

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger (ca. 1580 – 1651) für Zither<sup>1</sup>

Pia Monika Grandl

Warum sich heute das Interesse auf die Alte Musik richtet und in den meisten Konzertprogrammen, bis auf einige Ausnahmen, nur Musik von Komponisten vergangener Zeiten zu finden ist, erklärt Harnoncourt in seiner Sammlung von Aufsätzen *Musik als Klangrede* mit dem Wandel der Bedeutung der Musik in der heutigen Gesellschaft. Früher sei Musik ein Bestandteil des Lebens gewesen und hätte nur von ihren Zeitgenossen verstanden werden können. Heute seien andere Dinge in den Mittelpunkt gerückt und man suche „[...] nur Schönheit zur Erholung vom grauen Alltag“<sup>2</sup>. Harnoncourt geht sogar soweit zu sagen:

Heute ist die Musik zu einem bloßen Ornament geworden.<sup>3</sup>

Dabei ist die Musik der Gegenwart nichts anderes als ein Spiegelbild der geistigen Situation ihrer Zeit. Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik ist in ihrer Differenziertheit jedoch für den modernen Zuhörer oft zu komplex und mühsam, was die Ursache für die Zuwendung zur Alten Musik ist. Diese Situation gilt als einzigartig in der Musikgeschichte.

Die verschiedenen Möglichkeiten der Wiedergabe historischer Musik führen allerdings zu einem Spannungsfeld zwischen Bearbeitungen und historischer Aufführungspraxis. Zunächst sah man, vor allem im 19. Jahrhundert, die Alte Musik nur als Vorstufe oder als Studienmaterial, die für öffentliche Aufführungen ‚modernisiert‘ werden musste. Man versuchte die Musik in die Gegenwart zu übertragen und anzupassen. Heute gibt es die Auffassung der Werkreue, wie sie Harnoncourt beschreibt. Man bemüht sich die Musik im Sinne der Zeit ihres Entstehens lebendig, verantwortungsbewusst, mit Wissen und tiefstem musikalischem Empfinden wiederzugeben. Dafür gibt es erhalten

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz stammt aus meiner Diplomarbeit, die ich 2009 im Studiengang Zither bei Dr. D. Hofmann an der Hochschule für Musik und Theater vorgelegt habe. Für interessierte Leser und Zitherspieler ist die komplette Ausgabe des Notenmaterials im Verlag *Edition Zither* erhältlich (vgl. Grandl 2012, S. 1-12).

<sup>2</sup> Harnoncourt 1987, S. 10.

<sup>3</sup> Harnoncourt 1987, S. 9.

gebliebene Anhaltspunkte wie z.B. Vortragsbezeichnungen und Gebräuche der Aufführungspraxis. Es ergeben sich jedoch große Probleme, da wir weder Zeitgenossen der jeweiligen Komponisten sind, noch über das damals gängige Allgemeinwissen verfügen, das in den Lehrwerken wie beispielsweise bei dem *Versuch einer Anleitung die Flöte traversière zu spielen* von J. J. Quantz vorausgesetzt wird. Kompromisse im werktreuen Musizieren sind unvermeidlich, doch nähert man sich mit dem intensiven Studium der historischen Quellen und Lehrwerke bestmöglich an.<sup>4</sup>

Genau diese Polarität des historischen Abstandes von damals und heute, wie sie Peter Reidemeister in *Historische Aufführungspraxis, Eine Einführung* beschreibt, macht die Beschäftigung mit dem Thema der Alten Musik spannend und reizvoll. Man soll sich eben nicht mit den Hörgewohnheiten der Gegenwart begnügen, sondern die Aufführungspraxis als Schnittpunkt zwischen forschender Wissenschaft und künstlerischer Praxis ansehen, die einen stetigen Dialog fordert.<sup>5</sup>

#### Giovanni Girolamo Kapsperger als Beispiel eines Komponisten für virtuose Zupfmusik des 16./17. Jahrhunderts

Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580-1651) war seinerzeit in Venedig und später in Rom ein bekannter und geschätzter Komponist, sowohl in Bezug auf seine kirchlichen-, als auch auf seine weltlichen Werke. Bekannt unter dem Titel *nobile Alemanno* genoss er hohes Ansehen als virtuoser Instrumentalist auf dem Chitarrone, (bzw. Theorbe). Kapsperger war maßgeblich an dessen Entwicklung zum Soloinstrument beteiligt, das bis dahin nur in der Continuo-Gruppe als Generalbassinstrument eingesetzt wurde. In seinen Instrumentalkompositionen widmete Kapsperger der Laute und dem Chitarrone mehrere *Libri d'intavolature*. Darin findet man viele Toccaten, Variationen und Tanzsätze, wie Gagliarden und Correnten im Stil Girolamo Frescobaldis. Arpeggi, unübliche rhythmische Gruppierungen, gebrochene Figurationen, ornamentierte und spontane überraschende Harmonisierungen, sowie motivische Sequenzen und dramatische Ausbrüche von Skalen charakterisieren seinen Kompositionsstil. Das 1611 erschienene Lautenbuch *Libro primo d'intavolatura di lauto* mit seinen acht Toccaten beschreibt heute Kenneth Gilbert, Universitätsprofessor für Cembalo am Mozarteum Salzburg, als „pos-

---

<sup>4</sup> Vgl. Harnoncourt 1987, S. 9-18.

<sup>5</sup> Vgl. Reidemeister 1988, S. 2f.

sibly the finest set of its kind in the Italian repertoire“<sup>6</sup>. Kapsperger vertrat in seinen Kompositionen den typisch römischen Geschmack mit langen und virtuosen Verzierungen und setzte sich mit allen neuen Gattungen seiner Zeit auseinander. Der Jesuit und Polymathematiker Athanasius Kirchner bezeichnet ihn sogar in seinem Werk *Musurgia universalis* für den *stylus Drammaticus sive Recitativus* als Nachfolger Monteverdis.<sup>7</sup> Trotzdem führt er heute ein Schattendasein im Vergleich zu den bekannten Größen der Lautenmusik Alessandro Piccinini oder John Dowland.

Ein Beispiel aus Kapsperger's *Libro Primo d'Intavolatura di chitarone (Venedig, 1604)*, genauer die *Folia* mit 19 Partiten, eignet sich für eine Auseinandersetzung mit der Tabulatur und Transkription für Zither besonders gut, um die verschiedenen Möglichkeiten der Bearbeitung und Spielbarkeit von Werken für Zupfinstrumente des 16./17. Jahrhunderts zu beleuchten und darzustellen.

### Die Zither – ein passendes Instrument zur Wiedergabe Alter Musik?

Natürlich gab es zur Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts noch kein Instrument, das mit der heutigen Zither zu vergleichen ist. Der Begriff *Cithar* oder *Cister* bezeichnete eine Form der Gitarre. Trotzdem handelt es sich um die gleiche Instrumentenfamilie, nämlich die der Zupfinstrumente (Chordophone), die sowohl die Zither als auch die verschiedenen Arten der Lauten, z.B. dem Chitarrone, miteinschließt. Im Gegensatz zu den Lauteninstrumenten ist die Entwicklung der Zither heute noch nicht abgeschlossen. In dem einstigen Biedermeier-Instrument suchen eine Reihe von Instrumentenbauern, wie z.B. Klemens Kleitsch aus Kiefersfelden, neue klangliche Möglichkeiten hinsichtlich Lautstärke und Toncharakteristika.<sup>8</sup> Es kann nun ein polyphones Spiel dargestellt werden, das mit dem anderer Zupfinstrumente vergleichbar ist. Damit werden gute Voraussetzungen für das Spiel von Werken Alter Musik geschaffen und deren Umsetzung auf der Zither wird denk- und vertretbar. Die Zither hat sich zu einem neuen Instrument entwickelt, das sich mit Alter Musik im Sinne der historischen Aufführungspraxis auseinandersetzt aber neue, klangliche Möglichkeiten sucht, um diese Musik sinnvoll zu interpretieren.

---

<sup>6</sup> Coelho 2002, S. 363.

<sup>7</sup> Vgl. Dragosits 2003, Sp. 1474-1476 und Coelho 2002, S. 362-363.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Reithmaier 2009.

