

2. Grundlagen der imitatorischen Improvisation

In einer Anleitung zur Kunst des Fantasierens im frühen Seicento darf ein den kontrapunktischen Formen gewidmetes Kapitel nicht fehlen.⁴⁸ Ziel der folgenden Ausführungen ist es, eine Annäherung an diese hohe Kunst über die Improvisation kleiner imitatorischer Stücke zu erreichen.

Die Vorstellung, ein Geflecht von drei oder gar vier unabhängig verlaufenden Stimmen kontrollieren zu müssen, wirkt auf den unerfahrenen Improvisator kaum ermutigend. Es existiert aber in den Versettensammlungen des 17. Jahrhunderts eine Überfülle von einfachen Literaturstücken, die geeignet sind, in die Grundlagen der imitatorischen Improvisation behutsam und Schritt für Schritt einzuführen.

Versetto

Die Alternatimpraxis, das heißt der zwischen Chor und Orgel abwechselnde Vortrag von Gesängen der katholischen Liturgie, führte im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zur massenhaften Produktion entsprechender Gebrauchsmusik – den *versetti*.⁴⁹ Die meisten Stücke in den

überlieferten Versettensammlungen des 16. Jahrhunderts lassen sich mit kleinen *Ricercari* vergleichen, die Fragmente gregorianischer Melodien als *soggetti* verwenden.⁵⁰ Der Gebrauch gregorianischen Materials ist auch im folgenden Jahrhundert üblich. Daneben finden sich aber auch viele Versetten in einem eher toccatischen Stil, deren Fiorituren sich auf der harmonischen Basis erweiterter Kadenzen entfalten.⁵¹

Das Chigi-Manuskript enthält eine Reihe Versetti unterschiedlicher Gestalt, die als Muster für den beginnenden Improvisator dienen können. Die ersten vier Takte des nur siebentaktigen, in Bsp. 23 wiedergegebenen Versetto füllt eine dreistimmige Fugenexposition mit einem sehr einfachen, canzona-artigen Soggetto. Die Einsätze der Stimmen haben folgende Reihenfolge: Alt (Dux), Sopran (Comes) auf der Oberquinte und Tenor (Dux) auf der Unteroktave. Der Kontrapunkt, der die zweite Stimme begleitet, ist äußerst einfach. Der Einsatz des Tenors erfolgt nach einer Kadenz. Der Exposition folgen bis zur Schlusskadenz Sechzehntel-Diminutionen der rechten Hand, begleitet in der als *mano principale* gestalteten linken durch dreistimmige, zum Teil in Quint-Oktav-Griffen fortschreitenden Akkorden.

Beispiel 23: Versetto settimo aus dem Chigi-Manuskript⁵²

48 Auch Spiridion widmet sich in seiner *Nova Instructio* den Prinzipien der kontrapunktischen Imitation (vgl. Spiridion 1670-1675, Beginn bzw. Schluss des 4. Teils, S. 59 bzw. 85 der Neuausgabe).

49 Für eine historische Einführung in die Alternatim-Praxis siehe Bottazzi 1614 und Banchieri 1605-1638 (1. Teil von 1605). Trotz der umfangreichen Versettenliteratur wurde die Aufgabe des Organisten, auf die vom Chor gesungenen Verse zu antworten, in der Regel improvisierend gelöst. Überlieferte Aufzeichnungen zu mehreren ‚Organistenproben‘ in Italien belegen, dass von einem guten Organisten – wohl vor allem im Hinblick auf die Alternatimpraxis – erwartet wurde, mit sauberer Polyphonie über eher unbekanntem gregorianischen Melodien extemporieren zu können (→ S. 9).

50 So z. B. in der anonymen *Intavolatura facilissima* (Venedig 1598, Neuausgabe Bellotti 2011).

51 Beispiele für die wachsende Formenvielfalt bieten die *Cento versi sopra gli otto tuoni ecclesiastici* von Giovanni Maria Trabaci (Trabaci 1603-1615): Kleine Ricercari wechseln sich ab mit ‚Miniatur-Toccaten‘, erweiterten und diminuierten Kadenzen, Kanons usw. Eine anonyme, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bologna entstandene Versettensammlung (Ms. DD 53 Bologna CMBM, Neuausgabe Bellotti 2011) umfasst elf Versetten in Form kurzer Präludien, jedes mit einer charakteristischen *inventio*.

52 Lincoln 1968, Bd. 1 (Liturgical and Imitative Forms), S. 8. Die erläuternden Angaben im Notentext in diesem und den folgenden Beispielen stammen vom Verfasser des Artikels.

