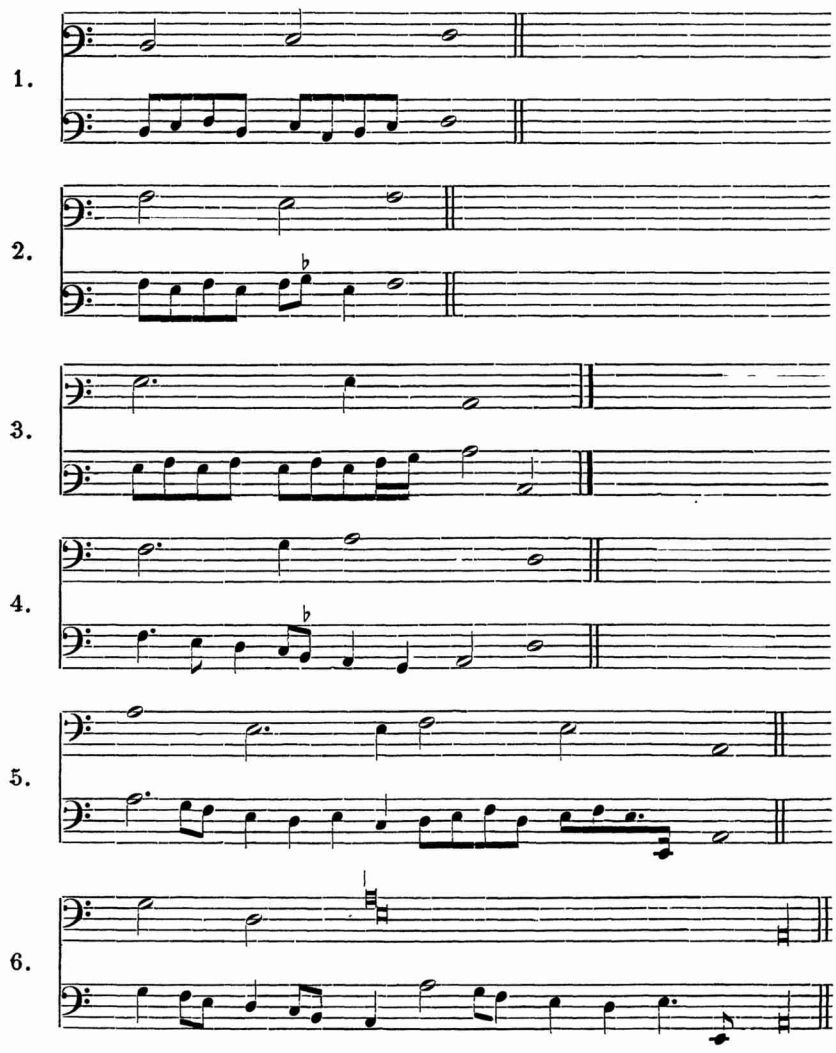
denn, sagt Zacconi, es ist Jedem unbenommen, so viele Noten für eine einzusetzen, als er will. Nur kommt es oft vor, daß man sich übernimmt; und namentlich bei zu vielen Noten erlahmt die Stimme leicht und am Ende reicht der Athem nicht mehr aus, was gewöhnlich an der Stelle geschieht, wo die tiefste Note, die Unterterz, eintritt, von welcher aus sich die Stimme zur Finalis aufzuschwingen hat. Erlahmt dort nun die Kraft, so wird dieser Aufschwung matt und todt; statt einen Beweis von unerschöpflicher Stimmkraft darzulegen, zeigt der Sänger durch solche Ermattung nur, daß er zu viel unternahm, als er die Trillerbewegung und Brechung in so kleinen Notenwerthen ausführte. Also das Ende der Kadenz gut heraus zu bringen, das ist die Hauptsache, und das meiste zur guten Ausführung thut ein strenges Augenmerk darauf, daß der letzte Aufschwung von der kleinen Unterterz zur Finalis



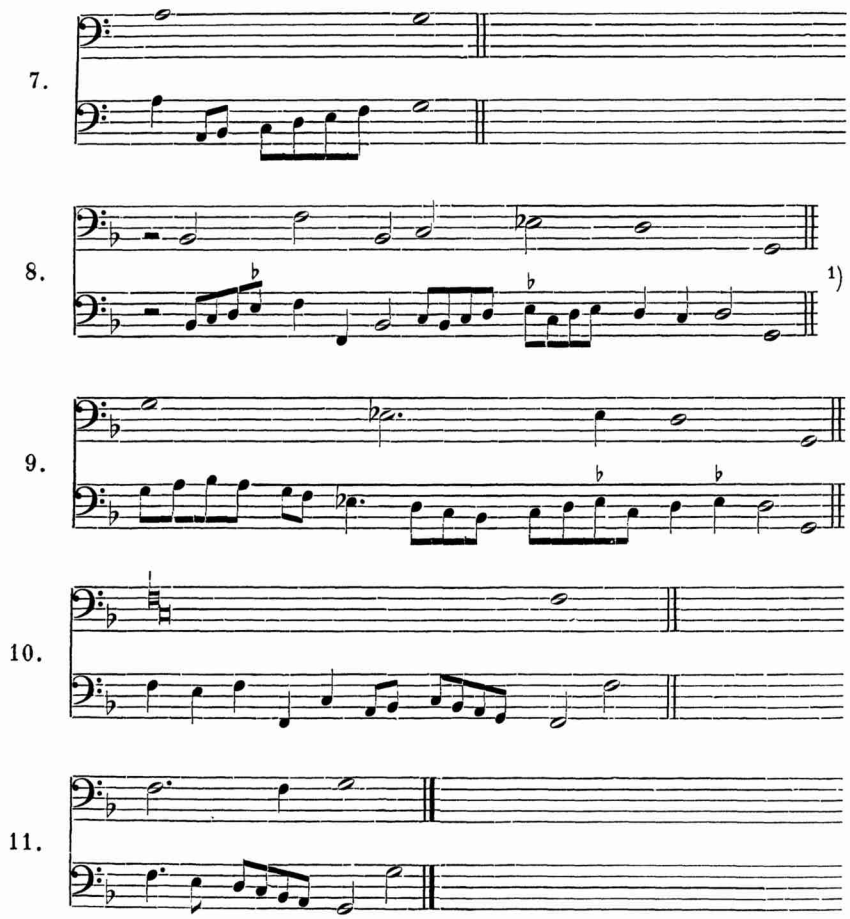
nicht etwa so:

ausgeführt werde.

Dieser Sinn von Zacconi's Worten stimmt zu einer Wahrnehmung, die man noch heute machen kann; denn in der That hört man von effect-haschenden Sängern sehr häufig die widerwärtige Manier, den Eintritt der Finalis möglichst lange in



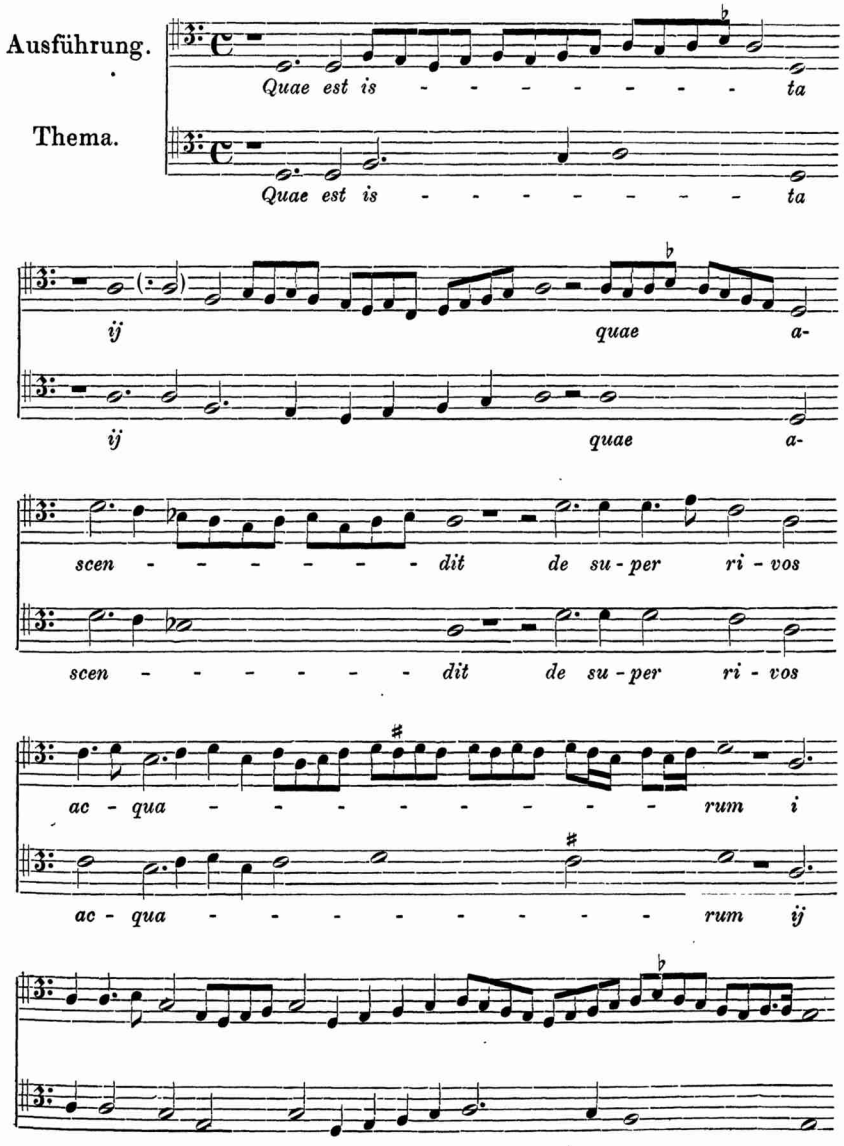
einem zerfließenden *smorzando* hinzuhalten, um dann, wenn die Ungeduld des Hörers auf's höchste gestiegen ist, brüsk und brutal mit der Schlußbewegung schnell abzuschnappen. In den Kadenzen zeigt sich der Sänger: diese alte Wahrheit prägt Meister Zacconi nachdrücklich ein und beleuchtet sie von verschiedenen Seiten. Nicht bloß die Kunst, sondern auch der Charakter des Vortragenden kommt in der Kadenz mehr zum Vorschein, als an irgend einer andern Stelle. Die Kadenz wird daher immer derjenige Ort bleiben, wo sich Kunst und Unkunst am deutlichsten scheiden.