### Vergleich Zither – Chitarrone: Beschaffenheit, Stimmung und Spielweise

Die „Normalzither“<sup>9</sup> besitzt heute fünf Griffbrettsaiten (Stimmung: a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, d<sup>1</sup>, g, c) und ein chromatisches Bassregister über drei Oktaven frei schwingender Saiten, welche in der Quart-/Quintstimmung angeordnet sind, beginnend bei e<sup>1</sup> (vgl. Abbildung 1). Die Saitenanzahl der Freisaiten variiert zwischen den verschiedenen Typen der Diskantform. Typische Zahlen (incl. Griffsaiten) sind 38, 39, 40 Saiten (Konzertzither) oder 42 Saiten (Harfenzither). Die Länge der Saiten hängt von der Bauform ab. Zithern der Salzburger Form, z.B. von der Firma Wünsche, besitzen eine Länge von ca. 71 cm, in der Psalterform, z.B. Volkmann, ca. 85 cm und vom Instrumentenbauer Kleitsch (vgl. Abbildung 2) ca. 120-130 cm. Als Saitenmaterial für die Griffsaiten werden Stahlsaiten (g und c sind umspunnen) und für die Freisaiten umspunnene Saiten mit einem Kern aus Nylonseide verwendet. Die Bespannung mit Darmsaiten ist seit dem 19. Jahrhundert unüblich, wird allerdings heute wieder von dem Instrumentenbauer Klemens Kleitsch und dessen Entwicklung der *Cetra Nova* aufgegriffen.<sup>10</sup>

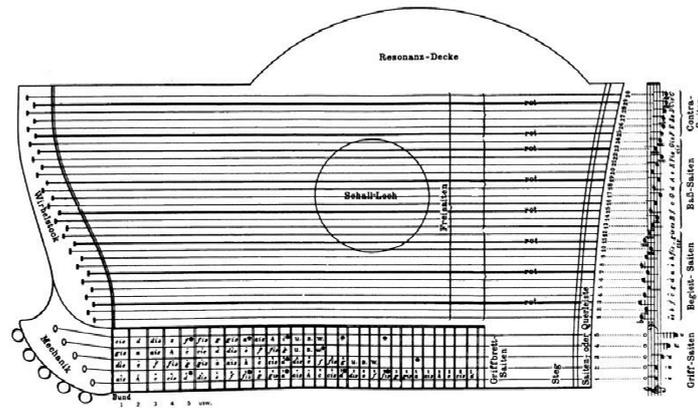


Abbildung 1: Schematischer Aufbau der Zither und deren Saitenstimmung

Gewöhnlich spielt man in einer Stimmtonehöhe von 440/442 Hz. Das Instrument wird entweder auf einem Tisch oder einem Stehpult mit den am Instru-

<sup>9</sup> Brandlmeier 1963, S. 48.

<sup>10</sup> Ausführlich zu historischer Saitenherstellung vgl. auch den Beitrag von Eberhard Meinel in diesem Band.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

mentenboden angebrachten Füßchen (je nach Zitherbauer mit Nägeln oder ohne) abgesetzt. Die Finger der linken Hand, abgesehen vom kleinen Finger, greifen die fünf Saiten am Griffbrett ab, während diese mit dem Ring am Daumen der rechten Hand angeschlagen werden. Eine wechselseitig Bewegung des Rings, also ein Auf- und Abschlag, ist mit dem Wechselschlagring möglich. Die vier verbleibenden Finger der rechten Hand bedienen die Freisaiten, während der rechte Handballen am Steg aufgelegt ist. Notiert wird in zwei Notensystemen – mit Violin- und Bassschlüssel: Dabei ist nicht nur eine strikte Trennung der Spielbereiche Griffbrett und Freisaiten üblich, sondern auch deren Mischung.



Abbildung 2: Alt-Zither von Klemens Kleitsch

Im Vergleich dazu, besitzt der Chitarrone heute im Normalfall sechs oder sieben Saitenchöre (in Quartan mit Terz in der Mitte gestimmt) auf dem Griffbrett und sieben oder acht einzelne, diatonisch gestimmte Basssaiten. Feststehende Angaben über Größe, Rosettenanzahl, Halsverlängerung und Besaitung gibt es nicht. Viele Varianten sind möglich. Charakteristisch für den Chitarrone ist, dass die oberen beiden Chöre, aufgrund der Länge der Griffsaiten, eine Oktave tiefer gestimmt sind. Somit ist der dritte Chor der höchste. Die Griffsaiten sind in Quartan mit einer Terz in der Mitte gestimmt, während die Basssaiten in einer diatonischen Folge verlaufen. Verschiedene Stimmungen sind nachgewiesen. Heute wird überwiegend die normale A-Stimmung (vgl. Abbildung 3) verwendet. Die tiefste Basssaite kann dabei chromatisch auf Fis oder Es gestimmt sein.<sup>11</sup> Dabei muss man auch die histo-

---

<sup>11</sup> Vgl. Baines 1996, S. 59.

rischen regionalen Stimmtonunterschiede in Italien berücksichtigen. Während man in Venedig um 1600 in 460 Hz musizierte, war man in Rom bei einer sehr tiefen Stimmung von 392 Hz.<sup>12</sup>



Abbildung 3: Notenbeispiel der A-Stimmung

Die besondere Halslänge der Instrumente, verbunden mit dem zweiten Wirbelkasten, folgt aus den lang mensurierten Abzugssaiten. Dies sind freie Basssaiten, die neben dem Griffbrett verlaufen. Die Gesamtlänge eines solchen Instrumentes kann über 200 cm betragen, die Korpuslänge etwa 71 cm. Die Abzugssaiten sind fast doppelt so lang wie die Griffsaiten und haben damit fast die Länge der tiefen Saiten eines Cembalos.<sup>13</sup>

Früher verwendete man Darmsaiten für die oberen Chöre und die Bassoktaven. Ab dem 5. oder 6. Chor abwärts waren die Saiten umspinnen. Manche Instrumente (vgl. Abbildung 4) besaßen auch einen Drahtsaitenbezug aus Stahl oder Messing.<sup>14</sup> A. Piccinini spricht beispielsweise von Metallsaiten.<sup>15</sup>



Abbildung 4: 14-chörige Theorbe (=Chitarrone) von Magno Dieffopruchar (Magnus Tieffenbrucker), Venedig 1608

Zunächst wurden die Saiten von Lauteninstrumenten vor allem mit einem Federkiel oder einem Plektrum angeschlagen. Später, in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, veränderte sich die Technik zunehmend in das Spiel

<sup>12</sup> Vgl. Anhang, E-mail-Wechsel mit Axel Wolf, vgl. dazu auch Beitrag von Eberhard Meinel in diesem Band.

<sup>13</sup> Vgl. Baines 1996, S. 58f.

<sup>14</sup> Vgl. Ragossnig 2003, S.15f.

<sup>15</sup> Mason 1984, S. 7.

des geregelten Anschlags mit dem Daumen für den Abwärtsschlag und dem Zeigefinger für die Aufwärtsbewegung ein. Mit der Erweiterung der Saitenchöre veränderte sich auch die Spielhaltung der rechten Hand, und die Frage nach mehrstimmigen Akkorden forderte den Mittelfinger und den Ringfinger zum Einsatz. Der kleine Finger war auf die Decke aufgestützt und wurde auch später nie zum Anschlag verwendet. Im 17. Jahrhundert kam das Spiel mit Fingernägeln der rechten Hand in Mode. So verwendete z.B. A. Piccinini den Nagel des Zeigefingers für den *gruppo*, einer Verzierung in der Kadenz. Nur in bestimmten und historisch fundierten Fällen werden heute Fingernägel zum Spiel verwendet. Vielfältige Klangfarben erzielte man durch das Verändern der Anschlagstelle und Legati mit der linken Hand.<sup>16</sup>

### Tabulaturen und Transkription

Seit dem Mittelalter sind in Europa Lauteninstrumente bekannt. Die Notation der Musik in sog. Tabulaturen wurde in diesem Zeitraum entwickelt.