Dieser einfache Ablauf eignet sich hervorragend als Modell für eigene, einfache Improvisationen. Insbesondere erlaubt der lediglich dreistimmige Kontrapunkt, das Soggetto mit einer Hand zu spielen, während die andere die ein- bis zweistimmige Begleitung übernimmt.⁵³ Darüber hinaus verleiht die auf die Fugenexposition folgende Diminution der Schlusskadenz dem Versetto nicht nur mehr Vielfalt, sondern ist zugleich eine hervorragende Einführung in den toccatischen Stil. Ergänzt man die in diesem Stück gegebene Abfolge von fugiertem und toccatenartigem Teil durch eine toccatische Einleitung, ergibt sich die typische formale Anlage einer Toccata mit kontrapunktischem Zwischenteil.⁵⁴

Im ‚vierstimmigen‘ *versetto nono* des Chigi-Manuskripts (Bsp. 24) setzen die Stimmen in der Reihenfolge Sopran (Dux), Alt (Comes), Tenor (Dux) und Bass (Comes) ein. Allerdings erklingen beim Basseinsatz nur kurz (bei a) alle vier Stimmen. Noch vor dem Ende des Soggettos (auch in diesem Fall mit dem charakteristischen Canzona-Rhythmus), reduziert sich die Stimmenzahl wieder auf drei (b). Ein empfehlenswertes Vorgehen für die Improvisation: Indem man einfach eine Stimme ‚unter den Tisch fallen lässt‘, kann man sich die Aufgabe wesentlich erleichtern und dennoch die Illusion einer vierstimmigen Fuge erzeugen.

Beispiel 24: Versetto nono aus dem Chigi-Manuskript⁵⁷

Canzona

Der Begriff *canzona* bezieht sich in Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf eine Vielfalt musikalischer Gattungen für Tasteninstrumente und Instrumental-Ensembles.⁵⁵ Es lassen sich dennoch einige typische Elemente benennen, die bei der Improvisation einer Canzona berücksichtigt werden können:

- die größtenteils kontrapunktische Textur (v. a. zu Beginn des Stückes),
- der zumeist daktylische *figura-corta*-Rhythmus (♩ ♪♪) des Soggettos,
- die Teilung in mehrere Sektionen mit unterschiedlichen Metren (C, ♩, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ usw.),
- die Hinzufügung toccatischer Teile (mehr oder weniger lange, mit Akkorden begleitete Fiorituren) und/oder *Adagi*.⁵⁶

Selbstverständlich müssen nicht alle diese Ingredienzien in einer Canzona vertreten sein, und es können auch noch andere vorkommen. Vor allem die Canzone Frescobaldis kennen noch eine Vielzahl weiterer Gestaltungsmittel. Als Gipfelpunkt ihrer Gattung sind sie jedoch, wie auch die Partiten, nicht als Muster für den beginnenden Improvisator geeignet.

⁵³ Ausreichende Übung im dreistimmigen kontrapunktischen Spiel ist eine gute Voraussetzung, um auch den schwierigeren vierstimmigen Kontrapunkt zu meistern, bei dem die Hand, in der das Soggetto liegt, oft gleichzeitig noch eine weitere Stimme führen muss.

⁵⁴ Für entsprechende Vorbilder siehe z. B. Froberger 1979 (Toccaten im Band «Suites et pieces diverses»), Rossi 1657, Storace 1664 (Toccata e Canzon).

⁵⁵ Der Titel *canzona* in der Instrumentalliteratur steht eigentlich abkürzend für *canzona da sonar* und bezeichnete im 16. Jahrhundert die – meist diminuierte – Intabulierung einer vokalen *Chanson*. Die folgenden Ausführungen beziehen sich aber auf die frühbarocke Canzona, einer von den vokalen Vorbildern abgelösten Gattung.

⁵⁶ Diese beiden Elemente sind besondere Merkmale der *seconda prattica*, treten also in den Canzonen des 16. Jahrhunderts noch nicht auf.

⁵⁷ Lincoln 1968, Bd. 1 (Liturgical and Imitative Forms), S. 12.

Cadenza mezzana

10 *Toccata* *Cadenza principale* *stretta*

16 *Cadenza mezzana*

23 *Passaggio und cadenza principale*

29

37 *Wiederaufbau*

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Cadenza mezzana'. The second system, starting at measure 10, is labeled 'Toccata' and 'Cadenza principale', and includes the instruction 'stretta'. The third system, starting at measure 16, is labeled 'Cadenza mezzana'. The fourth system, starting at measure 23, is labeled 'Passaggio und cadenza principale'. The fifth system, starting at measure 29, is a continuation of the previous section. The sixth system, starting at measure 37, is labeled 'Wiederaufbau' and features a change in key signature to one with two flats.