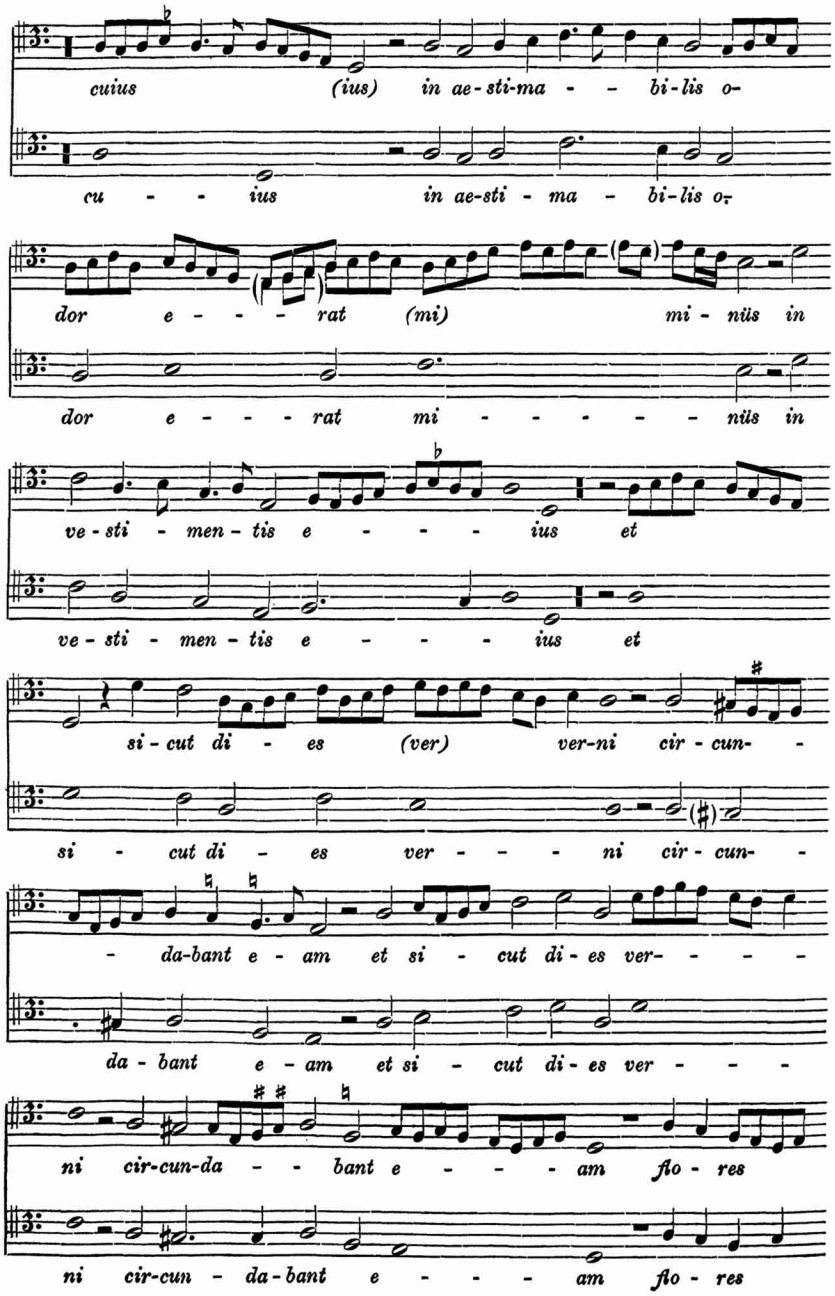


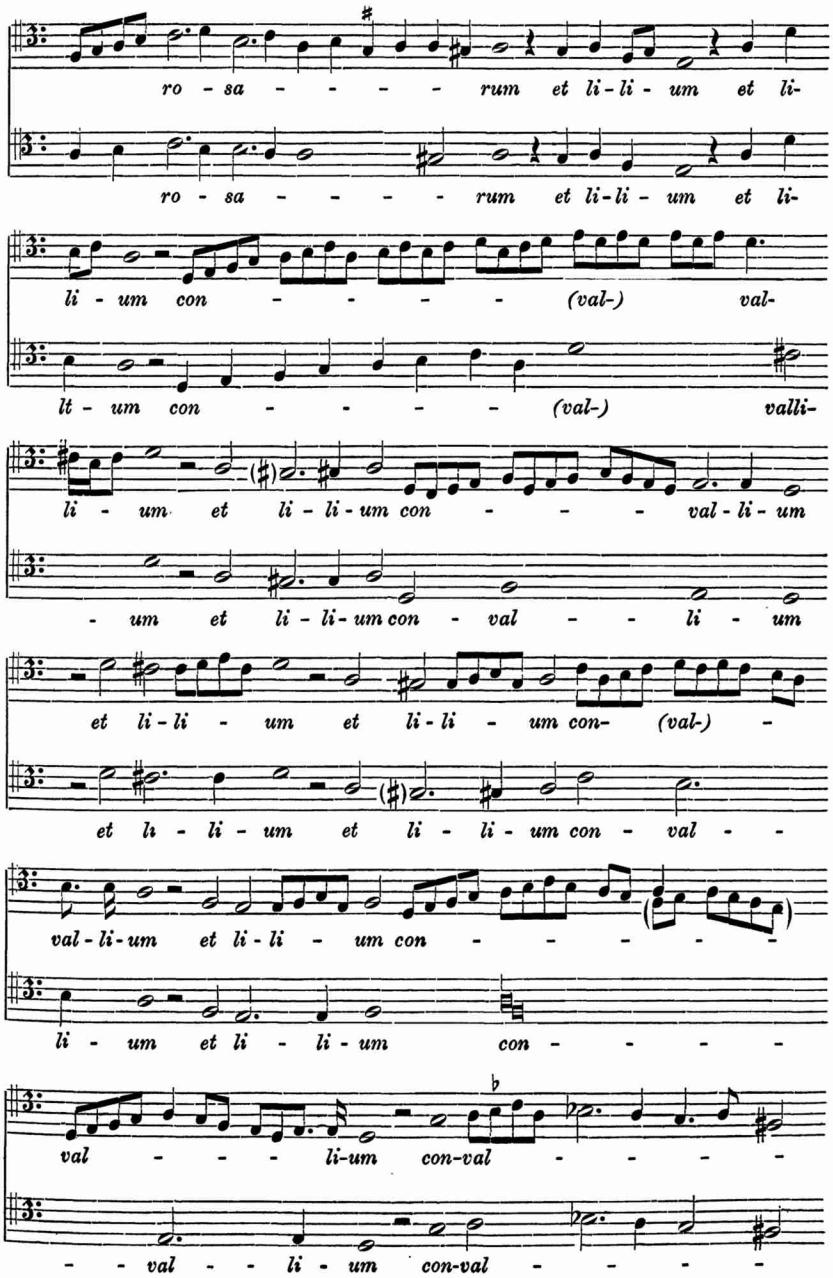
Übrigens, damit die Schüler noch besser angeleitet werden, meine Passagen zu gebrauchen und in denselben sich zum wirklichen Meister zu machen, habe ich das unten stehende Beispiel gebildet, welches eine vollständige Motette vorstellt. Aus demselben werden sie ersehen, wie man die Gesänge ausschmückt; und zu noch besserem Verständniß habe ich mich nicht darauf beschränkt, die einzelne ausgeschmückte Stimme herzusetzen, sondern ich habe ihr auch denjenigen Part beigefügt, welcher die Noten in natürlicher Aufzeichnung

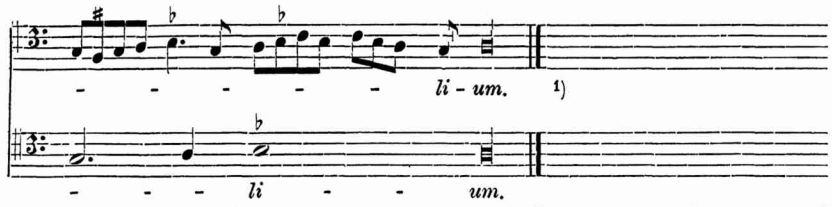
1) Dieses Beispiel enthält bei Zacconi, außer falschen Noten, im Thema vier Viertel und in der Ausführung zwei Viertel zu viel.

enthält. Deßhalb zeigt die erste Linie den Aufputz und die zweite den nackten Theil. *(Però sempre il primo ordine di corde dimostra l'acconciatura, et il secondo la parte nuda.)* Das Beispiel ist dieses.




cuius (ius) in ae-sti-ma - - bi-lis o-
cu - - ius in ae-sti - ma - bi-lis o-
dor e - - - - rat (mi) mi - nüs in
dor e - - - - rat mi - - - - - - nüs in
ve-sti - men-tis e - - - - ius et
ve-sti - men-tis e - - - - ius et
si - cut di - es (ver) ver-ni cir - cun- -
si - cut di - es ver - - - - ni cir - cun- -
- da-bant e - am et si - cut di - es ver- - - - -
da - bant e - am et si - cut di - es ver - - - -
ni cir-cun-da - - bant e - - - - am flo - res
ni cir-cun - da-bant e - - - - am flo - res

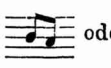
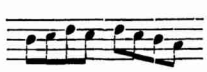

ro - sa - - - - - rum et li - li - um et li-
ro - sa - - - - - rum et li - li - um et li-
li - um con - - - - - (val-) val-
lt - um con - - - - - (val-) valli-
li - um et li - li - um con - - - - val - li - um
- um et li - li - um con - val - - li - um
et li - li - um et li - li - um con- (val-) -
et li - li - um et li - li - um con - val - -
val - li - um et li - li - um con - - - - - -
li - um et li - li - um con - - - - -
val - - - - li-um con-val - - - - -
- - val - - li - um con-val - - - -



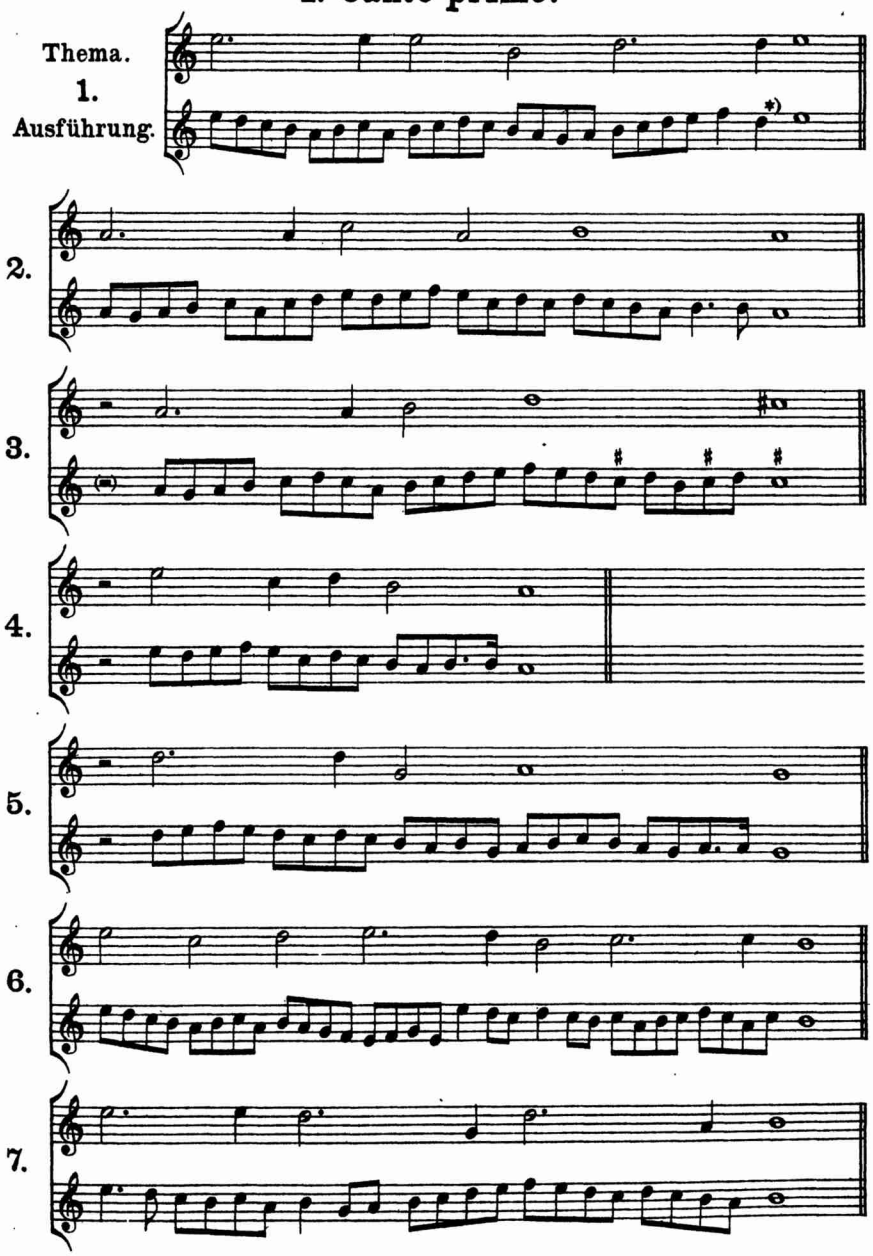
Diese wenigen Verzierungen und Verschönerungen können bei allen andern Gelegenheiten dienen, und jener Sänger, der diese wenigen gut ausführen kann, darf damit zufrieden sein. Denn überreiche Ausschmückungen, wenn sie auch unsern Ohren ergötzlich sind, gefallen darum noch nicht immer, vielmehr habe ich gefunden, daß die Komponisten bisweilen sogar der Gelegenheit aus dem Wege gehen, einige ihrer Stücke vortragen zu lassen, um sie nur nicht solchen [Koloratur-] Sängern zur Aufführung in die Hände zu geben, aus keinem andern Grunde als weil sie die betreffenden Kompositionen gern mit den schlichten und einfachen Accenten hören möchten, auf daß man die Kunststücke, mit denen sie gewebt und gemacht sind, [besser] heraus hören könne. *(. . . che le molte vaghezze se bene sono delettevole all' orecchie nostre, non per questo le piacciano sempre; anzi che io ho trovato alle volte i Compositori haver fuggito l'occasione di far cantar alcune cose loro: per non farle cantare, et darle in mano à simili Cantori: non per altro solo perchè haveano a piacere di sentirle con gli accenti schietti, et semplici: acciochè s'udissero gli artificij con che le haveano tessute, et fatte.)*

Aber wenn Einer sich wundern und nach der Ursache suchen sollte, warum ich mir lieber eine Motette, als ein Madrigal gewählt habe, um sie auszuschmücken und dann ausgeschmückt als Beispiel aufzustellen, der soll wissen, daß ich es gethan habe, weil die Madrigale gewöhnlich schwerer sind, als die Motetten. Deßhalb glaube ich, daß letztere für Anfänger und Unkundige nützlicher sind, als andere Stücke. Wer erst in diesen wenigen Sachen ordentlich geübt ist, der wird das Gelernte auf alles, was er will, anwenden können.

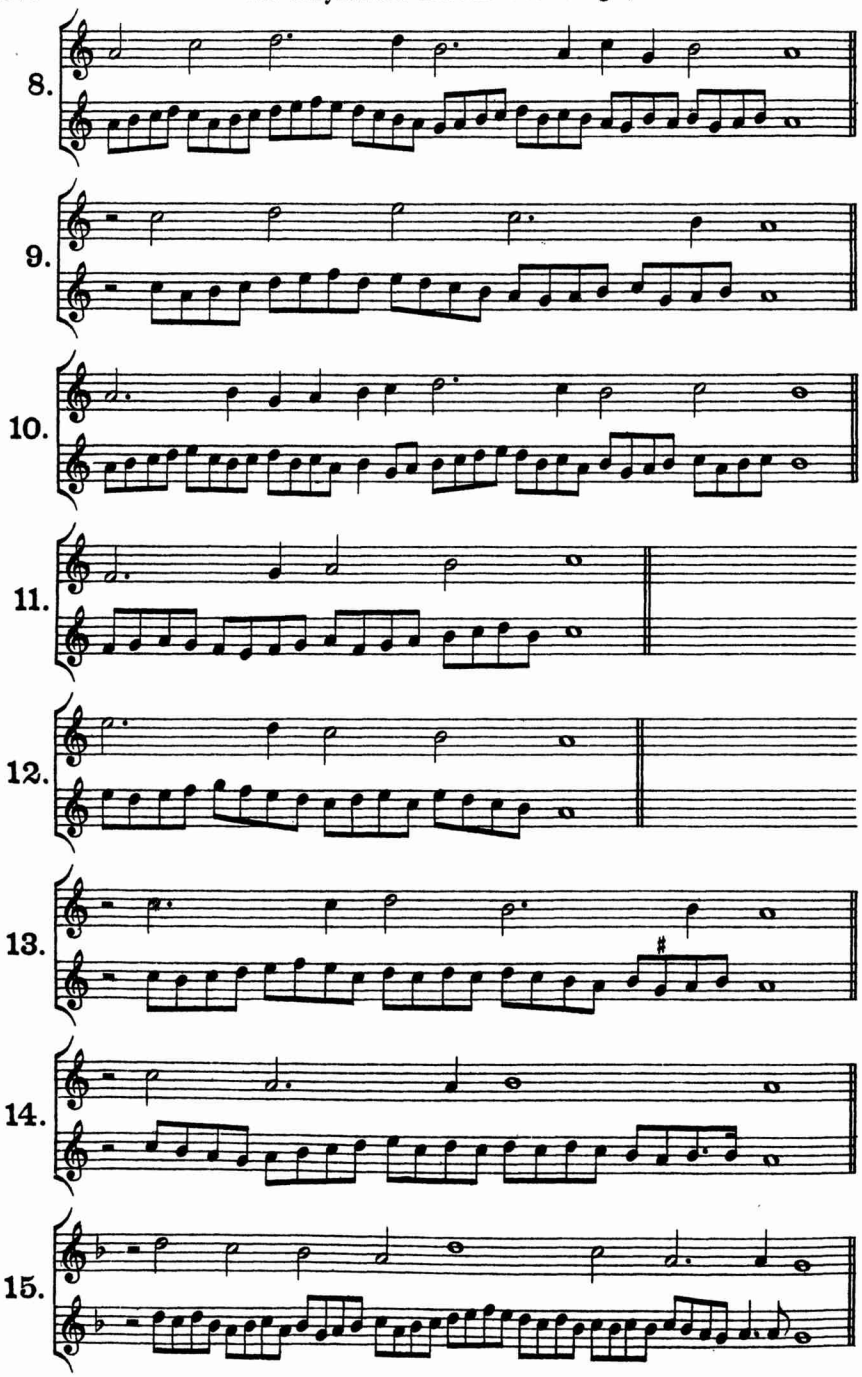
Damit man nun lerne, es noch besser zu machen, lege ich hier folgende Reihe von Beispielen vor.