Zahlreiche handschriftliche Quellen und gedruckte Lehranweisungen dokumentieren seit dem späteren 15. Jahrhundert den Prozess der Intavolierung, d.h. die Übertragung mehrstimmiger Musik aus Stimmbüchern bzw. Partituren in die Tabulaturenschrift.<sup>17</sup>

Es handelt sich um eine Griffschriftnotation, die sowohl für Saiteninstrumente (Laute, Harfe, Violen), als auch für Tasteninstrumente (Orgel) verwendet wurde. Diese Griffschrift zeigt die Griffposition der Finger auf dem Griffbrett des Instrumentes. Es gibt keine Hinweise auf ein eventuelles Umstimmen bestimmter Saiten. Das heißt man muss es aus dem musikalischen Zusammenhang erfassen. Die Notationszeichen werden bei mehrstimmigen Akkorden übereinander geschrieben. Zum Teil grenzen senkrechte Striche die Töne zwischen den Brevis und Semibrevis ab. Rhythmische Zeichen werden meist mensural notiert. Es ist angegeben, wann der Anschlag passieren soll, jedoch nicht die Ton-/Klangdauer. Zusätzlich werden Symbole für Verzierungen und andere instrumentenspezifische Spieltechniken angebracht. Tabulaturen für Liedbegleitung oder für das Ensemblespiel wurden in Partituranordnung, auf gegenüberliegenden Seiten oder in getrennten Stimmheften angegeben.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Päßgen 2003, Sp. 962f.

<sup>17</sup> Ivanoff 2003a, Sp. 368.

<sup>18</sup> Vgl. Ivanoff 2003a, Sp. 368f.

Grundsätzlich lassen sich drei Haupttypen unterscheiden: die italienische, die französische und die deutsche Lautentabulatur. Im Folgenden wird nur auf die für meine Transkriptionsarbeit relevante Tabulatur der Lauteninstrumente erklärt.

Giovanni Girolamo Kapsperger verwendete die italienische Tabulatur. Sie zeigt sechs Linien, welche die Lautenchöre darstellen. Die oberste Linie repräsentiert den tiefsten Chor des Instrumentes. Die daran angebrachten Ziffern stehen für die Bünde am Griffbrett, deren darüber liegenden Saiten mit den Fingern abgegriffen werden sollen. Dabei steht die Null für den Anschlag der Leersaite. Rhythmische Zeichen werden nur an den Stellen angebracht, an denen sich der Notenwert ändert. Bis auf einige wenige Ausnahmen, beschränkte sich die Verwendung dieses Tabulaturentypus überwiegend auf Italien.<sup>19</sup>

### Vergleich und Problematik von Faksimile und moderner Notation des „Libro Primo“ aus „Intavolatura di chitarone“

Intavolierungen stellen den Interpreten und Spieler vor einige Herausforderungen. Neben den manchmal undeutlichen und missverständlichen Symbolen, ist es vor allem die Problematik der „nur subjektiv festlegbaren Klangdauer von Tabulaturzeichen“<sup>20</sup>. Tabulaturen stellen daher eine Spielanleitung in Bezug auf die Positionierung der Greifhand und den Anschlag von ein oder mehreren Tönen gleichzeitig dar und weniger eine festgelegte Klangintention, die zur Analyse geeignet ist.<sup>21</sup> Eine vorhergehende Beschäftigung mit dem Thema der historischen Aufführungspraxis ist daher sehr wichtig, wenngleich sie auch nicht alle Fragen beantworten kann. Dem Interpreten bleiben individuelle Freiheiten, die es künstlerisch, kreativ und geschickt zu lösen gilt. Editionstechnischen Fehlerquellen von Intavolierungen bei modernen Ausgaben sind vorzubeugen, indem man diese mit dem Faksimile vergleicht. Es ist zu empfehlen, nicht ausschließlich das ‚bequeme‘, heute gebräuchliche Notenbild zum Studium zu verwenden, sondern sich mit den Faksimileausgaben (vgl. Abbildung 5) auseinanderzusetzen.

---

<sup>19</sup> Vgl. Ivanoff 2003b, Sp. 372f.

<sup>20</sup> Ivanoff 2003c, Sp. 379.

<sup>21</sup> Vgl. Ivanoff 2003c, Sp. 379.

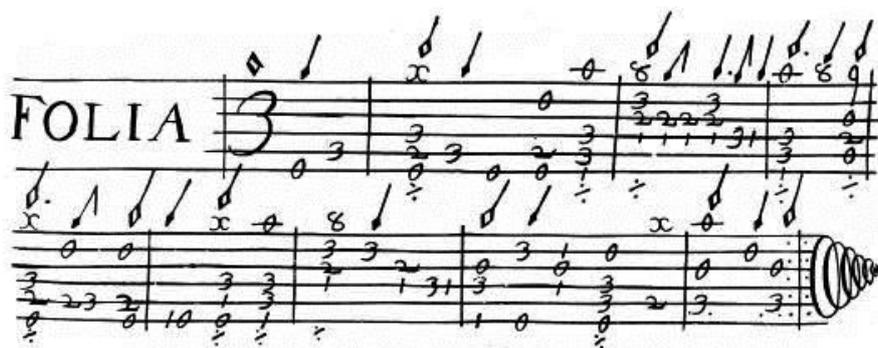


Abbildung 5: Faksimileausschnitt vom Thema der Folia, G.G. Kapsperger aus dem Libro Primo d'Intavolatura di chitarone

Nach dem Vorwort in Alessandro Piccininis Lautenwerk erläutert Denise Perret die Tabulatur als komplexes System von drei Welten, zum einen die Klangvorstellung des Komponisten, zum anderen die des Spielers (Lautenist) und nicht zuletzt die des Interpreten. Früher war es meist eine Person, in der sich alle drei Elemente vereinten. Der Komponist war in der Regel auch der beste Interpret und Spieler seiner Werke.<sup>22</sup> Dagegen gilt es heute eine eigene, persönliche Lesart (bezüglich der Ausarbeitung der Stimmführung, etc.) zu erarbeiten, die der Interpretation des Werkes nur förderlich sein kann. Jede intensive und fundierte Auseinandersetzung mit Werken vergangener Zeiten hat ihre Berechtigung, da mithilfe historischer Quellenarbeit und dem heutigen Verständnis von Musik und deren Umsetzung auf das jeweilige Instrument nach neuen Lösungen gesucht wird.

#### Arrangement für Zither

Die Musik alter Meister reizt nicht nur diejenigen Musiker, die sich explizit mit dem dafür vorgesehenen Instrument beschäftigen. Mittlerweile kann man viele Werke in Bearbeitung für jegliches Instrument in nicht immer guten Ausgaben finden. Doch niemand verbietet es z.B. Werke von J. S. Bach auf modernen Konzertflügeln zu spielen – es ist sogar prüfungsrelevant in den musikakademischen Instituten. Warum sollte man dann nicht den Versuch wagen, Musik für Saiteninstrumente auf verschiedenen Typen zu spielen? Die neuzeitliche Entwicklung der Instrumente (wie z.B. bei der Zither), die intensive Beschäf-

---

<sup>22</sup> Vgl. Perret 1983, S. 3.

tigung mit dem Instrument, dem Werk und die Hinweise der historischen Aufführungspraxis eröffnen neue Wege und Möglichkeiten zur Spielweise des Instruments für ein neuartiges und lebendiges Klangergebnis. Die Musik bleibt sozusagen wandelbar im Fortschritt der Zeit.

Da die Tabulatur der Folia, aus der Sammlung: *Intavolatura di chitarone* von G. G. Kapsperger, auf den Chitarrone bezogen ist und dessen Griffbrett nicht dem der Zither entspricht, muss die Griffschrift in moderne Notenschrift umgesetzt werden. Für diesen ersten Schritt stehen Tabellen zur Verfügung, die die Stimmung der Theorbe von 1604 darstellen und eine Übertragung in die moderne Notenschrift ermöglichen (vgl. Abbildung 6).