Beispiel 25: *Canzona* aus dem Chigi-Manuskript⁵⁸

Dagegen kann die in Bsp. 25 wiedergegebene *Canzona* aus dem Chigi-Manuskript als brauchbares Modell dienen.⁵⁹ Bereits das Soggetto mit den typischen repetierten Tönen im Daktylus-Rhythmus genügt dem kundigen Hörer, um das Stück als *Canzona* zu erkennen. Die Exposition ist vierstimmig: Alt (Dux), Sopran (Comes), Tenor (Comes), Bass (Comes!). Der ‚Kontrapunkt‘ beim Einsatz der dritten und vierten Stimme ist äußerst schlicht. Die Möglichkeit, das Soggetto in größeren Notenwerten zu begleiten (im vorliegenden Fall stehen Halbe gegen die Viertel und Achtel des Soggettos), ist beim Improvisieren von großem Vorteil, um so mehr, wenn die Begleitung von einer einzelnen Hand ausführbar ist.⁶⁰

Auf den letzten Einsatz der Exposition folgt, wie im *Versetto* von Bsp. 23, eine große, toccatenartig diminuierte Kadenz (T. 10). Der *cadenza principale* (Kadenz auf der Finalis *d*) folgt eine *stretta*, die mit einer *mezzana* endet (Kadenz auf der Oberquinte *a*). Danach hebt die Fuge zum

dritten Mal an und beendet den ersten Teil, nach einer akkordisch begleiteten Bass-Durchführung, mit einer diminuierten *cadenza principale*.⁶¹

Der erste Metrumwechsel führt die *Canzona* erwartungsgemäß in die *sesquialtera* (ab T. 29). Obwohl der erste Takt eher den Eindruck eines akkordischen, an eine *Gagliarda* erinnernden Satzes vermittelt,⁶² weist auch diese Sektion eine kontrapunktische Textur auf, deren Soggetto auf dem Themenkopf des ersten Teils beruht. Man beachte, wie auch hier nach dem vierten Einsatz (im Bass mit akkordischer Begleitung der rechten Hand) die Fuge mit dem Comes (T. 38) erneut aus der Zweistimmigkeit heraus aufgebaut wird. Zwei weitere Einsätze führen zur (nun wieder vierstimmigen) Schlusskadenz der *sesquialtera*.

Die letzte Sektion, wieder in C, alterniert zwischen Soggetto-Einsätzen und toccatischen Abschnitten mit Diminutionen, die sich schlussendlich durchsetzen und, von einer Hand zur anderen wechselnd, die *Canzona* abschließen.

⁵⁸ Lincoln 1968, Bd. 1 (Liturgical and Imitative Forms), S. 19–21.

⁵⁹ Als weiteres Vorbild kommt eine kleine *Canzona* aus Adriano Banchieris *L'organo suonarino* (Banchieri 1605–1638, 1. Teil von 1605, *Sonata ottava in aria francese*, S. 36–37) in Frage, die als Zwischenschritt zwischen *Versetto* und mehrteiliger *Canzona* zur Analyse und Nachahmung sehr zu empfehlen ist. Der Grund, warum ihr hier die *Canzona* des Chigi-Manuskripts vorgezogen wird, liegt in der vergleichsweise größeren und anspruchsvolleren Form dieses Stücks. Bei Banchieri findet sich noch eine weitere Zugangsmöglichkeit für die *Canzona*-Improvisation: Die *Moderna armonia di canzoni alla francese* (Banchieri 1612) enthält *Canzoni*, in denen lediglich die unterste und oberste Stimme auskomponiert sind und die Mittelstimmen improvisierend zu ergänzen sind. Dasselbe Buch bietet auch wichtige Angaben für die Aufführungspraxis der Gattung: Unter anderem empfiehlt Banchieri, mit Wiederholungszeichen versehene Abschnitte einer *Canzona* zuerst gravitatisch wie ein *Ricercare* und erst bei der Wiederholung «allegro» zu spielen.

⁶⁰ Wie z. B. auch im Bsp. 23.

⁶¹ Das mit diesem dritten Anlauf verbundene Ausdünnen der kontrapunktischen Textur nach einer Kadenz und deren Neuaufbau, ein wesentliches formales und ‚dynamisches‘ Gestaltungsprinzip von Fugen, gerät beim Improvisieren oft in Vergessenheit.

⁶² Ähnlich wie im ersten Teil von Frescobaldis *Canzona quinta* aus dem zweiten *Toccatenbuch* (Frescobaldi 1627).

The image shows three staves of musical notation. Each staff contains two phrases labeled 'Dux' and 'Comes'. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes) and accidentals (sharps, flats, naturals). The first staff starts with a treble clef and a common time signature. The second staff also starts with a treble clef and a common time signature. The third staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The 'Dux' sections are generally more melodic and active, while the 'Comes' sections are more harmonic and often feature rests or simpler rhythmic patterns.