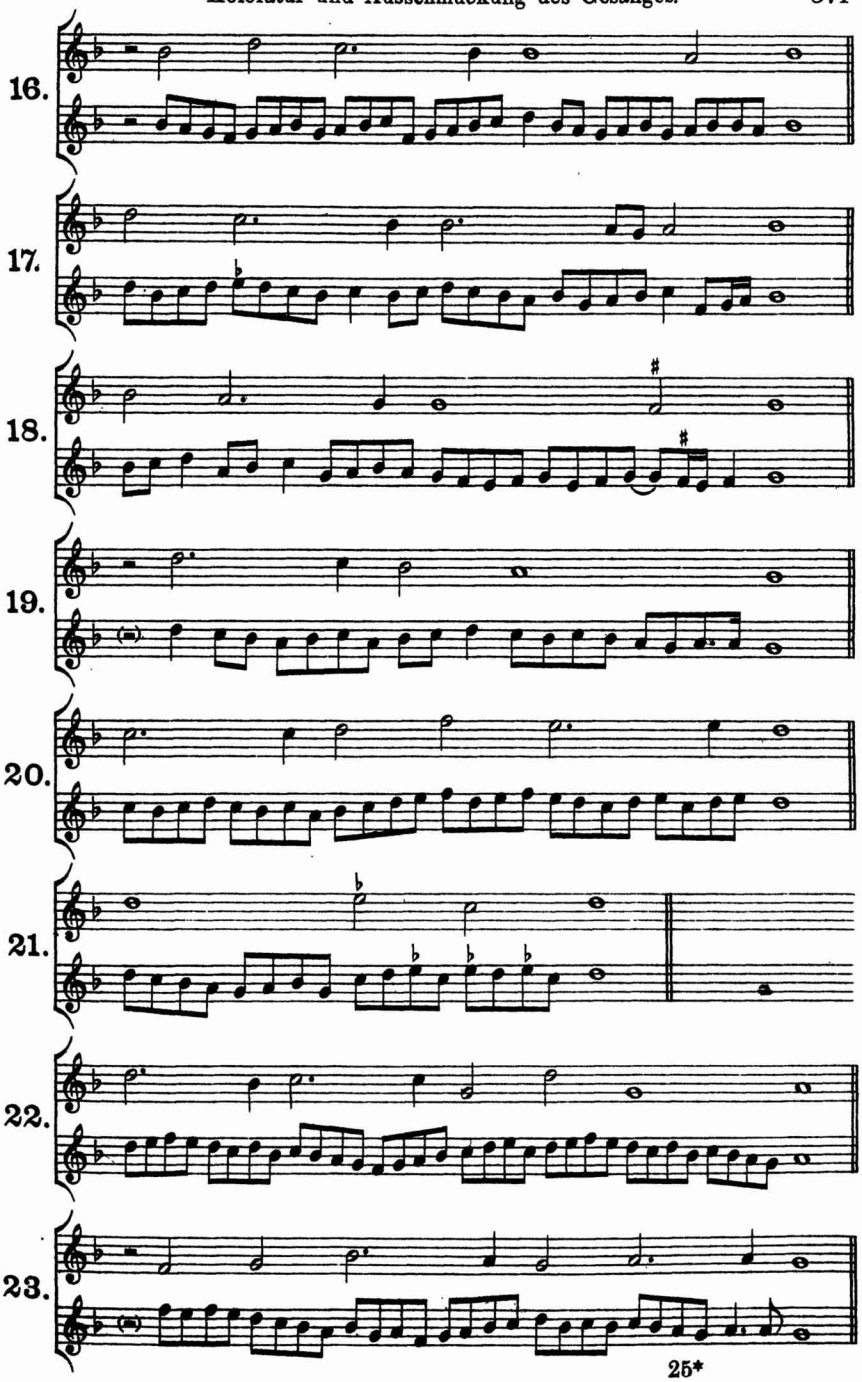
1) Der Text ist untergelegt wie er bei Zacconi steht, soweit die Willkür der damaligen Drucke solches ermöglicht. Den richtigen Untersatz der Silben habe ich durch Klammer angedeutet. Weil aber die geschwänzten Noten, wie Achtel und Sechzehntel, in den alten Musikdrucken unverbunden für sich stehen, ist es unmöglich überall das Richtige zu treffen. So kann z. B. die vorletzte Silbe *li* auch auf  oder oder gar  gesungen werden, und es ist nur deßhalb hier gesetzt, weil es genau so in der Vorlage steht. Auch diese Text-Placi ung gehörte zu den unantastbaren Sänger-Freiheiten.

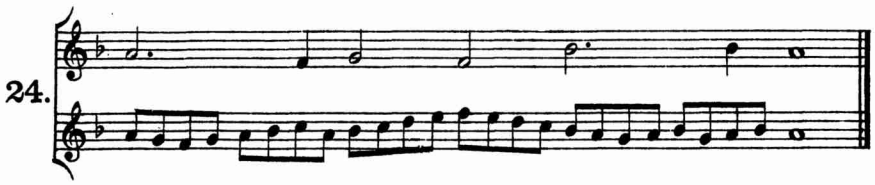
I. Canto primo.



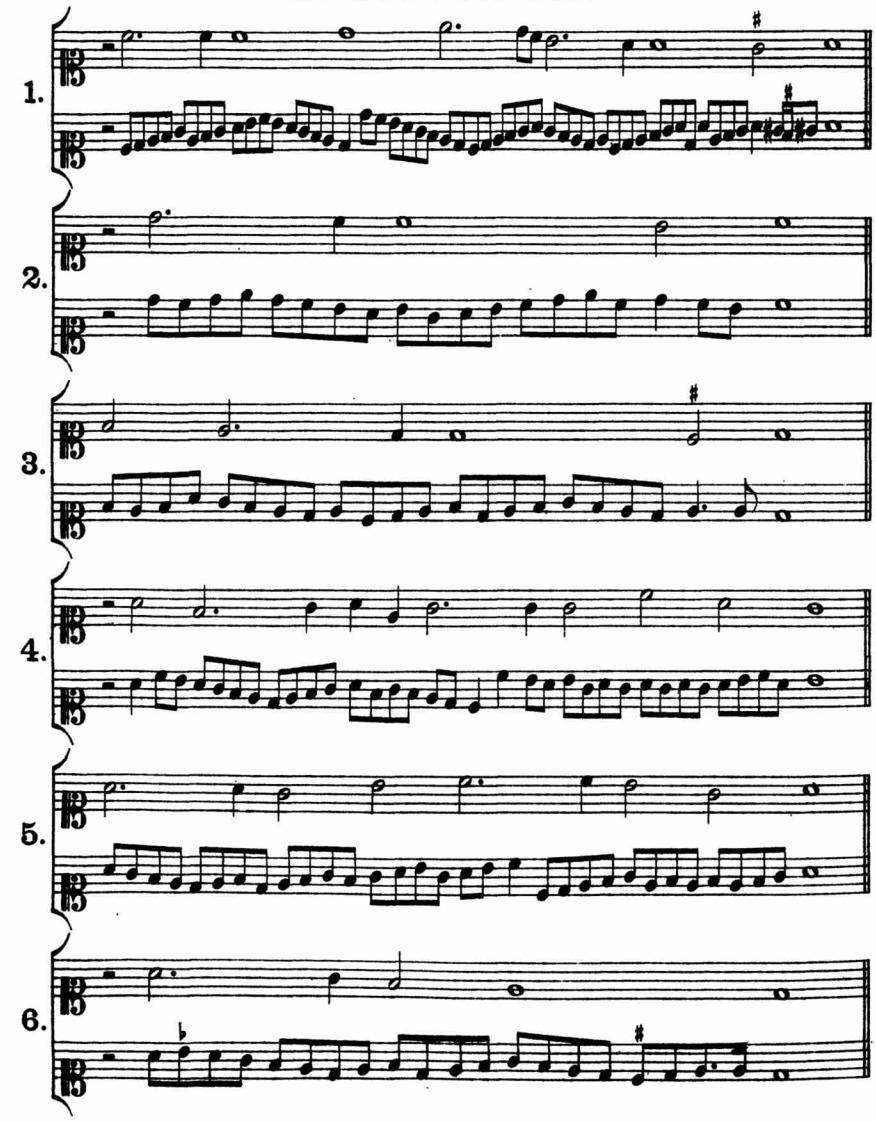
*) Bei Zacconi stehen (Fol. 64b). Merkwürdiger Weise sind bei der Wiederholung dieser Figur (Fol. 75; siehe unten S. 389) ebenfalls zwei Achtel gesetzt, und zwar acht mal.

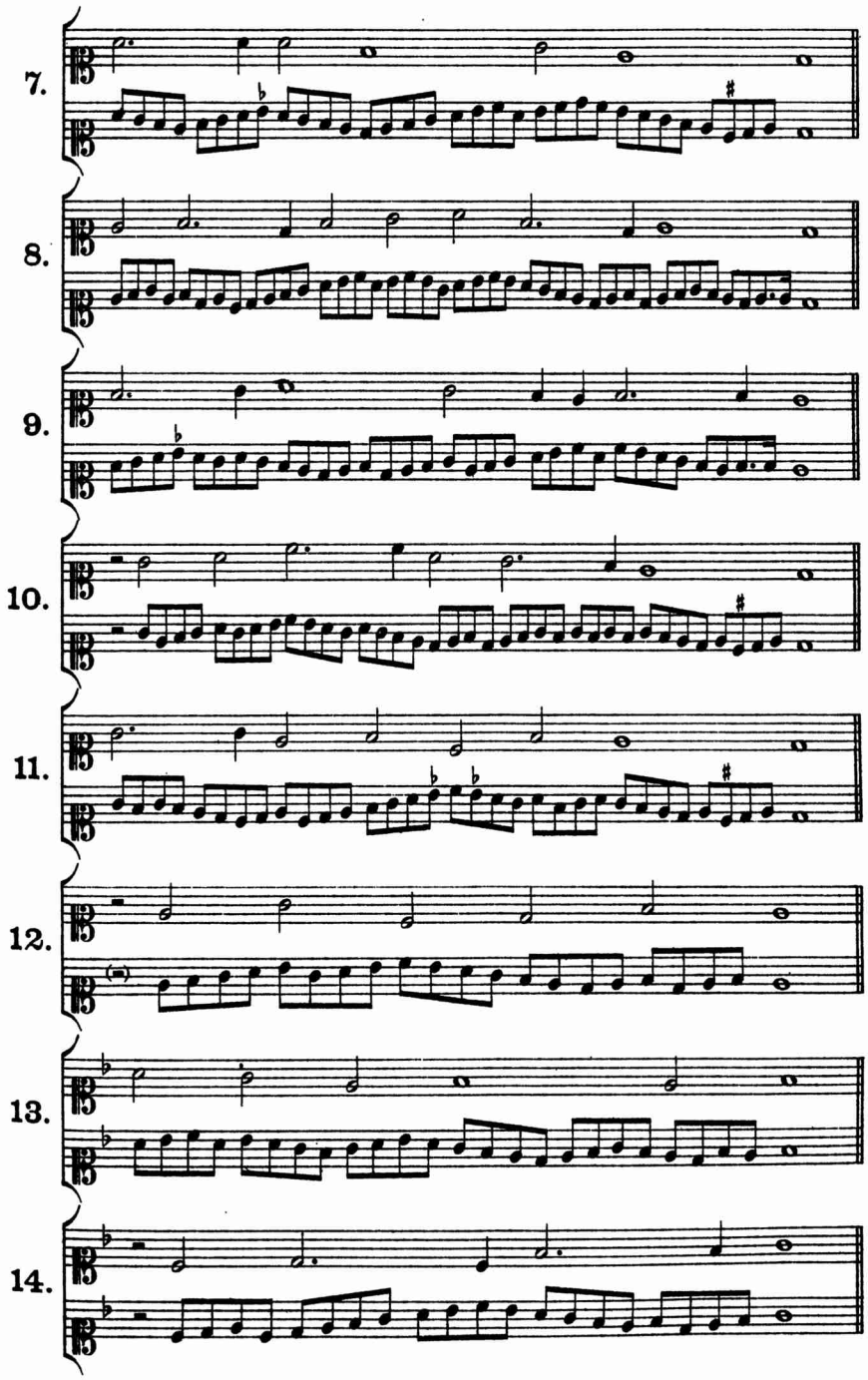

8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

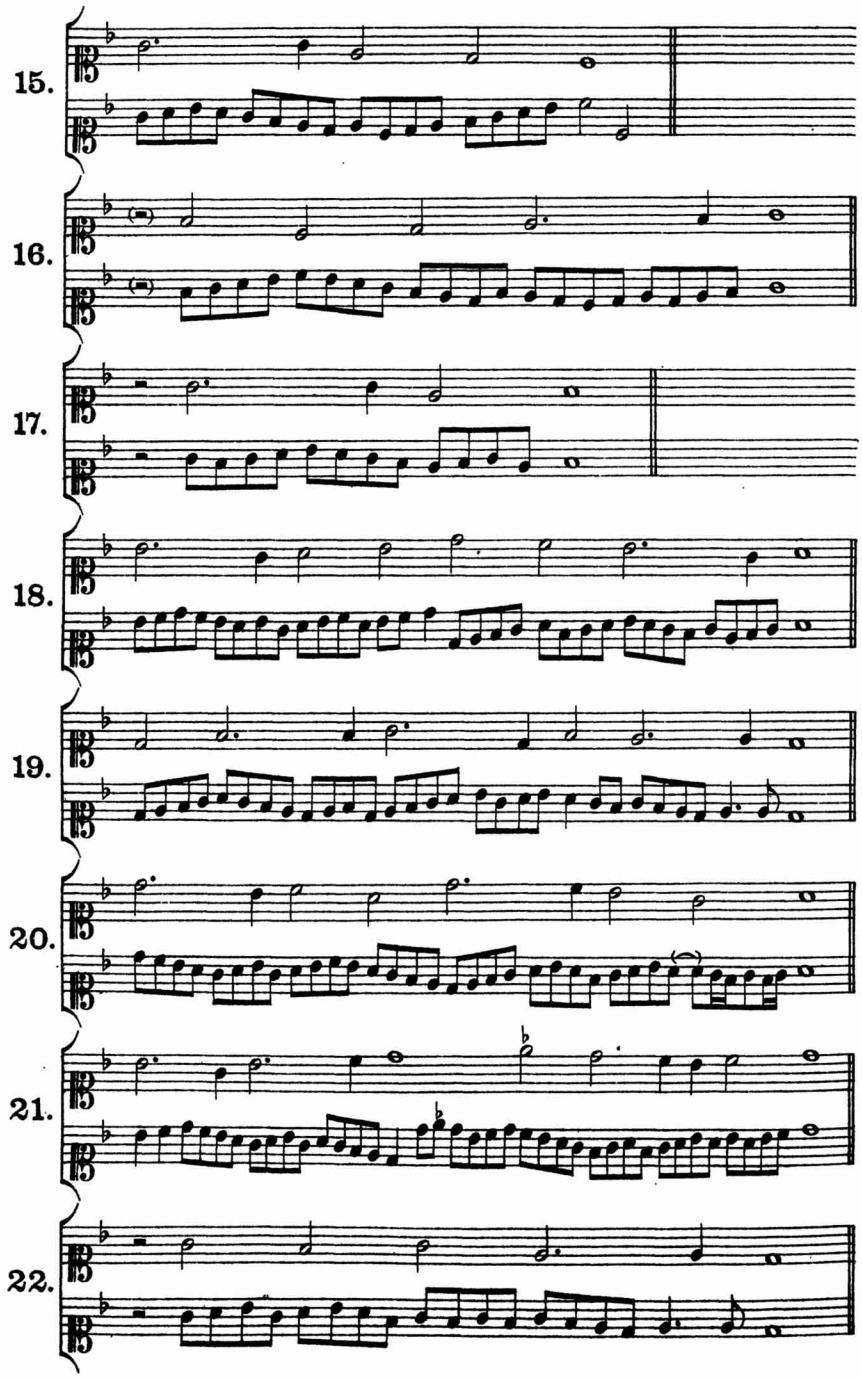

16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.



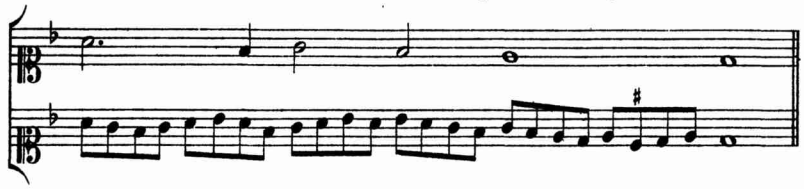
II. Canto secondo.