Abbildung 6: A-Stimmung der Theorbe 1604, *Intavolatura di Chitarrone, Libro Primo*

Verlage wie *Ut Orpheus Edizioni* bieten einen Versuch an, Tabulaturen in moderner Notenschrift für Tasteninstrumente darzustellen und fügen zum Teil Faksimile-Ausschnitte hinzu. Die Übertragung der Töne folgt nur in der Definition der Tonhöhe, so dass die Unklarheiten bezüglich der Tonlänge bleiben. Der Tonbeginn ist festgelegt und die Tondauer muss dem melodischen und harmonischen Verlauf des Stückes angepasst werden. Alles wird, zur besseren Orientierung, in einem Schlüssel, dem Bassschlüssel, wiedergegeben. Jede Note ist mit einem Kopf der ganzen Note festgehalten, worüber der Rhythmus notiert ist, dessen Notenwerte so lange gelten, bis ein anderer angegeben ist. Dies ähnelt wiederum der originalen Notation der Tabulaturen. Die in Buchstaben, Ziffern und Symbolen dargestellten freischwingenden Basschöre



werden wie in Abb. 7 ersichtlich übertragen.

Die geltenden Versetzungszeichen stehen vor jeder Note, um etwaigen Unklarheiten

Abbildung 7: Ausschnitt aus der Notentabelle der A-Stimmung der Theorbe 1604, *Intavolatura Di Chitarrone, Libro Primo*

vorzubeugen (vgl. Abbildung 8). Darüber hinaus gibt der Verlag die Vorworte der Faksimile-Sammlungen in verschiedene Sprachen wie Englisch, Französisch und modernem Italienisch wieder. Diese beinhalten wichtige Hinweise wie z.B. in den *Avertimenti* des Komponisten zur Ausführung der Werke. Kritische Hinweise bei deutlichen Fehlern in der Originaltabulatur werden gesondert angegeben. Der Vergleich mit der Originalausgabe ist allerdings immer zu empfehlen. Ausgangspunkt für die Umsetzung in diese moderne Notation ist die gebräuchliche A-Stimmung des Chitarrone. Zudem ist nochmals auf die spezielle Stimmung der Saitenchöre hinzuweisen, denn zwei von diesen sind eine Oktave tiefer eingestimmt. Dies begünstigt eine besondere Akzentuierung der Musik, da viele Töne auf verschiedenen Saiten vorkommen. Mit Tasteninstrumenten ist das schwer zu realisieren. Bei der Zither bieten sich jedoch auch solche Techniken des Klangfarbenspektrums in den verschiedenen Bereichen von Griffbrett und Freisaiten an.<sup>23</sup>

**Folia**

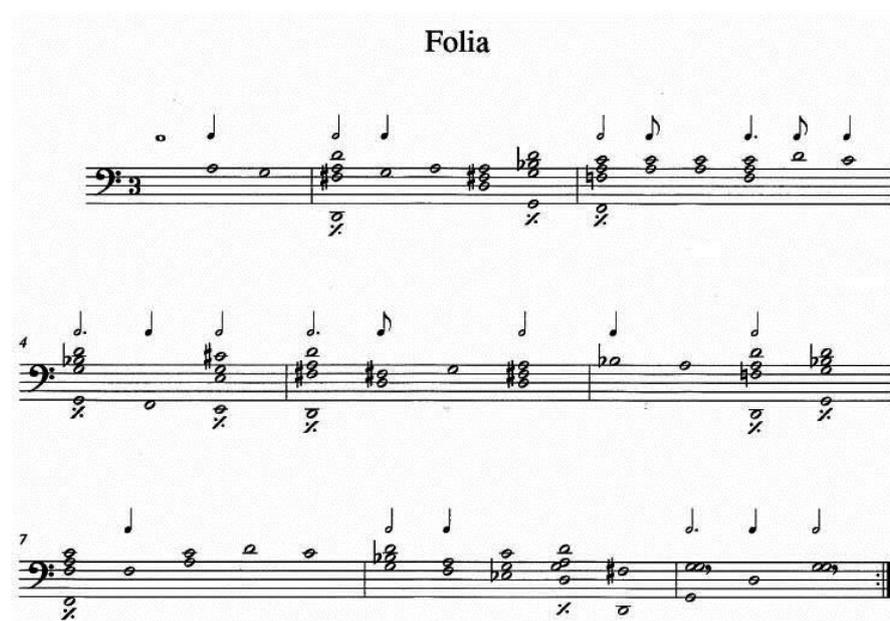


Abbildung 8: Das Folia-Thema, moderne Übertragung aus der Tabulatur

---

<sup>23</sup> Vgl. Gilbert 2001, S. 8f.

Es folgt nun die Einrichtung für das Instrument Zither. Ziel sollte es sein ein optisch ansprechendes, logisches Bild zu erstellen, das die Melodieführung veranschaulicht und nachvollziehbar macht. Zudem sollte die nötige Spieltechnik klar ersichtlich und schnell erfassbar sein. Die Notation in zwei Schlüsseln mit dem möglichen Wechsel zwischen den beiden Spielbereichen lässt einige Varianten entstehen, die ich in den folgenden Beispielen abzuwägen versuche. Die tatsächliche Ausführung ist ein Kapitel, das ich parallel zur Notationsproblematik behandeln möchte. Um die Werke auf der Zither gut spielbar zu machen, ist eine Transposition um eine Quarte höher notwendig. Spielt man das transponierte Stück dann auf einer Altzither, ist man wieder in der originalen Tonart zurück. Mit der heute gebräuchlichen Stimmung von 440 Hz kommt man der originalen Stimmung in Venedig von 466 Hz am nächsten, da eine höhere Stimmung der Saiten nicht vorgesehen und materialtechnisch nicht durchführbar ist. Andererseits ist die klangliche Ausführung auf einer *Cetra Nova Alt* in 415 Hz klanglich oft reizvoller und technisch leichter ausführbar wegen der geringeren Saitenspannung.

Kapsperger gibt verschiedene Zeichen der Ornamentik in seinem *Avertimenti* an:

	entspricht dem Arpeggio;
	verwendet er für seinen <i>trillo</i> ; im Folgenden als + markiert;
	entspricht dem Bindebogen auch in der folgenden Fassung;

Erklärung zu den Spieltechniken auf der Zither:

- Schlagbindung*: mit den Fingern der linken Hand auf die Saiten ‚klopfen‘ um die Töne des Bundes zum Klingeln zu bringen;
- Ringbindung*: den Ring über zwei Griffsaiten ‚in die Hand‘ ziehen;
- Abziehbildung*: mit Zeige- oder Mittelfinger die gedrückte Saite am Bund lösen und gleichzeitig anzupfen, so dass Ton des links liegenden Bundes klingt;

### G.G. Kapsperger: Folia-Thema

Das Notenbeispiel 1 zeigt das *Thema* der Folia von G.G. Kapsperger. Generell, wenn nicht anders gekennzeichnet, ist das System mit dem Violinschlüssel am Griffbrett auszuführen und das des Bassschlüssels im Freisaitenbereich.

Der Triller ist mit einem Kreuzchen (Takt 9) angegeben. G.G. Kapspergers Zeitgenosse A. Piccinini verweist in seinem Lautenwerk von 1623 auf verschiedene Verzierungen hin:

- der *gruppo*: Tonrepetitionen führt er der Schnelligkeit und Reinheit wegen mit dem Fingernagel des Zeigefingers aus;
- das *tremolo* in drei verschiedenen Ausführungen (Vibrato, Mordent, Triller);

Auszuführen ist der *gruppo* in Kadenzen und das *tremolo* an allen Stellen, in denen man lange Notenwerte auszuhalten hat.<sup>24</sup>

Notenbeispiel 1: Thema

Das Zeichen für das Arpeggio ist aus dem Faksimile übernommen. Auf die Frage, wie man die Arpeggi spielen soll, empfiehlt Kapsperger im Vorwort: Die Saiten sollen einzeln angezupft werden, beginnend mit dem tiefsten Ton. Der Anschlag soll wiederholt werden, um die Dauer des Klangs zu verlängern. Dabei soll man immer daran denken, dass Arpeggi unter vier Tönen recht dürrtzig klingen.<sup>25</sup> Es ist also sinnvoll einen Ton des Akkordes zu verdoppeln um fünf Töne zur Verfügung zu haben. Welcher dieser verdoppelte Ton ist, ergibt sich aus der Spielpraxis. Im Folgenden sind Beispiele zur Ausführung der Arpeggi über den Akkorden des Themas der Folia dargestellt.

<sup>24</sup> Vgl. Perret 1983, S. 7f.