Beispiel 26: Beispiele für tonale Beantwortungen aus Bernardo Pasquinis *Sessanta versetti*⁶³

Übungen zum Versetto

- Wähle, nach dem Beispiel des *versetto settimo* (Bsp. 23), ein einfaches Soggetto von drei bis vier Tönen und lasse die weiteren Stimmen fugierend hinzutreten.⁶⁴ Beantworte Themen, die mit dem Finalton beginnen, auf der Oberquinte oder Unterquarte, und Themen, die mit dem Quintton beginnen, auf der Unterquinte oder Oberquarte. Orientiere dich bei der Formulierung der tonalen Beantwortung an Bsp. 26.
- Übe dich auch in der Improvisation von Versetti mit kurzen toccatischen Abschnitten.

Übungen zur Canzona

Will man eine Canzona improvisieren, ist eine gute Beherrschung der Versetto-Technik zweifellos von Vorteil. Denn diese Kleinform enthält, wenn neben fugierten auch toccatische Abschnitte mit diminuierten Akkorden vorkommen, bereits die wichtigsten Grundelemente einer Canzona. In der

Analyse der Canzona des Chigi-Manuskripts von Bsp. 25 wurde versucht, die wichtigsten Ingredienzien dieser Gattung herauszuarbeiten. Hier folgen nun weitere Angaben und Anregungen:

- Ändere das Metrum eines gegebenen Soggettos von **C** in einen Dreiertakt und umgekehrt (für geeignete Soggetti, zum Teil schon mit Beispielen für die Metrumänderung vgl. Bsp. 26).
- Übe dich im Diminuieren über liegenden Harmonien nach dem Beispiel des *versetto settimo* (Bsp. 23) und der Canzona des Chigi-Manuskripts (Bsp. 25).
- Verknüpfe diese toccatischen Diminutionsteile mit den bereits geübten Expositionen.
- Reihe mehrere solcher Formteile aus ‚Fuge‘ und ‚Toccat‘ aneinander.
- Sorge für Abwechslung durch den Einschub eines kurzen *adagio* zwischen den Abschnitten oder ein harmonisch interessantes, chromatisches *adagio di ligature* mit Vorhalten.⁶⁵
- Achte auf eine variantenreiche Kadenzgestaltung, indem du durch den Einbezug von trugschlüssigen *cadenze fuggite* die etwas eintönige

⁶³ Pasquini 2000-2009. Die Aufstellung enthält eine Auswahl der Fälle, in denen der Comes die Intervall-Struktur des Dux nicht genau behält, sondern tonal beantwortet. Die Originallage der Soggetto-Einsätze wurde nicht beibehalten.

⁶⁴ → *Übungsfelder zur Fugenexposition* ab S. 347; einige der dort für Fugen im hochbarocken Stil vorgestellten Übungen können problemlos auch auf die Versettenimprovisation übertragen werden.

⁶⁵ Anregungen dazu finden sich in Frescobaldis *Canzone* für verschiedene Instrumente (Frescobaldi 1628-1635); auch seine Toccaten können viele nützliche Ideen liefern, sowohl für die diminuierten, toccatischen Abschnitte wie auch für die undiminuierten *adagi di ligature*.

Abfolge von *cadenze principali* belebt. Neben diesen kann selbstverständlich auch auf der fünften Stufe (*cadenza mezzana*)⁶⁶ und – bei längeren Stücken – auch auf anderen Stufen kadenziiert werden (z. B. mit einer *cadenza indifferente*, also bei einem Stück in *d* auf *F*).

Selten bieten die Quellen so ausführliche Hinweise für eine bestimmte Improvisationstechnik, wie Dirutas Anleitung zur *intavolatura diminuita*. Öfters enthalten sie lediglich Beispiele, die der angehende Improvisator imitieren soll. In diesem Artikel haben wir mögliche Herangehensweisen vorgeschlagen. Auch andere zu suchen, gehört zu den wichtigsten Aufgaben eines erfinderischen Improvisators.

Zum Abschluss noch einige Ratschläge für die persönliche Improvisations-Arbeit:

- Suche in der Literatur nach geeigneten Vorbildern, das heißt nach Stücken, die einfache Zugänge für die Annäherung an den hochentwickelten Stil Frescobaldis und seiner Zeitgenossen bieten.
- Erstelle immer wieder einmal eine Aufnahme einer Ex-tempore-Aufgabe; spiele dann das aufgenommene Stück nach Gehör nach, transponiere es in andere Tonarten und schreibe es schließlich auf. Komponiere danach ein neues Stück über dieselbe Aufgabe.

⁶⁶ Siehe Bsp. 25.