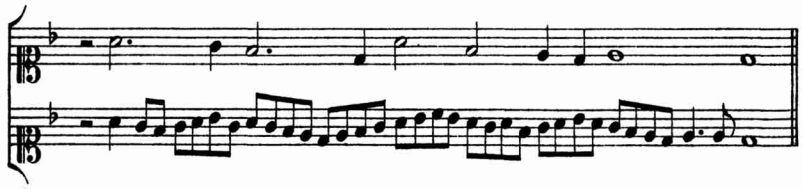

7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.


15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.

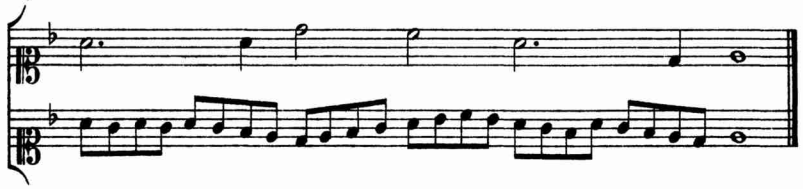
23.



24.

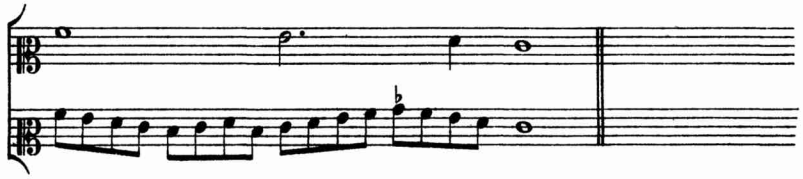


25.

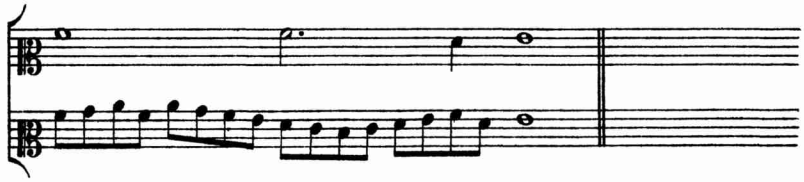


III. Contralto.

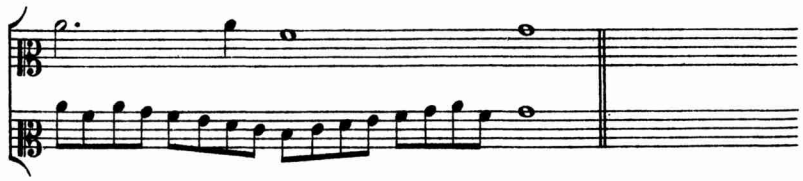
1.



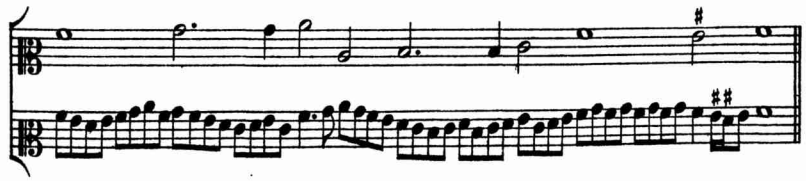
2.

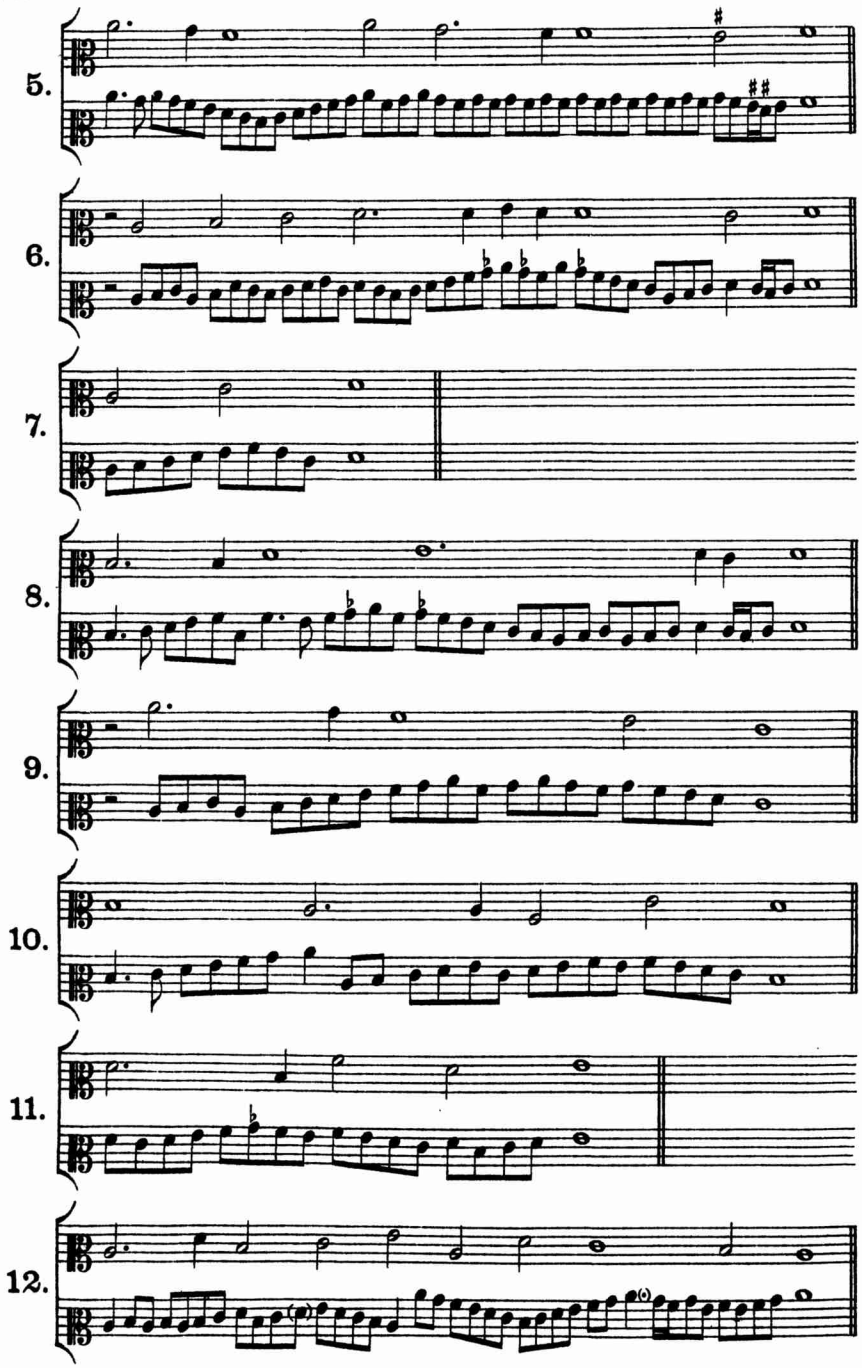


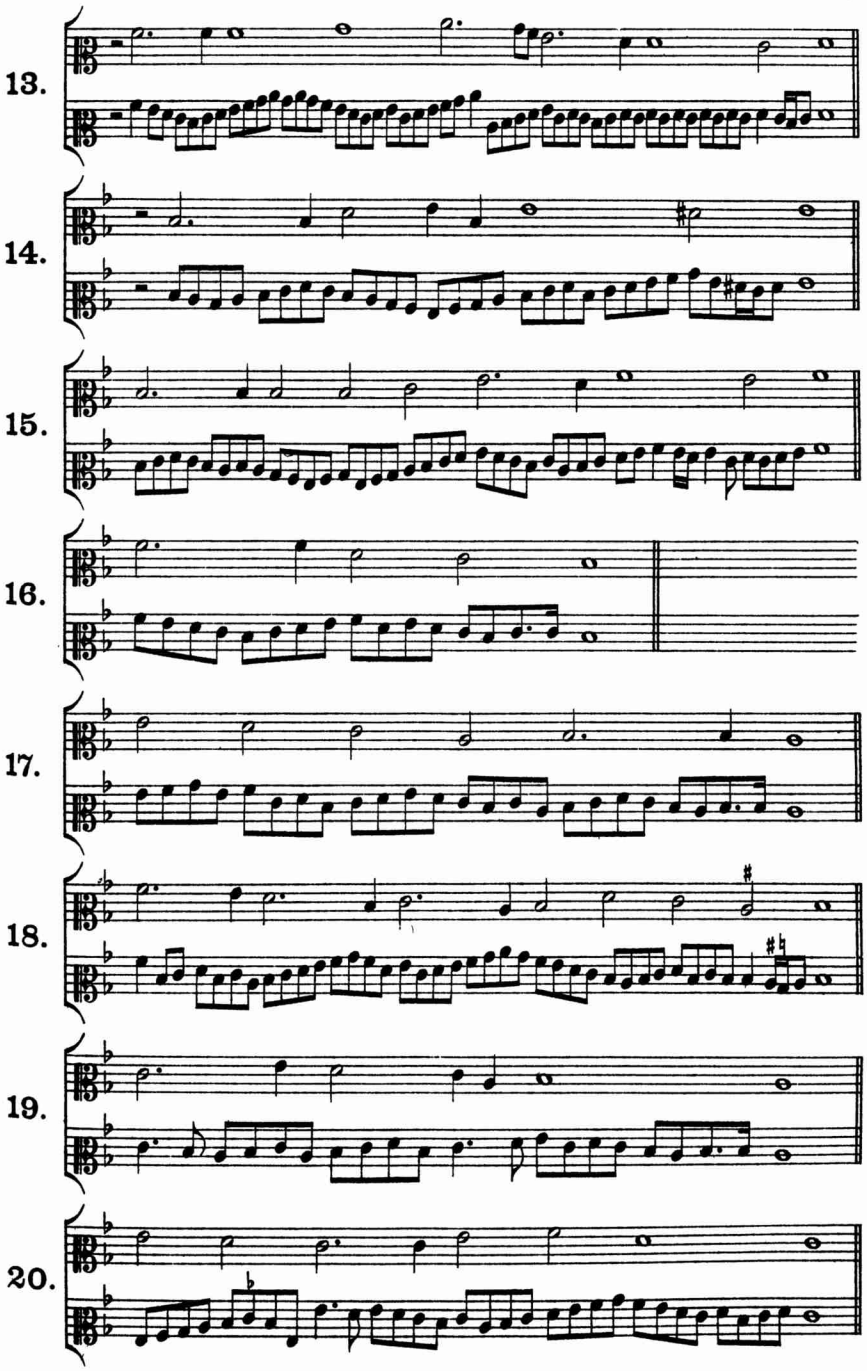
3.

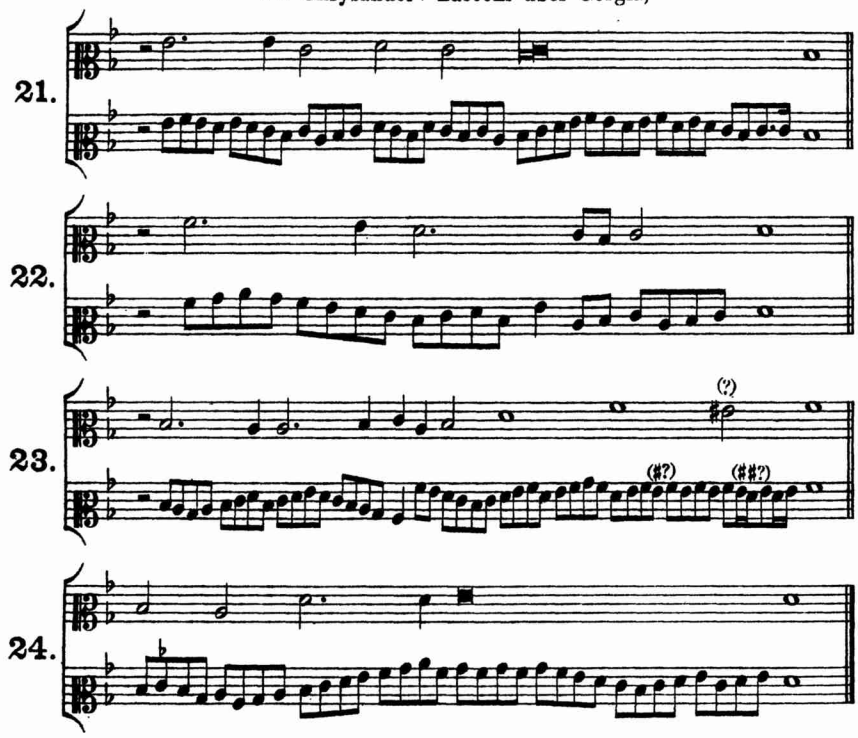


4.