<sup>25</sup> Vgl. Übertragung aus Archivum Musicum 1982, Avertimenti, S. 4.

Takt 2: Zählzeit 1                      Takt 4: Zählzeit 1                      Takt 8: Zählzeit 3

a.   b.   c.                      a.   b.   c.                      a.   c.

*Notenbeispiel 2: Vorschläge zur Ausführung der Arpeggi*

- a. Töne aus der Tabulatur
- b. Akkord mit Verdopplung
- c. Ausführung der Tonreihenfolge

Im Thema der Folia wird die Harmoniefolge vorgestellt und dem Hörer bekannt gemacht. Die Ausführung ist noch schlicht. Wegen des durch das Anzupfen bedingte, schnelle Verklingen des Tones ist es durchaus vorstellbar Töne zu wiederholen. Auch Kapsperger spricht davon, die Tondauer zu verlängern. Dabei kommt es immer auf das Grundtempo an. Auf der Zither kann dies gut ausgeführt werden, da die Töne auf dem Griffbrett ab dem f1 chromatisch abwärts bis zum c im Freisaitenbereich zu finden sind. Im Takt 8 ergibt die oben genannte Tonreihenfolge auf Zählzeit 3 eine schöne Wendung in den Leitton h0 hinein. Diese Herangehensweise an die Ausführung der Arpeggi wird auch in den folgenden Partiten verlangt. Die verdoppelten Töne könnte man zur Gedankenstütze mit in den Notentext aufnehmen. Die hinzugefügten Töne müsste man jedoch kennzeichnen und in einer Fußnote vermerken.

*Notenbeispiel 3: Mögliche notierte Endversion vom Thema*

( + ) = vom Bearbeiter hinzugefügt

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

### Partita I

Die Notations- und Spielweise fordert in der *Partita I* die Kreativität des Interpreten. Man könnte die Systeme einfach in die beiden Spielbereiche trennen und es wie folgt notieren:

Musical notation for Partita I, measures 10-17. The notation is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 10-11) shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second system (measures 12-13) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 14-17) concludes the passage with a repeat sign and a fermata over the final measure.

Notenbeispiel 4: Partita I

Alle Töne sind gut spielbar, da die Dreiklänge günstig am Griffbrett liegen und die Basslinie gut geführt werden kann. Klanglich bewegt sich die Variation aber nur eindimensional. Um ein verflochtenes Klangbild herzustellen, mischt man in den Takten 12-14 und 16-17 die beiden Spielbereiche von Griffbrett und Freisaiten:

Musical notation for Partita I, measures 10-17, with fingerings. This version includes fingerings (arabic numerals 1-4) for the treble clef notes and bowing directions (up and down bows) for the bass clef notes. The notation is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 10-11) shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second system (measures 12-13) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 14-17) concludes the passage with a repeat sign and a fermata over the final measure.

Notenbeispiel 5: Partita I

Pia Monika Grandl

Die Lesart mit Pfeilen bei jenen Tönen, die in die Freisaiten genommen werden sollen, kann jedoch auf Grund der Menge verwirrend sein. Eine vereinfachte und übersichtliche Notationsweise ist folgende:

The image shows three systems of musical notation for Partita I. Each system consists of a treble and bass staff. The first system starts at measure 10, the second at measure 14, and the third at measure 17. The notation includes various note values, rests, and bar lines. In the final measure of the third system, there is a '+' sign above the treble staff and a double bar line with repeat dots.

Notenbeispiel 6: Partita I

Die entsprechenden Noten sind in den zu spielenden Systemen für die rechte und linke Hand eingetragen. Der Melodieverlauf ist durch die nach oben geführten Hälse deutlich sichtbar.

#### Partita II

In der *Partita II* bietet es sich an, die Melodie in ihrer Zweistimmigkeit mit je einer Stimme am Griffbrett und in den Freisaiten zu führen. Da, aufgrund der Spieltechnik in den Freisaiten, viele Töne durch das Anzupfen der nächstliegenden Saite gedämpft werden, muss man vor allem auf chromatische Wendungen achten, bei denen eine zusätzliche Dämpfungsbewegung nötig ist (vgl. Notenbeispiel 7).

Die Arpeggi sollten wie im *Thema* der Folia beschrieben ausgeführt werden: Mit dem Bass beginnend und gegebenenfalls einen Ton verdoppelnd. In Takt 22 verlangt die Kürze der Viertelnoten auf Zählzeit 3 ein schnelles Ausführen der Zerlegung. Es wird mit dem Bass begonnen und die Reihe von unten nach oben ausgeführt.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows three systems of musical notation for a Zither transcription. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system (measures 19-22) shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 23-25) continues the melody and bass line. The third system (measures 26-27) shows a final melodic phrase and a bass line with a double bar line and repeat sign. Measure numbers 19, 23, and 26 are indicated at the start of their respective systems. There are slanted 'x' marks below the bass staffs at the end of each system.

Notenbeispiel 7: Partita II

### Partita III

In der *Partita III* ist es ratsam viele Zweiklänge auf dem Griffbrett zu spielen, damit die Geläufigkeit der rechten Hand in den Freisaiten nicht beeinträchtigt wird (vgl. Takt 31, 34 und 35). Ein passender und unproblematischer Fingersatz ist in der II. Lage zu empfehlen. Der Einsatz des 5. Fingers der rechten Hand wird gefordert, denn ohne den kleinen Finger sind die Arpeggi in Takt 35 nicht im Spielfluss durchführbar. Auf die Zählzeit  $2\frac{1}{2}$  kann der Akkord für Spieler mit kurzen Fingern schwierig auszuführen sein, da der Tonabstand eine gewisse Handspanne verlangt. Geschickte Interpreten verwenden auch hier ein kurzes, schnelles Arpeggio in der Reihenfolge G, es1, c1. Ein entsprechendes Zeichen ist vom Komponisten nicht ausdrücklich notiert. In Anbetracht der Tatsache, dass in diesem Takt drei Arpeggi verlangt werden und zusätzlich mit Durchgängen verbunden sind, entsteht so viel Bewegung, dass dieses technische Problem gut in einer breiten Auffächerung des Akkordes innerhalb der Zeit zu lösen ist. Damit eine gute optische Lesbarkeit gewährleistet ist, wurden einige Pausenzeichen in den verschiedenen Ebenen verdeckt.

*Notenbeispiel 8: Partita III*

Darüber hinaus muss die Phrasierung in dieser Variation wohlüberlegt sein. Verwirrender als der Auftakt des Melodieabschnitts in Takt 30, der die Betonung auf die Zählzeit 3 des Taktes legt, könnte der Auftakt in Takt 32 sein. Dieser Takt hat seinen Schwerpunkt auf die unbetonte Zählzeit  $2\frac{1}{2}$ . Diese ‚Verschiebung‘ wird bis Takt 34 durchgehalten und anschließend wieder ins Lot gerückt. Die Achtelfigurationen (vgl. T. 32-35), die sich imitierend fortsetzen, verlangen eine gute Führung der Melodie, sowohl am Griffbrett als auch in den Freisaiten.

Partita IV

Motivik und Phrasierung sind auch das Thema der nächsten Partita. Deutlich müssen die Imitationen und ihre Fortführungen (vgl. Takt 1, 2 und 3) vom Interpreten herausgearbeitet werden. Da im 3-er Takt ebenso eine Dreiteilung wie auch eine Zweiteilung möglich ist, könnte man in dieser Partita wegen der Struktur der Imitationen auch einen ‚Zweier‘ ausführen. Geschick wird in den Takten 43 und 44 erfordert. Mit Hilfe des Einsatzes von leeren Griffsaiten (g0 Takt 44 auf Zählzeit  $1\frac{1}{2}$ ) und abwechselnden Zweiklängen am Griffbrett und in den Freisaiten kann ein gutes Ergebnis erreicht werden, das auch der flotten Tempovorstellung dieser Variation entspricht.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows two systems of musical notation for a piece in G minor. The first system starts at measure 37 and the second at measure 42. Both systems use a treble and bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and chordal structures. In measure 44, there is a specific arpeggio in the bass line that is highlighted in the following example.