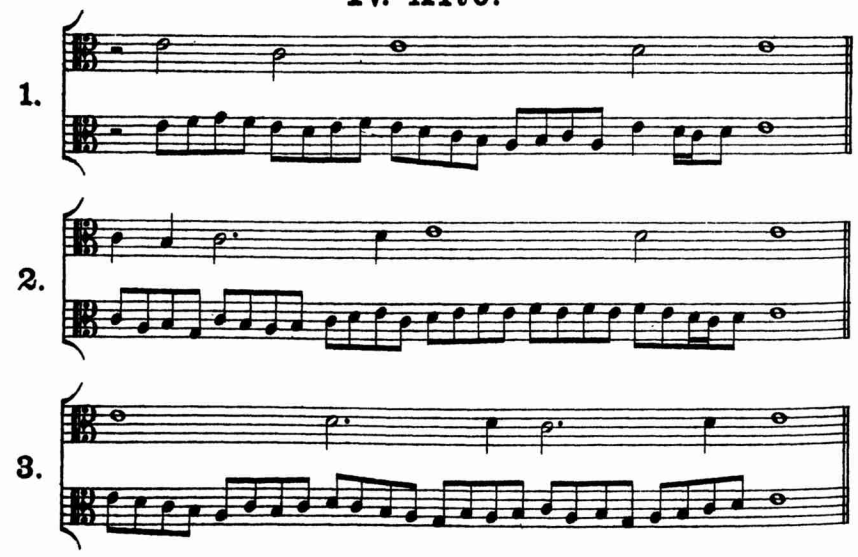


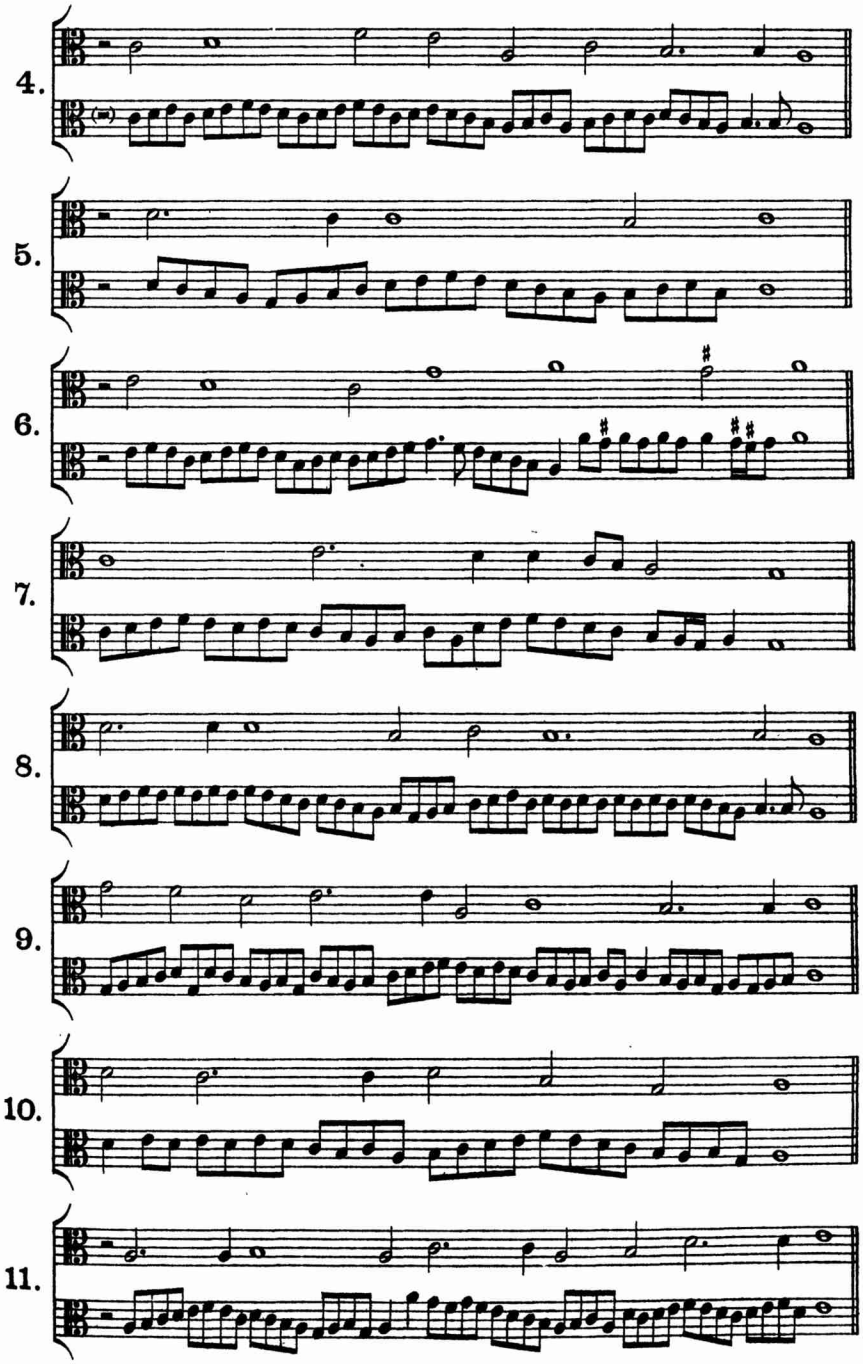

5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

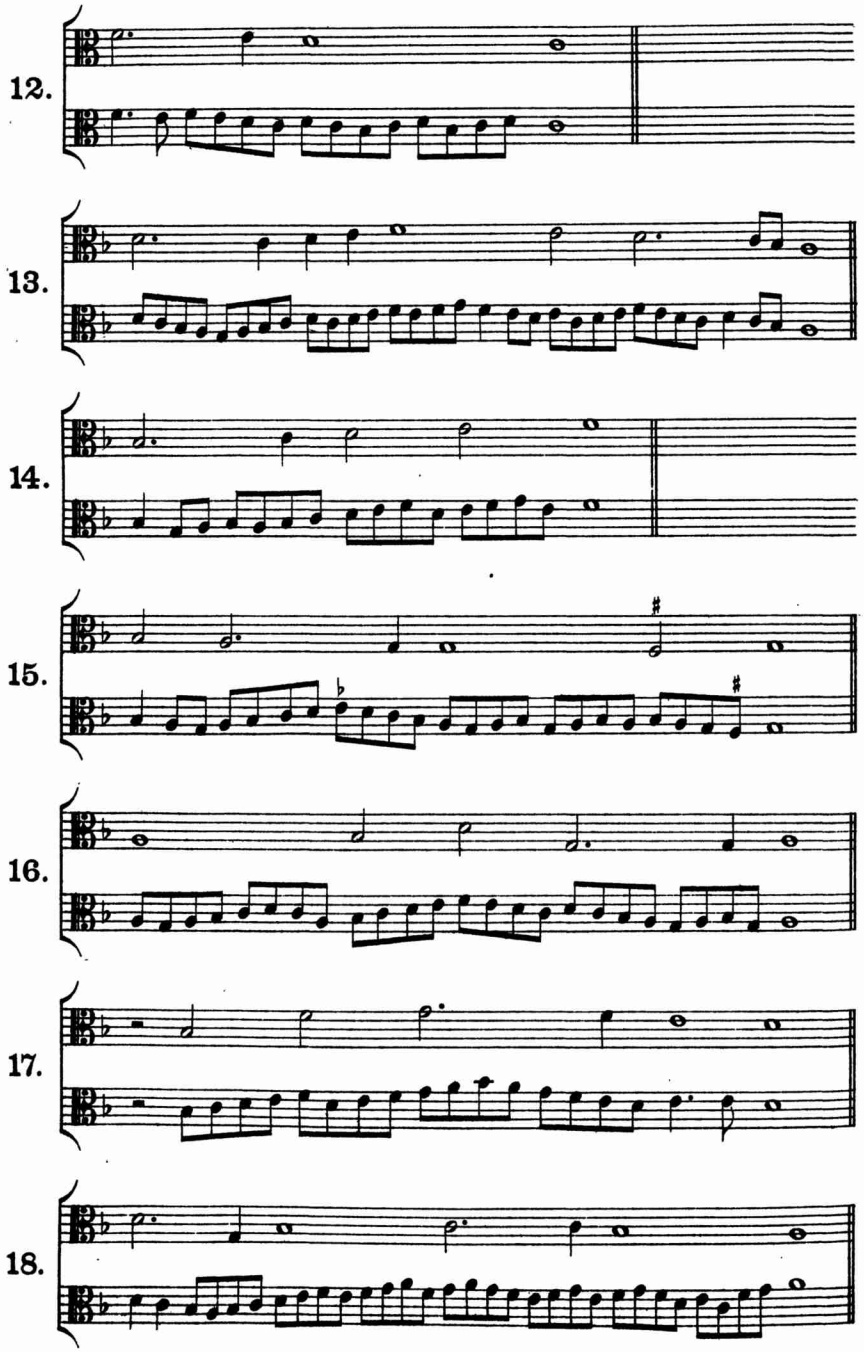

13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.

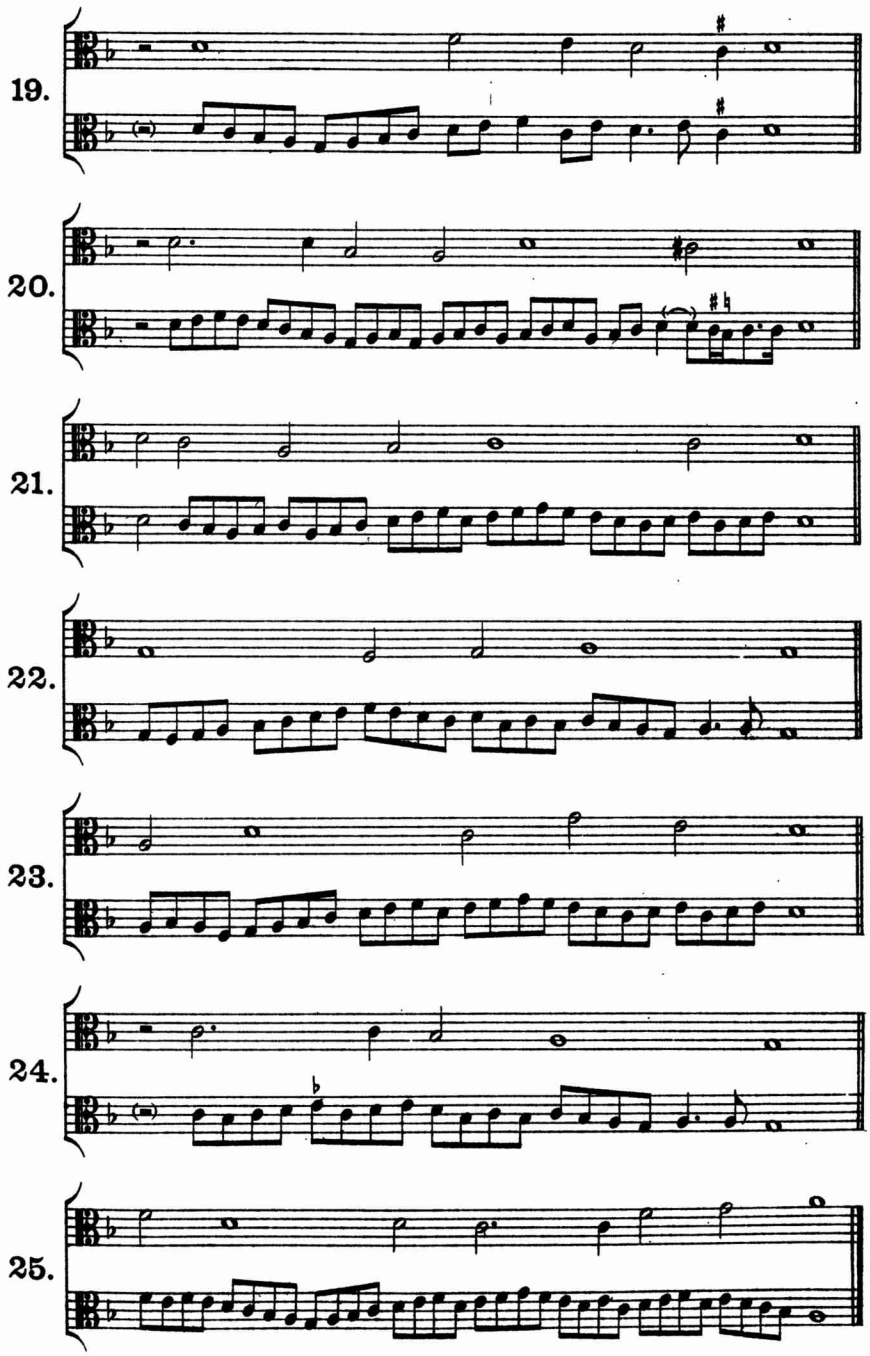


IV. Alto.

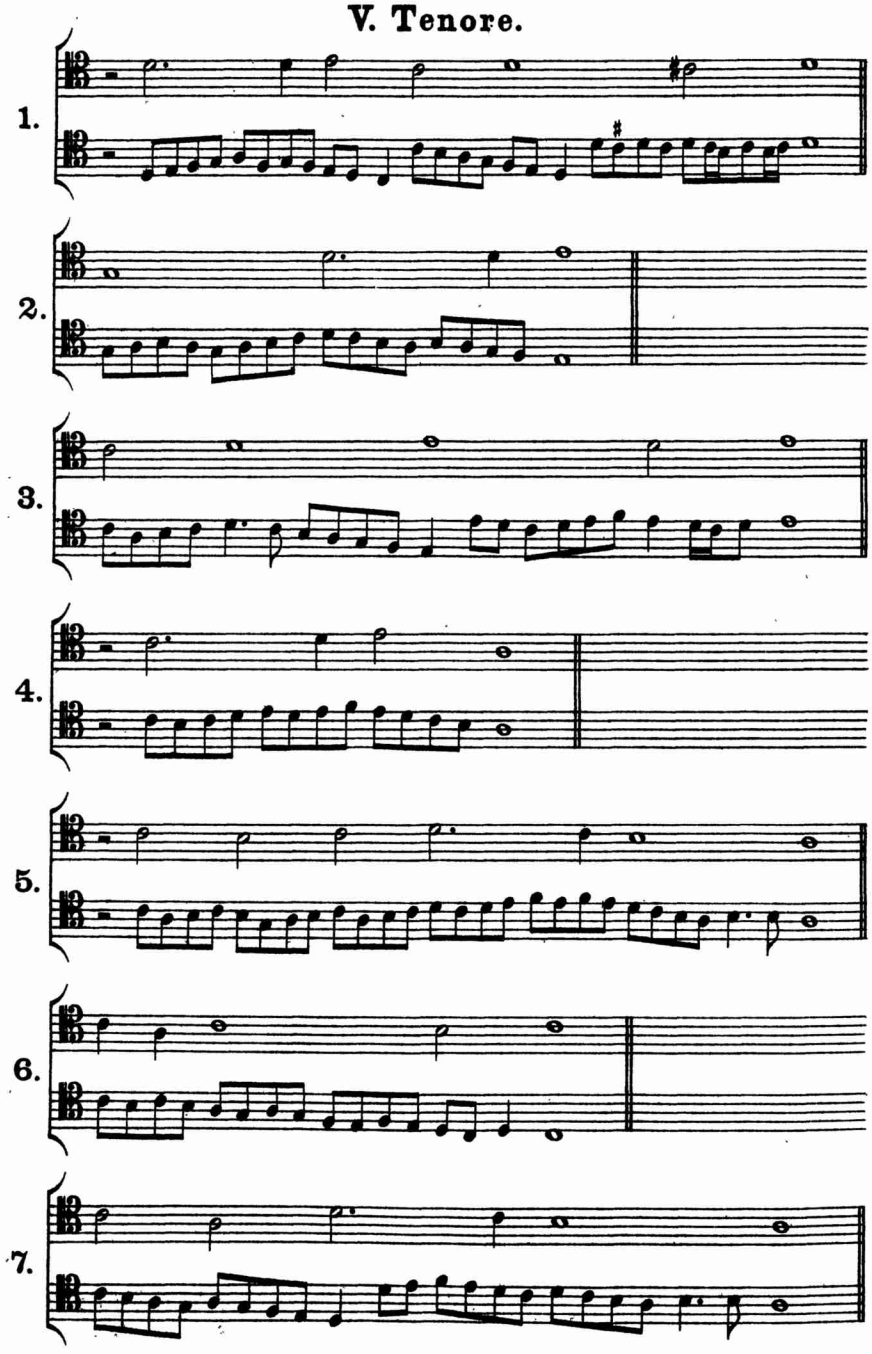


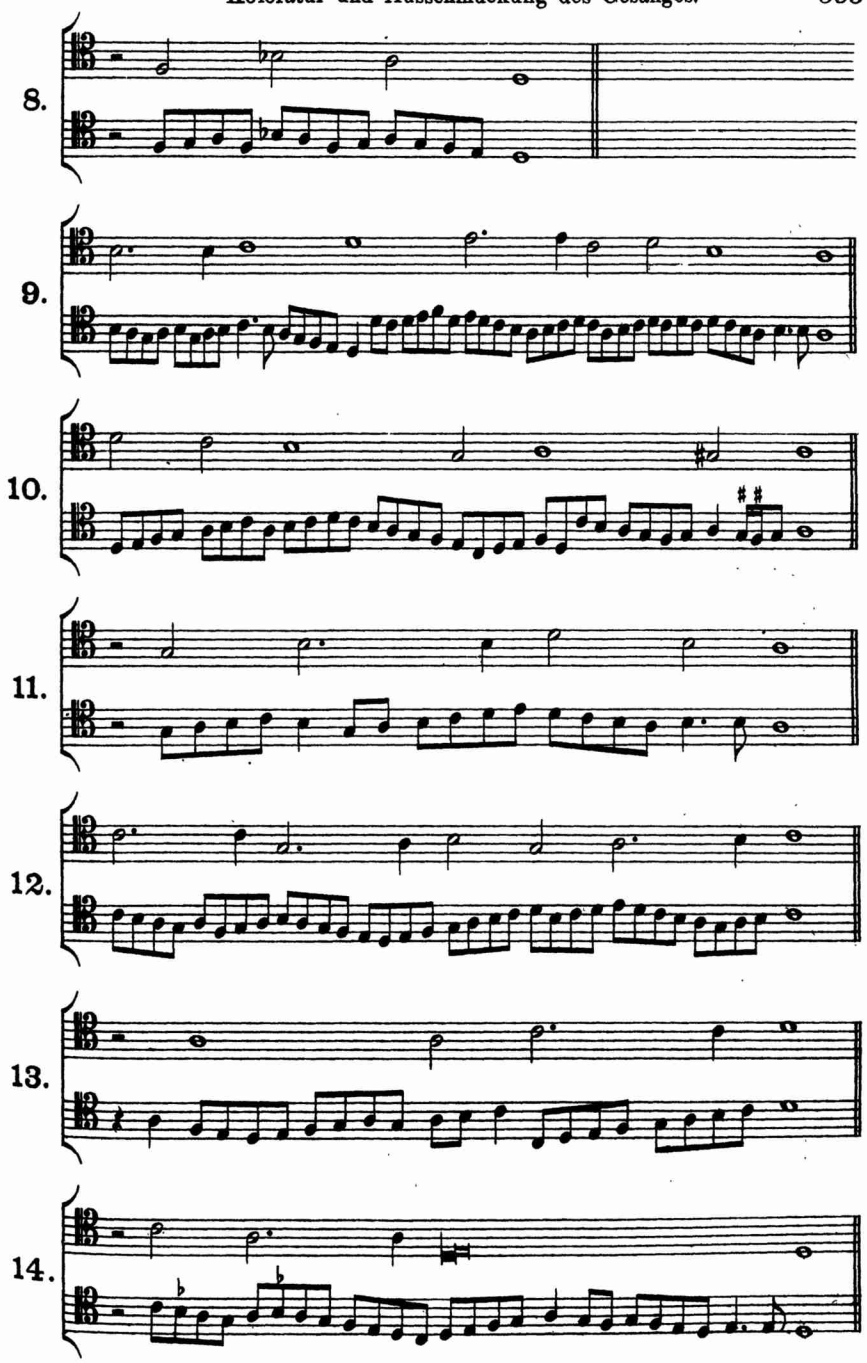

4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.

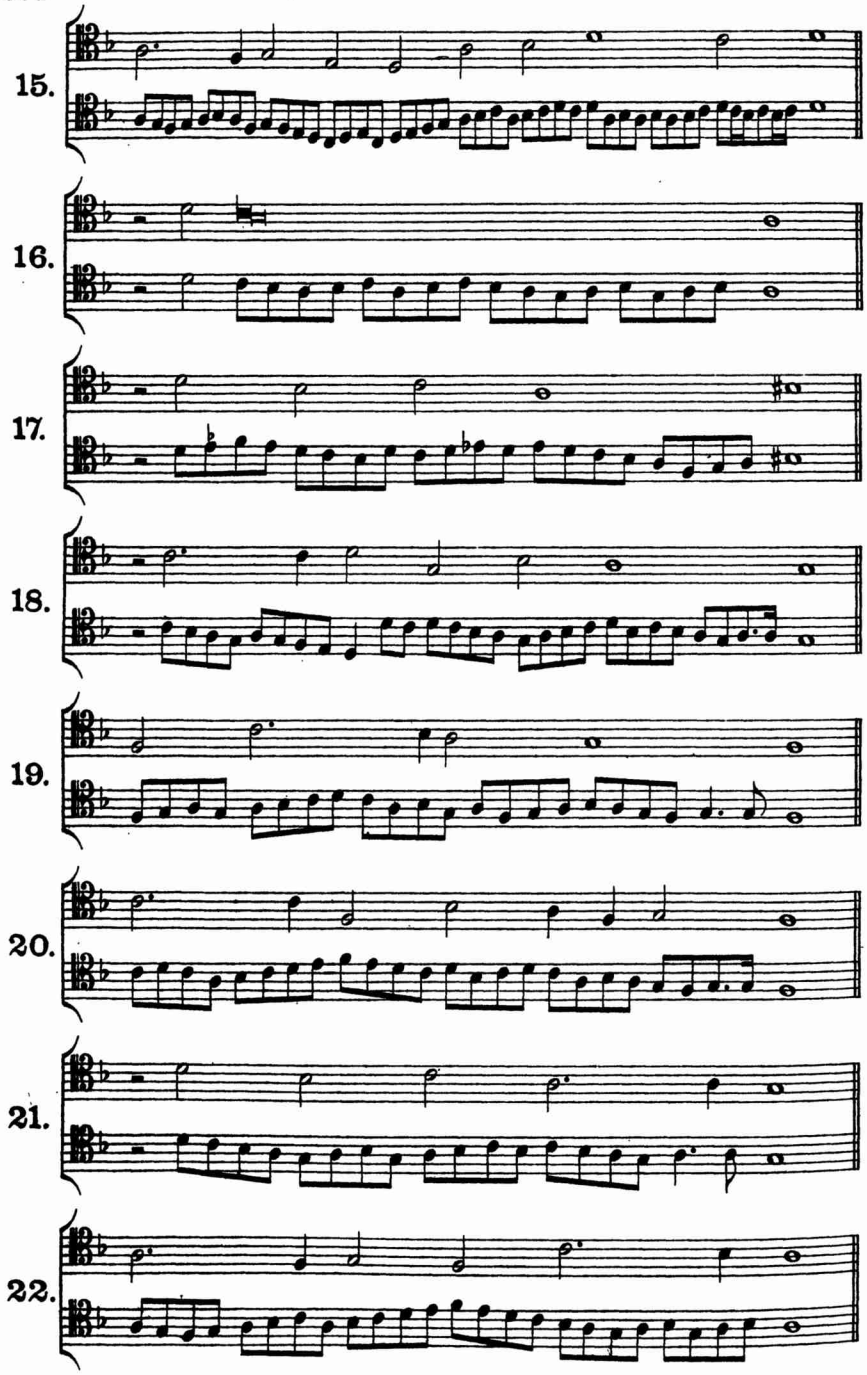

12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.

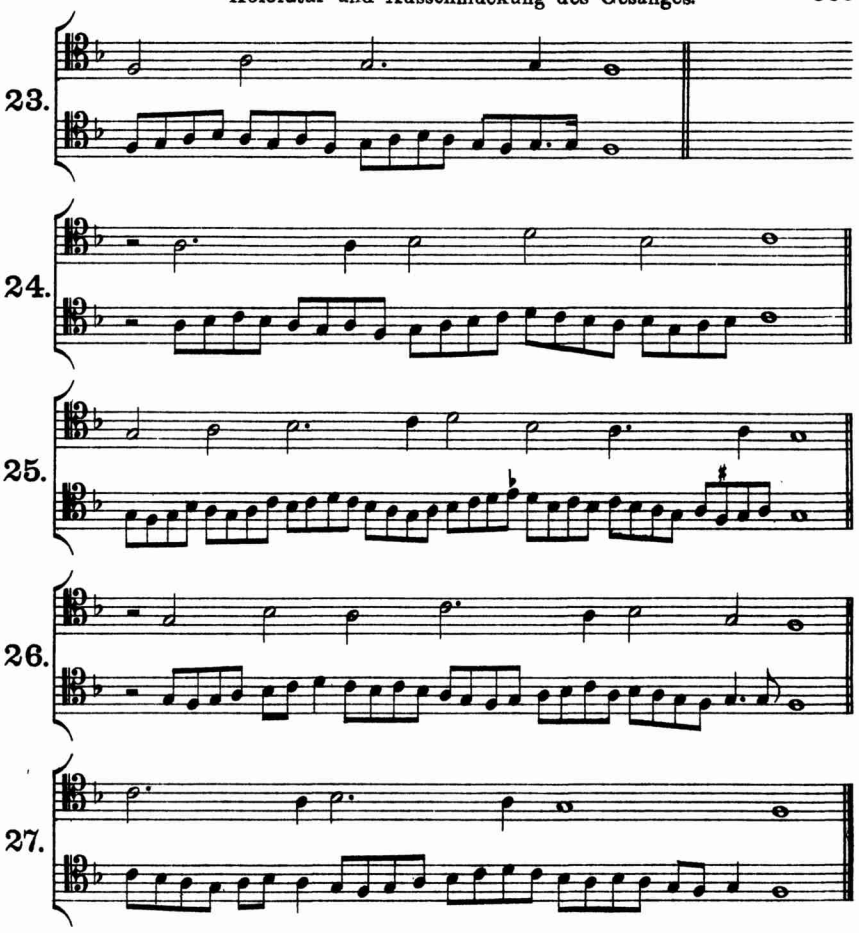

19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.

V. Tenore.

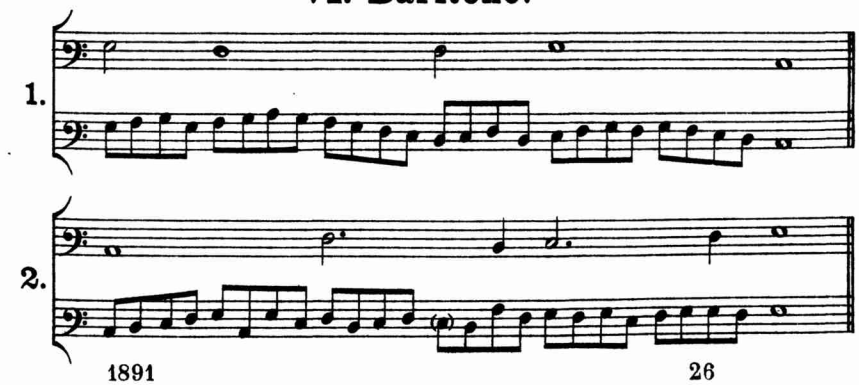


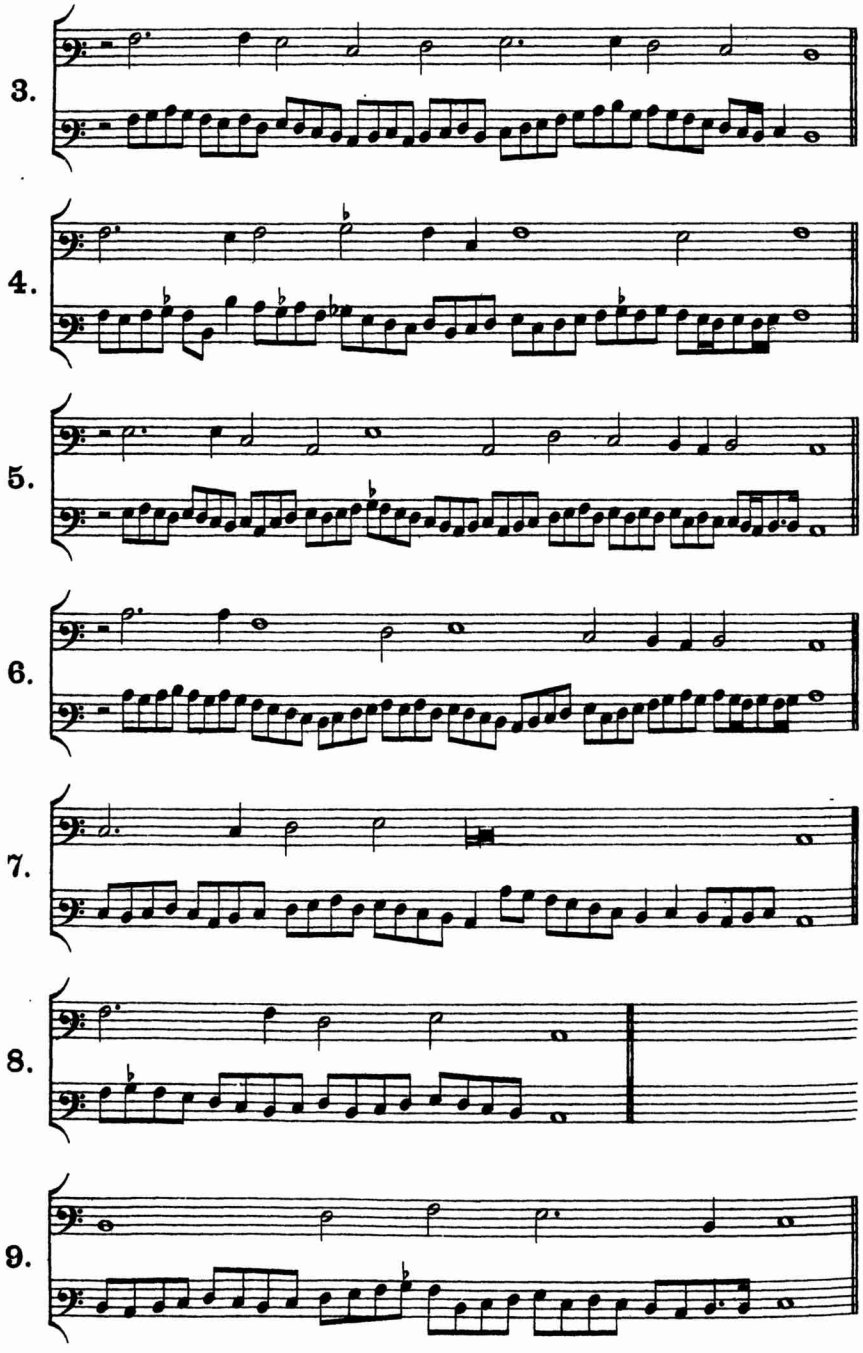

8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

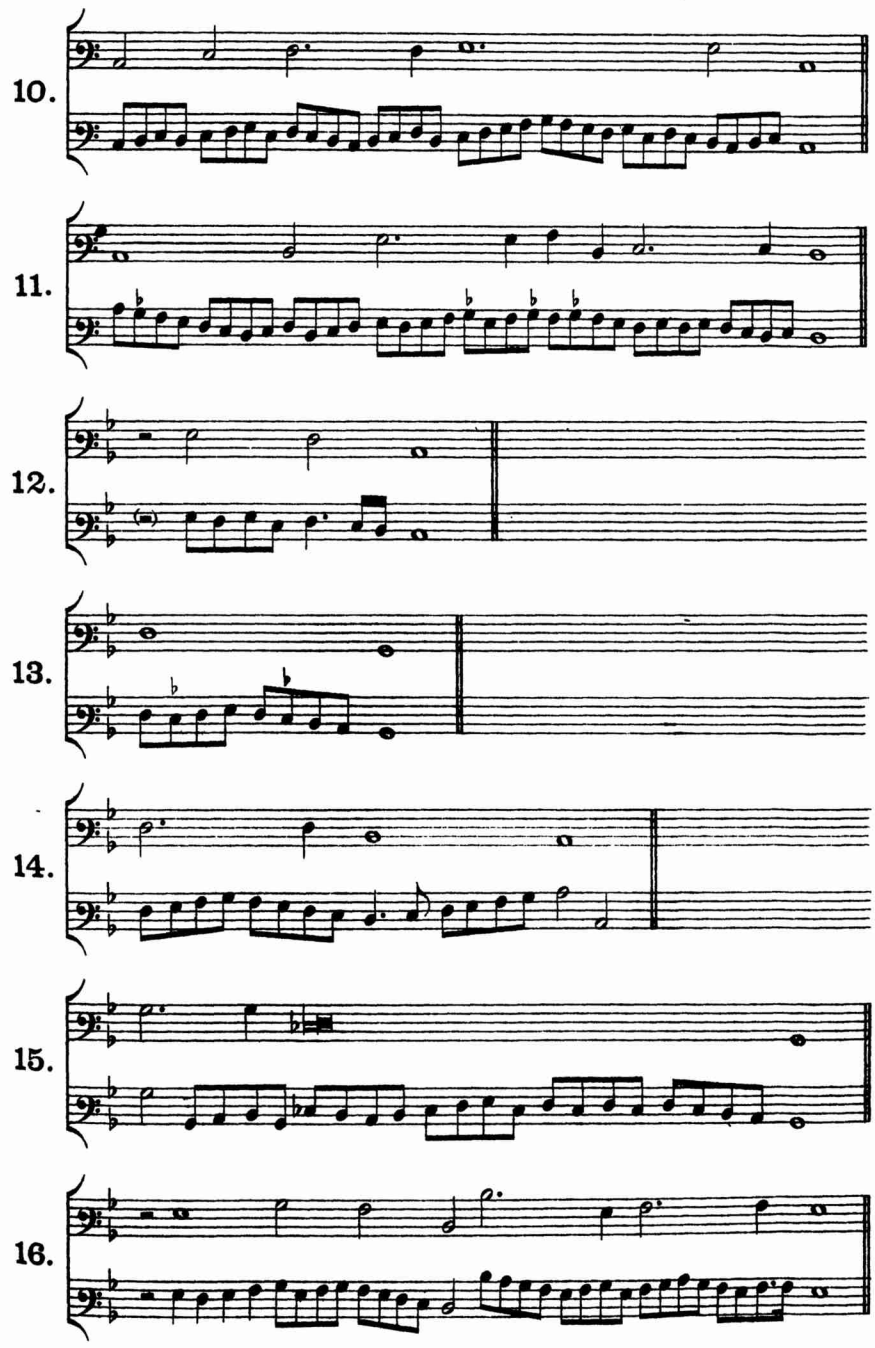

15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.