### Notenbeispiel 9: Partita IV

Das Arpeggio in Takt 44 ist nicht im Faksimile notiert. Es wurde vom Herausgeber von *Ut Orpheus Edizioni* hinzugefügt und als Fehler in der Tabulatur im Vorwort vermerkt. Es erscheint logisch an dieser Stelle, aufgrund der Länge des Notenwertes und dem Einsatz des Basses eine Aufzäherung des Akkordes zu machen. Elegant kann es ausgeweitet und mit dem folgenden Leitton h0 verbunden werden.

This diagram shows a close-up of the arpeggio in measure 44. It is written in a treble and bass clef with a key signature of two flats. The bass line shows a sequence of notes: a, c, e, g, b, a, g, f, e, d, c, b, a. The notes are connected by a slur, indicating a continuous arpeggiated motion. The notes are labeled with letters 'a', 'c', and 'e' below them.

### Notenbeispiel 10: ausgeschriebenes Beispiel des Arpeggio in Takt 44

#### Partita V

Ein technisches Problem in der *Partita V*, das es zu lösen gilt, sind die Triller im Takt 49. Dieser Takt ist am besten in der I. Lage am Griffbrett zu bewältigen. Man könnte das a sowohl auf Zählzeit 1 in den Freisaiten, als auch am Griffbrett spielen. Das letztere erscheint aber sinnvoller, da auf dem a der Zählzeit 2 ein Triller vom Komponisten gewünscht wird. Der vierte Finger der linken Hand liegt dann bereits schon auf dem entsprechenden Ton und kann mit dem dritten Finger einen vorbereiteten Triller ‚von oben‘, also vom b weg, ausführen. Währenddessen hält der zweite Finger das g1 und ist schon für den nächsten Triller auf dem fis1 vorbereitet (vgl. Notenbeispiel 11).

Aus der Tabulatur ist ersichtlich, dass Dreier-Gruppen, wie in Takt 51 auf Zählzeit 3, auf einer Saite des Chitarrones gespielt werden sollen. Dies kann man auch auf der Zither in der II. Lage ausführen. Eine klangliche Alternative bildet die Ringbindung über zwei Saiten. Man könnte sie beispielsweise im Auftakt der *Partita V* (es1 zu d1) verwenden, um einen weichen und gebundenen Einstieg in die Variation zu bekommen. Der Interpret muss selbst entscheiden, welcher Klang ihm besser geeignet erscheint. Ein Saitenwechsel am

Pia Monika Grandl

Griffbrett in Takt 50 zwischen den beiden g1 erscheint sinnvoll, da der neue Abschnitt mit dem zweiten g1 beginnt.

The image shows two systems of musical notation for Partita V. The first system covers measures 46 to 49, and the second system covers measures 50 to 53. The music is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The rhythm is primarily eighth notes. In measure 50, there is a specific fingering instruction 'g1' above the first G note, indicating a shift on the fretboard. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

Notenbeispiel 11: Partita V

### Partita VI

Charakteristisch für die nächste Partita ist die durchgehende Achtelbewegung, die nur in der Mitte (Takt 59) durch drei Halbe-Noten in zwei Phrasen geteilt wird. Innerhalb dieser großen Abschnitte finden sich kleinere Motive, mit sprunghafter Fortführung (vgl. Takt 61) und chromatischem Aufstieg (vgl. Takt 57 und 58), die wie Stimmeneinsätze wirken. Bis auf wenige Ausnahmen ist diese Achtelbewegung am Griffbrett mit kleinen Abschnitten in den Freisaiten gut ausführbar. Technische Schwierigkeiten in den Takten 61 und 62 kann man durch Zweistimmigkeit am Griffbrett und alternativem Spiel bestimmter Töne in den Freisaiten umgehen. Einzelne Töne sollten auch ‚liegen gelassen‘ werden, um den neuen Stimmeneinsatz zu verdeutlichen (vgl. Takt 61, g1 am Griffbrett mit dem Daumen). Das Thema der Dämpfung chromatischer Wendungen ist gleich am Anfang in Takt 56 wichtig (vgl. Notenbeispiel 12).

Dem ungestümen Charakter dieser Partita kommt die Aufteilung der fortlaufenden Melodie in Griff- und Freisaiten (vgl. Takt 61, 62) zugute. Das Klangvolumen des Instrumentes kann auf diese Weise besser ausgeschöpft werden.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows a musical score for Zither, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system starts at measure 55 and ends at measure 57. The second system starts at measure 58 and ends at measure 60. The third system starts at measure 61 and ends at measure 63. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' and 'p'.

### Notenbeispiel 12: Partita VI

#### Partita VII

In der *Partita VII* bleibt die Phraseneinteilung erhalten. Auch in dieser Variation der Folia wird eine fast durchgehende Achtelbewegung nur durch ein paar Arpeggi an den Schlüssen (vgl. Takt 68 und 71) unterbrochen. Im Gegensatz zu der vorherigen Partita reihen sich Skalen aneinander, die manchmal nach oben (Takt 68), aber öfter nach unten (Takt 65) verlaufen oder unterbrochen werden, um an anderer Stelle fortgeführt zu werden (vgl. Takt 66 und 67). Der einfachste Weg zur Umsetzung wäre es, den Großteil auf dem Griffbrett zu spielen und nur die begleitenden Töne der Bassstimme in die Freisaiten zu nehmen, abgesehen von den Arpeggi. Da jedoch die auf dem Griffbrett gespielten Töne schnell verklingen, wenn der Finger von der Saite genommen wird, wäre es durchaus denkbar bestimmte Töne in den Freisaitenbereich zu nehmen. Zur technischen Erleichterung bieten sich vor allem die Schlusstöne der Skalen an (z. B. Takt 65) und auch Töne aus der Mitte (vgl. Takt 67). Das Weiterklingen der Schlusstöne assoziiert einen neuen Stimmeneinsatz zur nächsten Tonreihe und es entsteht eine ineinander klingende Verwobenheit der Skalen. Es ist darauf hinzuweisen, dass beim Vergleich von Original-Tabulatur und der Notation der *Ut Orpheus Edizioni* im Takt 72 das Arpeggio-Zeichen auf der Zählzeit 1 fehlt.

Musical score for Partita VII, measures 64-79. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 64 starts with a whole rest in the treble and a quarter note G in the bass. Measures 65-66 show a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 67 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 68 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 69 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 70 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 71 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 72 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 73 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 74 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 75 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 76 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 77 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 78 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 79 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 13: Partita VII

### Partita VIII

Ähnlich wie in der *Partita II* dominiert in der *Partita VIII* die polyphone Zweistimmigkeit. Nur an den Phrasenenden übernimmt die 2. Stimme die Funktion der harmonischen Begleitung (vgl. Takte 75, 76/77 und 80/81). Die Zweistimmigkeit wird in beide Spielbereiche aufgeteilt. Bei der technischen Problemstelle in Takt 79 wird die zweite Stimme kurz auf Griffbrett mitgespielt und die Dreistimmigkeit von Takt 74 kann auch durch Doppelgriffe am Griffbrett ‚bequem‘ ausgeführt werden.

Musical score for Partita VIII, measures 73-79. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 73 starts with a whole rest in the treble and a quarter note G in the bass. Measures 74-75 show a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 76 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 77 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 78 features a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. Measure 79 shows a melodic line in the treble and a bass line with a half note G. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 14: Partita VIII

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Der zeitliche Rahmen der Arpeggi ist hier zu beachten. Dementsprechend sind Arpeggi mit Halben als Notenwerten (vgl. z. B. Takte 76 und 77) breiter aufgefächert (mit gegebenenfalls verdoppelten Tönen) als welche mit Vierteln (vgl. z.B. Takt 80), die rasch vom Bass aus nach oben angezupft werden.