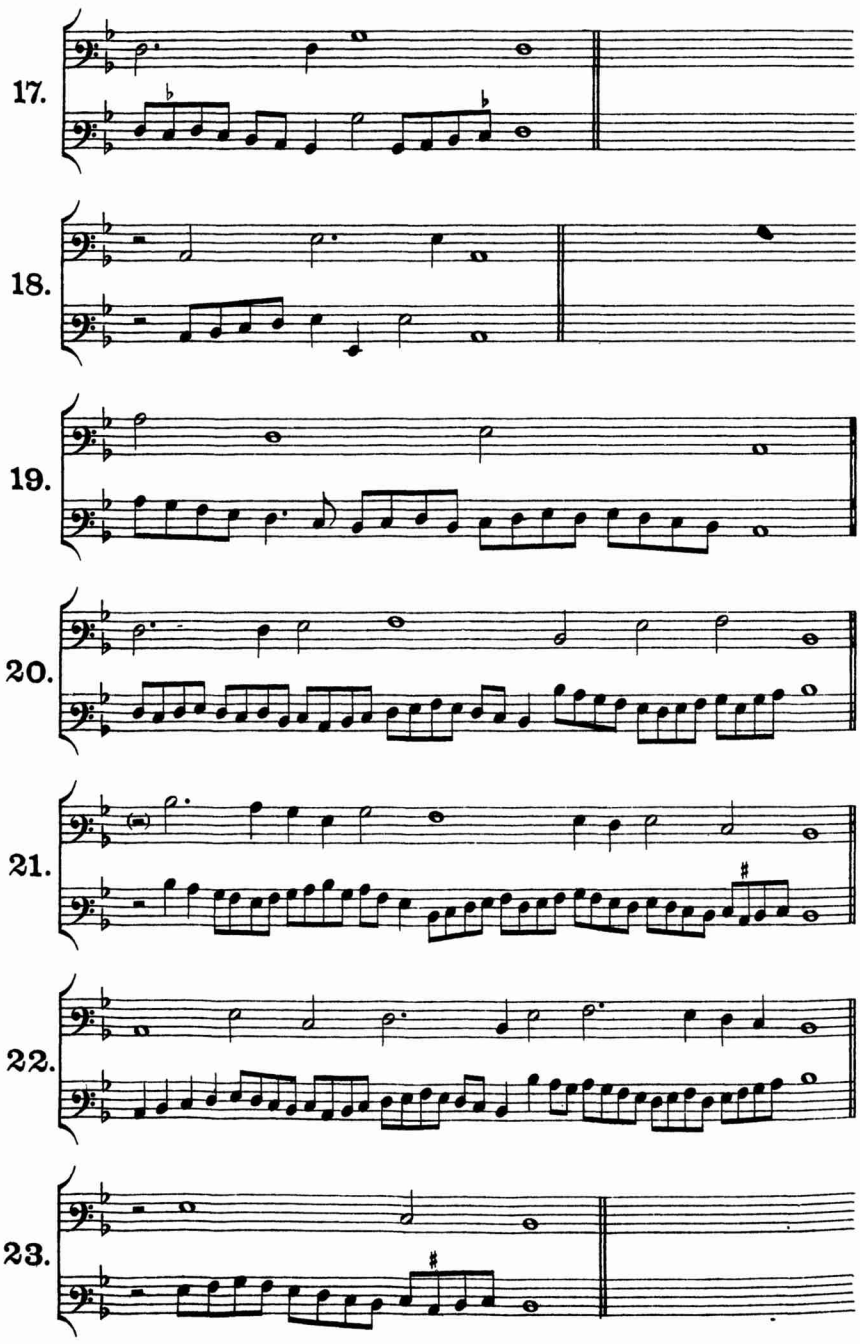


VI. Baritono.

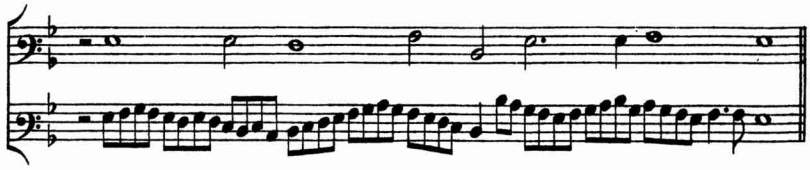



3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.

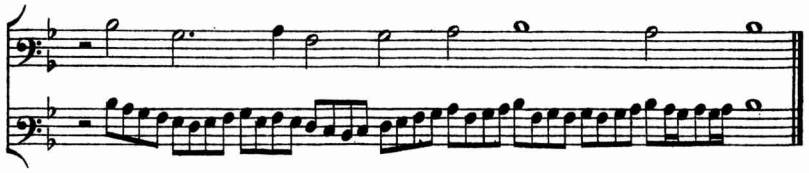

10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.


17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.

24.

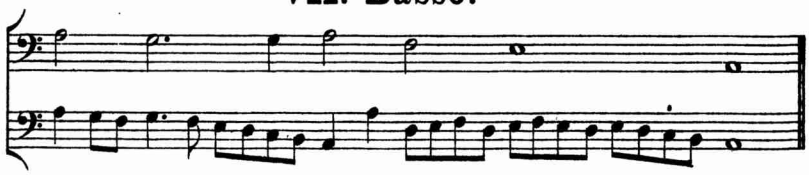


25.

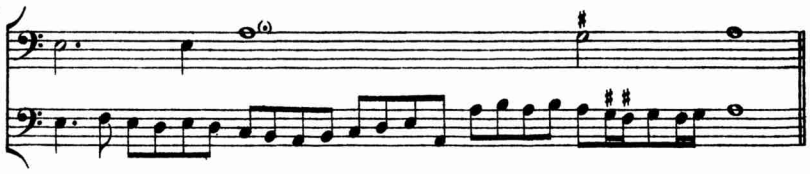


VII. Basso.

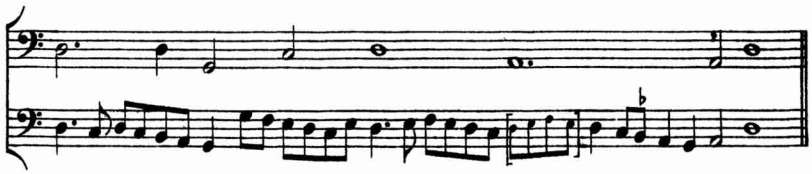
1.



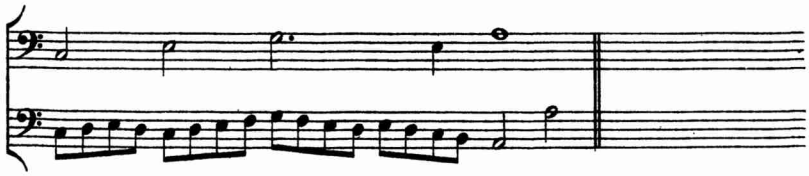
2.



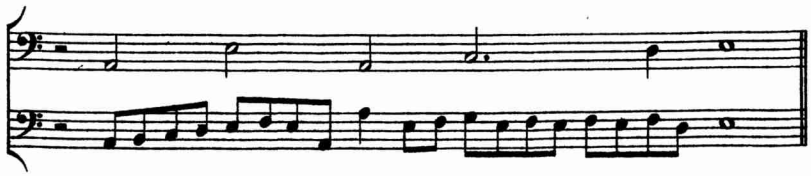
3.

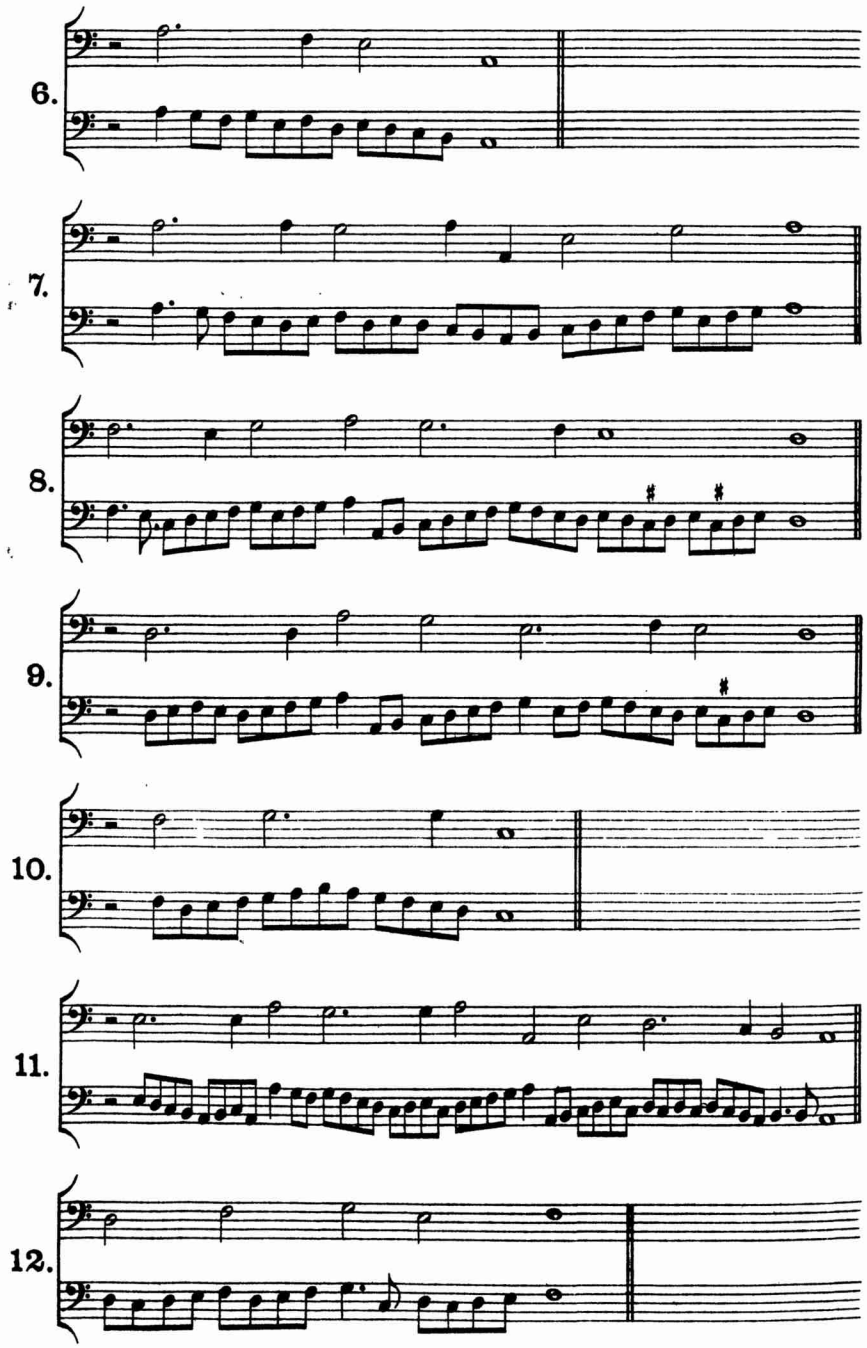


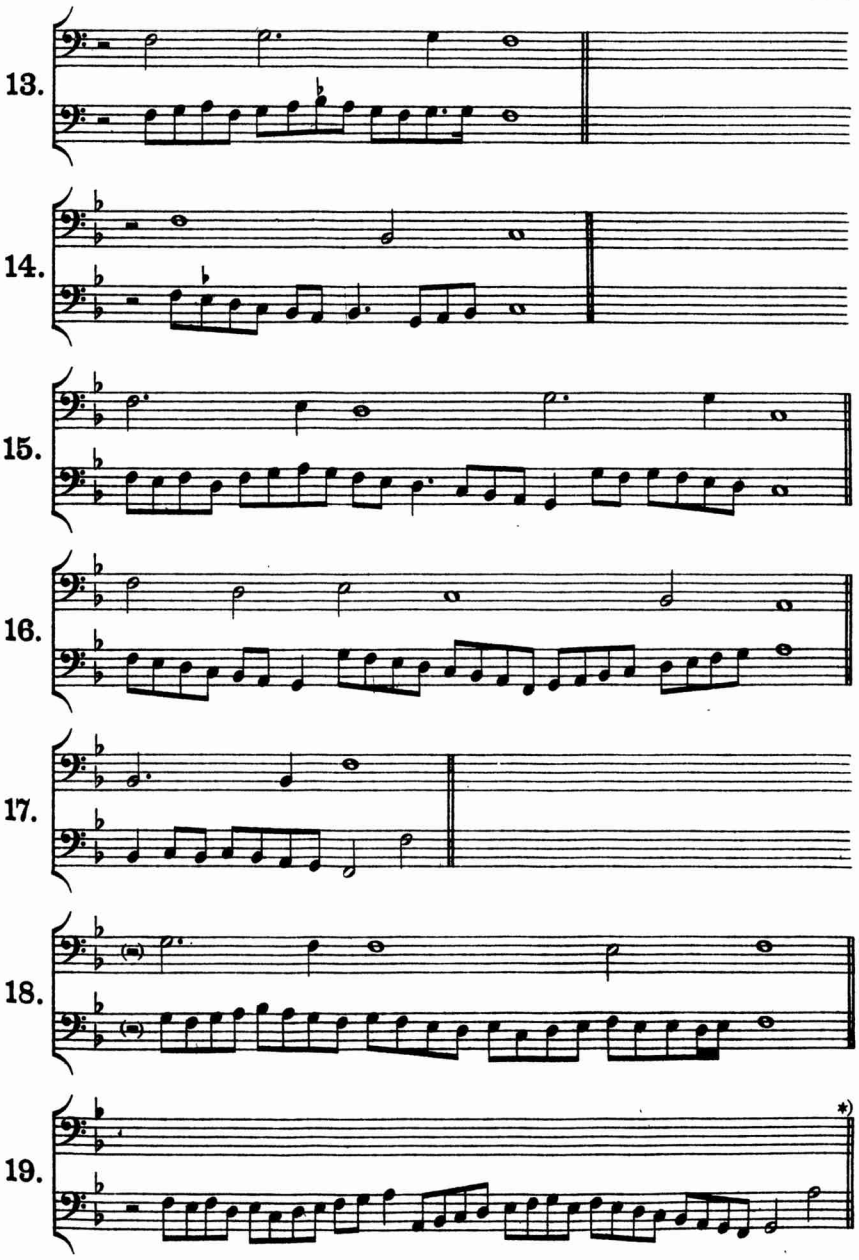
4.