### Partita IX

Spieltechnisch ist die *Partita IX* nicht schwierig umzusetzen. Klanglich stellt sich der Komponist wohl einen offenen, satten Ton vor, wahrscheinlich aufgrund der häufig verwendeten Leersaiten in der Tabulatur. Übertragen auf die Zither bedeutet das einen gezielten Einsatz der Freisaiten und leeren Griffsaiten. Es folgt ein Notenbeispiel (Notenbeispiel 15), in dem die angegebenen Leersaiten vom Faksimile mit einem Kreis um die Note markiert wurden. Zum Teil wurden dabei schon Saiten in den Spielbereich der rechten Hand verlegt (vgl. Takt 86):

Notenbeispiel 15: *Partita IX* mit gekennzeichneten Leersaiten im Faksimile

Aus klanglichen Gründen lassen sich aber die angegebenen Leersaiten der Tabulatur nur unbefriedigend in das Spielgefüge der Zither im Freisaitenbereich übernehmen. Einen Kompromiss bildet das folgende Notenbeispiel der *Partita IX*, wobei das  $g_0$  im Takt 83 als leere Griffsaite angeschlagen wird:

Notenbeispiel 16: Partita IX

In Takt 87 ist wieder ein breitgefächertes Arpeggio auf der punktierten halben Note möglich. Bemerkenswert ist in dieser Partita die Anordnung der Töne in Takt 86. Die Ähnlichkeit der Quart-Quint-Stimmung der Zither in den Freisaiten und der Quartstimmung des Chitarrones ist hier sehr groß.

Partita X

Skalen sind auch in der *Partita X* das Hauptthema, ähnlich der *Partita VII*. Darum kann man in dieser Variation ebenfalls die bereits bekannte Technik verwenden, bestimmte Töne der Skalen in den Freisaiten zu spielen. Hier bieten sich wieder Anfangs- oder Schlusstöne von Tonreihen an. Leere Griffsaiten wie das  $g_0$  (vgl. Takt 92) oder das  $C$  (vgl. Takt 94) sind häufig eine weitere Alternative. Ganze Skalenabschnitte mit der rechten Hand in den Freisaiten auszuführen ist aufgrund der nötigen Dämpfung und Schnelligkeit, technisch schwierig und sehr anspruchsvoll. Mit der Kombination von Griff- und Freisaiten entsteht jedoch ein schönes Klangbild mit viel Durchsichtigkeit und vollem Klang (vgl. Notenbeispiel 18). Im Takt 98 wäre eine Ausführung des Arpeggio auf die Zählzeit  $3 \frac{1}{2}$  mit dem darauf folgenden Triller über dem  $h_0$  durch ein Hinzufügen von einem  $g_0$  möglich (vgl. Notenbeispiel 18). Die Harmonie wird nicht verändert, lediglich eine Oktave hinzugefügt. Damit erreicht man eine große technische Erleichterung im Spiel des Arpeggio, da der Zeigefinger nach einander über drei Freisaiten streifen kann. Zudem kann der folgende Triller besser am Griffbrett vorbereitet werden und mit Hilfe der

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Ringbindung in Form einer Acciaccatura ausgeführt werden. Gegebenenfalls kann die Verzierung mit einem hinzugefügtes h0 in den Freisaiten verstärkt werden. Eine weitere Variante wäre es, den originalen Notentext ohne Tonverdopplung zu spielen und nur einen Mordent auf das h0 zu setzen (vgl. Notenbeispiel 17).

Die restlichen Arpeggi können wieder durch hinzugefügte Töne klanglich bereichert werden (vgl. Notenbeispiel 18). Eine andere Frage stellt sich zum Thema der optischen Notation. Wie sollte man die Länge der Töne am sinnvollsten angeben – mit Klangbögen oder mit Haltebögen? Im Griffbrettbereich stören die Klangbögen das Notenbild am wenigsten und die Lesbarkeit wird nicht beeinträchtigt. In den Freisaiten bleibt die Frage jedoch offen:

Notenbeispiel 17: Partita X mit Haltebögen bzw. langen Notenwerten in den Freisaiten

Eine weitere Möglichkeit wäre es auch, die Skalen im oberen System darzustellen und mehr Pfeile nach unten zu benutzen, um die Stimmführung deutlicher zu machen. Für den Spieler würde das den etwas ungewohnten Umgang mit Tönen im Violinschlüssel im oberen System, die in den Freisaiten zu spielen sind, bedeuten (vgl. Notenbeispiel 5). Das am besten lesbare Notenbild ist eine Kombination aus Klangbögen und langen Notenhälsen für die Stimmführung. Zur optischen Verbesserung wurden auch hier einige Pausen verdeckt. Das zu spielende Tonmaterial ist nun klar in die Spielbereiche einzuordnen:

The image shows three systems of musical notation for Partita X. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 91 shows a melodic line in the treble staff and a sustained bass note in the bass staff. Measure 92 continues the melody with a finger number '0' above the note. Measure 93 shows a change in the bass line. Measure 94 features a more active bass line with a finger number '0'. Measure 95 continues the melodic and bass development. Measure 96 shows a melodic phrase with a '+' sign above the final note. Measure 97 concludes the system with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 18: Partita X

### Partita XI

In der *Partita XI* sind Tonreihen das Grundelement, diesmal jedoch in parallel geführter Zweistimmigkeit (Terzen), die durch Akkorde harmonisch aufgefangen und abgeschlossen wird. Imitatorische Stimmeneinsätze (in dem Notenbeispiel 19 gekennzeichnet), sowohl in der Oberstimme (vgl. Takte 104, 107) als auch in der Unterstimme (vgl. Takte 102, 106) verlangen Sensibilität und Stimmführungsfertigkeit vom Interpreten. Diese Zweistimmigkeit kann ebenfalls sehr gut in beide Spielbereiche aufgeteilt werden. Nur im Takt 103 muss man beide Stimmen kurzzeitig auf dem Griffbrett spielen, da die Töne in den Freisaiten fehlen. Durch vorbereitenden Lagenwechsel stellt dies den Zitherspieler vor keine großen Probleme. Der Daumen kann ohne störende Nebengeräusche zwischen dem Halbton  $fis_1$  und  $g_1$  (vgl. Takt 103) hin und her gleiten. Längere Passagen zweistimmig auf dem Griffbrett zu spielen ist nicht zu empfehlen, da ein sauberes Spiel schwierig und die Stimmeneinsätze nicht differenziert ausführbar sind.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows three systems of musical notation for a Zither transcription. Each system consists of a treble and bass staff. The first system starts at measure 100, the second at 104, and the third at 107. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some performance instructions like 'Legato-Bögen' and 'Verdopplung' mentioned in the text below.

### Notenbeispiel 19: Partita XI

### Partita XII

Das Motiv der vier Sechzehntel- und den folgenden zwei Achtelnoten ist prägend für das Erscheinungsbild in *Partita XII*. Auf der Zither könnte man dieses Motiv vielfältig technisch umsetzen. Kapsperger schreibt unter diese Motive im Faksimile Legato-Bögen. Sie werden demnach auf einer Saite gespielt: Der erste Ton wird angezupft und die weiteren Töne angebunden. Technisch wäre dies auf einer herkömmlichen Zither auch möglich, nur klanglich nicht gut, da die letzten Töne kaum mehr hörbar sind. Auf der Cetra Nova Alt würde es sich besser anbieten, da die Saitenspannung nicht so hoch ist und die Töne dadurch leichter unter dem Fingerdruck ansprechen. Daneben könnte man dieses Motiv auch in die Spielbereiche aufteilen und die oberen Nebennoten der Sechzehntel in die Freisaiten nehmen. Damit lässt sich aber die vom Komponisten gewünschte Bindung nicht umsetzen (vgl. Notenbeispiel 21). Die dritte Möglichkeit basiert auf einem Kompromiss. Mit Hilfe der Abziehbindung kann man das Motiv sehr gut in Zweier aufteilen und dem Tempo entsprechend ausführen (vgl. Notenbeispiel 20). Zudem kann die erste Note durch Verdopplung in den Freisaiten verstärkt werden (Notenbeispiel 22 mit Klammern gekennzeichnet), damit der Anfang prägnanter ist. Aus klanglichen Gründen ist dies auch in den Takten 110 und 114 zu empfehlen. Nur in Takt 116 wird man ausnahmsweise gleich den ersten Ton ohne Verdopplung

Pia Monika Grandl

in den Basssaiten spielen. Dies dient zur spieltechnischen Erleichterung, da das Motiv dort in variiert Form vorliegt.