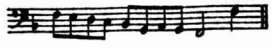


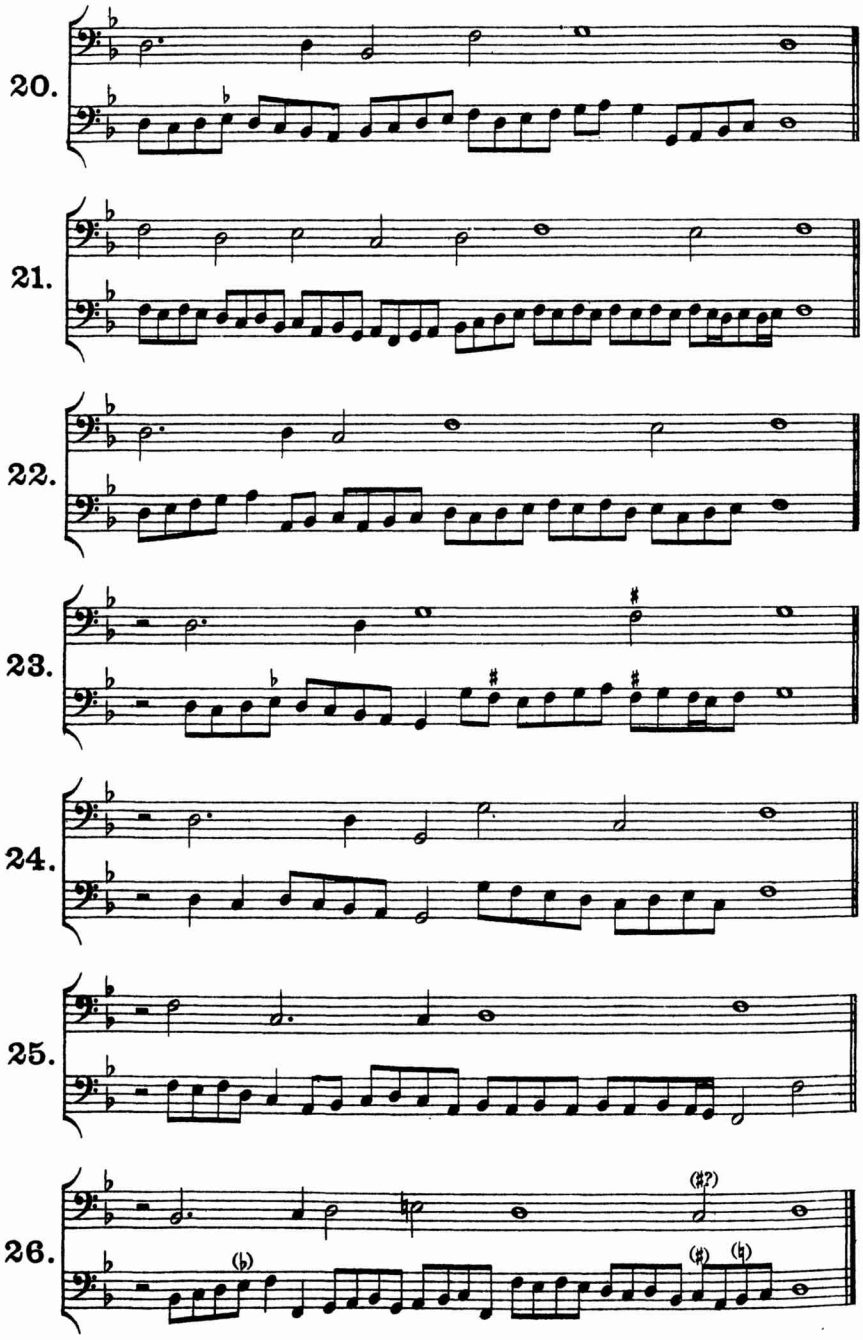
5.




6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

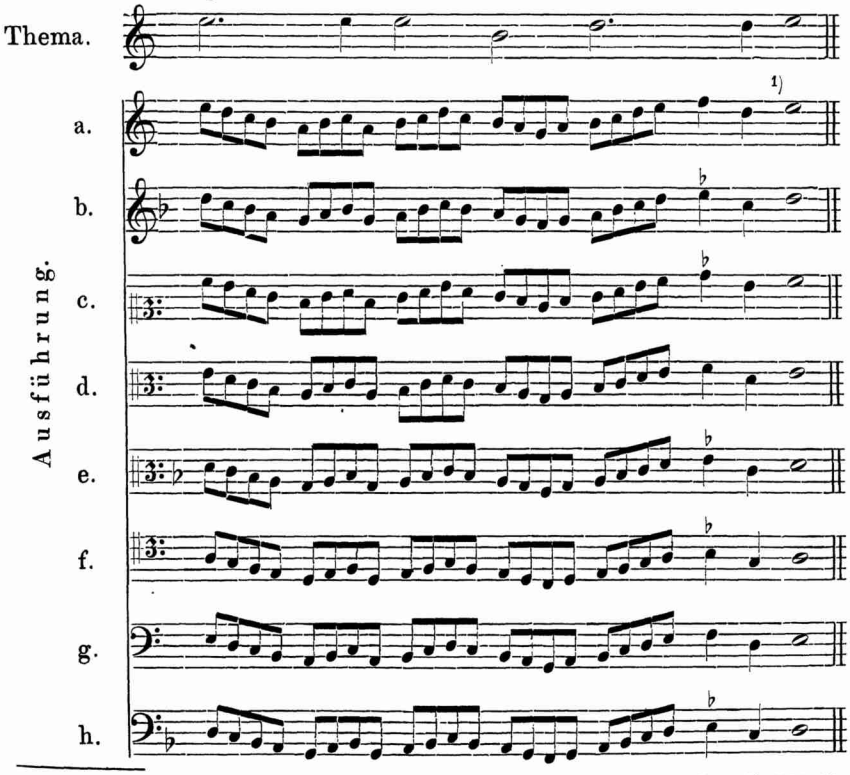


*) Hier fehlt das Thema, und die letzte Note (*a*) ist offenbar falsch, wahrscheinlich auch das Vorhergehende. Die etwas fremdartige Variation lässt sich aber nicht mit Sicherheit korrigiren. Vielleicht soll der Schluss lauten: 


20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.

Von diesen Beispielen mag sich der Eine an das Eine halten und der Andere an ein Anderes, so lange bis am Ende alle genommen sind, weil jener Handschuh, der dem Einen nicht paßt, doch wieder dem Andern gut steht. Auf diese Weise sind am Ende alle abgesetzt und an den Mann gebracht.

Aber weil vielleicht einige darunter sein könnten, die mehr gefielen, als die andern, und auch solchen Sängern gefallen möchten, welche nicht die dem entsprechende Stimme und Stimmlage besitzen, so soll diesen nun der Weg eröffnet werden, wie man eine einzige Sache allen Tonlagen anpassen kann. Deßhalb setze ich das erste Beispiel der obigen allgemeinen Passagen (S. 365) noch einmal hierher und gebe es in allen Lagen, in denen es sich setzen läßt, um auf diese Weise zu zeigen, wie man es ähnlich mit den andern Beispielen machen kann und in wie vielen Lagen der [Guidonischen] Hand eine einzige Sache zu verwenden ist.



1) Bei Zacconi stehen überall 2 Achtel statt 2 Viertel; siehe oben S. 369 die Anmerkung.

Und aus keinem andern Grunde habe ich zeigen wollen, wie vielstellig man eine einzige Sache mit Erfolg verwenden kann, als allein, um zu einer solchen vielseitigen Benutzung einer und derselben Passage anzuleiten, denn durch Neigung und Hülfe der Natur oder durch besonderes Studium pflegt der Eine mehr dies, der Andere jenes zu bemeistern. Und zugleich soll demonstrirt werden, daß die Gorgia nicht so sehr in der mannigfaltigen Veränderung oder Verschiedenheit der Passagen besteht, als vielmehr in einer angemessenen und begrenzten Anzahl von Noten *(che la Gorgia non tanto consiste nella variatione, ò nella diversità de' passaggi, quanto che in una giusta, et terminata quantità di figure)*, eben mit Rücksicht darauf, daß die Schnelligkeit, die sie erfordert, nicht unterscheiden läßt, ob das, was vorher gesungen ist, sich beim Singen abermals wiederholt. Man kann sehr wohl eine geringe Anzahl von Noten nach der Weise des Zirkels oder des Kranzes mehrere Male wiedersagen und wiederholen, weil wer zuhört und lauscht, durch das Lauschen und Zuhören ein so großes Vergnügen an jener süßen und schnellen Bewegung der Stimme empfindet, daß er wegen ihrer Lieblichkeit und Schnelligkeit dieses ununterbrochen mehrmalige Wiederholen einiger wenigen Noten gar nicht gewahr wird. Auch ist es sicherlich weit besser, eine Sache oft und gut, als verschieden und auf verschiedene Weise schlecht zu machen. Hauptsächlich bei der Ausführung der Verzierungen und Läufe *(fioretti e passaggi)* zeigt sich dies. Denn im Punkte solcher Wiederholungen trägt man wenig Tadel davon, es möchte denn sein, daß man eine große Menge von Kennern als Zuhörer hat, die wissen oder gewahr werden, ob der Sänger etwas nur wiederholt, oder ob er Neues vorbringt. Aber selbst diese, die als Komponisten oder durch ihre Profession es merken, haben in Gegenwart von Zuhörern, die Gefallen an jenen gut ausgeführten Wiederholungen finden, keinen Tadel für den Sänger und entdecken seinen erlaubten Betrug nicht; denn wenn man irgend eine seiner Handlungen mit gutem Gewissen entschuldigen kann, so ist es sicherlich jene verdienstliche Weise der Gorgia. Die Stimme besitzt nicht die Geschicklichkeit der Hände, von denen jede Taste nach Belieben berührt werden kann und oft so schnell berührt wird, daß wir in Erstaunen und Verwunderung gesetzt werden.

Wenn wir nun wahrnehmen, wie viele Mühe es der menschlichen Stimme verursacht, jene Noten so schnell dahin zu tragen und mit ihr alles das zu machen, was der Mensch ausführen möchte, so laßt uns auch ein wenig bedenken, wie viele Sänger durch die Welt gehen mit anmuthiger, ziemlich glücklicher Stimme, die sicher alle Cantilenen singen, welche ihnen vorgelegt werden, aber wegen einer ge-

wissen natürlichen Ungeschichkeit keine Passagen oder Gorgia haben. Könnten sie nun jenen Glücklichen, welche die Gorgia verstehen, ihre Ausschmückungen und Passagen wegnehmen, sollen wir glauben, daß sie es gern thun würden? Gewiß; denn wenn sie ihnen dieselben wegnehmen könnten, so dürften Viele, die bei mittelmäßiger Stimme nur mittelmäßig existiren, mit der Begleitung der Gorgia als große Herren leben.

Hören wir von einem Sänger die Sachen nicht nach unserer Weise und in ganzer Vollkommenheit, oder nur immer eins und dasselbe, so urtheile man dennoch, daß er wenigstens die Absicht hat, es vollkommen und gut zu machen, denn Jeder treibt es gern über seine Kräfte. Deßhalb habe ich alle obigen Passagen und Ausschmückungen weniger sprungweise und gebrochen *(rompere)* gemacht, als ich es gekonnt hätte, um den Schülern nicht mühevolle und ihnen einstweilen noch unmögliche Dinge vorzulegen, denn ich möchte nicht gern, daß meine Bemühungen unnütz und eitel wären und ich, wenn ich sie für unnütz hielte, damit der reine Selbstmörder würde. Wenn ich gesagt habe, die Passagen der menschlichen Stimme seien in stufenweis auf einander folgenden Tönen zu machen und nicht gebrochen oder sprungweise *(sequenti, et non spezzati)*, und dennoch einige Beispiele in sprungweisen Folgen beifügte, so habe ich mir damit nicht selbst widersprochen; denn wenn es auch scheinen möchte, daß keine Stimme das ausführen kann, so giebt es doch genug Sänger, die dazu im Stande sind. Deßhalb habe ich einige Folgen gebrochen, nicht nur um zu zeigen, wie es gemacht wird, sondern auch damit man nicht glaubt, es sei nöthig, die Intervalle immer stufenweise einander folgen zu lassen.

Nachdem ich hiermit alles gesagt habe, was zu sagen war, kann ich nunmehr das Kapitel über die Gorgien beschließen. Nur dies sei noch erwähnt, nämlich, daß ich recht gut weiß, wie Einige ganz fleißig über diese meine kleinen Sachen grübeln und, nachdem sie dieselben besehen, eingetheilt und betrachtet haben, nicht verfehlen werden zu sagen, daß sie wenig oder gar keinen Werth besitzen. Aber ich tröste mich damit, daß ich anderntheils von Demjenigen auch wieder Lob erhalten werde, der fühlen wird, daß ihm geholfen ist.

Ich verfehle nicht, hier ferner noch die Ursache anzugeben, weßhalb ich in den obigen Passagen-Beispielen keine Übungen von Sechzehnteln aufgestellt habe. Es ist geschehen, weil ich eine besondere Rücksicht darauf nahm, die ersten schnellen Erhebungen für träge Stimmen zu zeigen. Deßhalb sind nur Beispiele von Achteln gegeben, damit die Anfänger um so leichter sie lernen mögen. Denn

diese Übungen sind nicht für Den gemacht, der in dieser Profession bereits gelehrt ist, sondern nur für Jene, die bloß so viel davon wissen, dabei aber den Willen haben, zu lernen.

Wer nun dahin gelangt, sich in diesen Dingen so zum Meister auszubilden, daß er die Passagen gut heraus bringen kann, und dabei das Bedürfniß hat nach schnelleren Noten, als hier angegeben sind, der verändere diese Beispiele von Achteln in solche von Sechzehnteln, wodurch er selbständig andere Übungen gewinnen und diejenigen Hülfsmittel erhalten wird, die er für sein Weiterstreben nöthig hat.

(Prattica di Musica I. 1592.
Libro primo, Capitolo 66, Folio 58—76.)