Musical score for Partita XII, measures 109-115, original version without tone doubling. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 109 shows a melodic line in the treble clef and a bass clef accompaniment. Measure 110 continues the melodic line with a repeat sign. Measure 111 shows a more complex melodic line with a repeat sign. Measure 112 continues the melodic line. Measure 113 shows a melodic line with a repeat sign. Measure 114 shows a melodic line with a repeat sign. Measure 115 shows a melodic line with a repeat sign and a final cadence.

Notenbeispiel 20: Partita XII im Original ohne Tonverdopplung

Musical score for Partita XII, measures 109-115, original version in combination of fretted and open string areas. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 109 shows a melodic line in the treble clef and a bass clef accompaniment. Measure 110 continues the melodic line with a repeat sign. Measure 111 shows a more complex melodic line with a repeat sign. Measure 112 continues the melodic line. Measure 113 shows a melodic line with a repeat sign. Measure 114 shows a melodic line with a repeat sign. Measure 115 shows a melodic line with a repeat sign and a final cadence.

Notenbeispiel 21: Partita XII Original in Kombination von Griffbrett- und Freisaitenbereich

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Notenbeispiel 22: Partita XII mit gekennzeichneten, hinzugefügten Noten

### Partita XIII

Das Motiv der *Partita XII* wird in der nächsten Variation in Form von vier Achtelnoten fortgeführt. Kapsperger lässt diese Figur in der Tabulatur überwiegend auf einer Saite ausführen. Auf der Zither wäre das technisch auch denkbar (vgl. Notenbeispiel 23), aber klanglich könnte man das Motiv noch mehr ausreizen, indem man sich eine Eigenheit der Zither zu nutze macht: Viele Töne kommen auf der Zither oft bis zu dreimal vor, je aber mit einer anderen Klangfarbe (in den fest eingestimmten Freisaiten und am Griffbrett auf der C-, G-, D- und A-Saite). Die Tonrepetition am Anfang des Motivs kann also an verschiedenen Stellen des Instrumentes ausgeführt werden und somit durch Saitenwechsel (vgl. Takt 118, 122) und Einsatz von Freisaiten (vgl. Takt 119, etc.) akustisch interessant gestaltet werden. Tonverdopplungen sind auch in Takt 123 zur klanglichen Verstärkung des variierten Motivs sinnvoll. Dies ist im Notenbeispiel 24 mit Klammern gekennzeichnet. Schließlich verlangt der Takt 125 den geschickten Einsatz von leeren Griffsaiten und Doppelklänge an Griffbrett und Freisaiten, um die Stelle im Tempo technisch umsetzbar zu machen. Dabei geht das in der Tabulatur geschriebene, verdoppelte c1 auf Zählzeit  $2\frac{1}{2}$  verloren. Durch einen kräftigen Anschlag und die vom Komponisten verlangten Arpeggi kann dies ausgeglichen werden (vgl. Notenbeispiel 24).

Notenspiel 23: Partita XIII mit allen Tonwiederholungen am Griffbrett

Notenspiel 24: Partita XIII mit Tonwiederholungen in den verschiedenen Spielbereichen und Lagen am Griffbrett, Tonverdopplungen

#### Partita XIV

In *Partita XIV* wird das rhythmische Element fokussiert. Kleine Einheiten (vgl. Takt 127) wechseln mit großzügigen Augmentationen ab, in Takt 130 sogar über einen vollen Takt hinaus. Dabei werden Takt und Betonungsstrukturen nicht eingehalten, sondern beinahe willkürlich verschoben und abschließend zu einem ‚guten Ende‘ zusammengesetzt. Die fast durchgehende Zweistimmigkeit empfiehlt wieder die Aufteilung in die beiden Spielbereiche. Dabei erfordern die schnellen Tonrepetitionen in den Freisaiten vom Interpreten viel technisches Geschick. Am Ende des Taktes 134 greife ich auf die in *Partita X* erklärte Form der technischen Umsetzung der identischen Schlusswendung zurück.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Notenbeispiel 25: Partita XIV

The image shows three systems of musical notation for Partita XIV. The first system (measures 127-130) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 131-132) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 133) concludes the passage with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 25: Partita XIV

### Partita XV

Einen etwas anderen rhythmischen Charakter hat die nächste Variation, *Partita XV*. Die sich auf verschiedenen Tonstufen wiederholenden, rhythmischen Wendungen führen und bekräftigen durchgehend die Basslinie. Dabei könnte man sowohl alles auf dem Griffbrett ausführen, als auch die Basslinie alleine in den Freisaiten und die rhythmische Einheit auf dem Griffbrett umsetzen. Wenn man jedoch die Zielführung zur Basslinie herausarbeiten möchte, könnte man die charakteristische Abwärtsbewegung der Sekunde verdeutlichen, in dem man sie soweit wie möglich (Ausnahme: Takt 140 und 143) in die Freisaiten nimmt und die Tonrepetition am Griffbrett spielt. Damit entsteht ein klanglich schillerndes Geflecht, ohne Einsatz von Arpeggi.

Notenbeispiel 26: Partita XV

The image shows three systems of musical notation for Partita XV. The first system (measures 136-138) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 139-141) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 142) concludes the passage with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 26: Partita XV

Partita XVI

Das Thema der natürlichen Beschleunigung wird in der nächsten Partita, *Partita XVI*, umgesetzt. Gleichzeitig durchleuchten Dreiklangzerlegungen und Terztonleitern die Farben der einzelnen Harmonien. Klanglich gewinnen diese Wendungen noch zusätzlich, wenn man gewisse Töne, meist die Anfangstöne, länger klingen lässt. In dem Notenbeispiel dieser Partita sind entsprechende Klangbögen eingefügt. Nach einer kurzen Vorstellung (quasi eine kleine Einleitung die mit den Takten 148 und 149 zu Ende gebracht wird) folgt die Wiederholung des harmonischen Schemas unter einem natürlichen Accelerando, für das kontinuierlich kleiner werdende Notenwerte verwendet wurden (vgl. Takt 151f.). Dabei entstehen Linien und Dreiklangwendungen, die sowohl durch eine sinnvolle Aufteilung in die beiden Spielbereiche, als auch durch den Einsatz von leeren Griffsaiten in Tempo und Form gebracht werden können. Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Besonders in dieser Variante der Folia gibt es viele Möglichkeiten, welche Töne tatsächlich mit der rechten Hand gespielt werden können und welche am Griffbrett bleiben.

The image shows three systems of musical notation for Partita XVI. The first system starts at measure 145, the second at measure 149, and the third at measure 153. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '0' for natural harmonics). The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Notenbeispiel 27: Partita XVI

Partita XVII

Schnelligkeit und Fingerfertigkeit wird in *Partita XVII* verlangt. Damit die Motive im schnellen Tempo funktionieren, kann man die gleichbleibende Tonfolge nutzen, mit demselben Fingersatz die Motive auf dem Griffbrett auszuführen. Diese Motive können aus Kombinationen der beiden Spielbereiche zusammengesetzt sein. Die alleinige Durchführung am Griffbrett ist meiner Meinung nach technisch schwieriger und klanglich mäßig. Darüber hinaus eignet sich die Kombination von Ring- und Abziehbindung sehr gut um die von Kapsperger gewünschten Bindungen (im folgenden Notenbeispiel 28 eingetragen) teilweise umsetzen zu können. Den ausgeschriebenen Triller in Takt 157 schlage ich vor in Dreiergruppen aufzuteilen, damit der Ton präsent bleibt. Ähnlich wie in den vorhergehenden Partiten markieren arpeggierte Akkorde Abschnitte und bringen durch ihre langen Notenwerte gewisse Ruhepunkte in die Variation. Der gern verwendete Auftakt in vielen Partiten (vgl. *Partita I, II, III, V, VII, IX, XV*) ist hier nur ein arpeggierter Akkord, der als Klangwolke die nächste Version der Folia einleitet.

Notenbeispiel 28: *Partita XVII*

### Partita XVIII

Die *Partita XVIII* wird von Terztonleitern in verschiedenen rhythmischen Ausführungen bestimmt. Es werden Achtel, Sechzehntel und punktierte Notenwerte verwendet. Die Umsetzung dieser Tonreihen lässt sich auf verschiedene Art und Weise durchführen. Neben einem aus Griffbrett und Freisaiten verschränkten Takt im punktierten Rhythmus (Takt 168) lassen sich die Terztonleitern auch nur auf dem Griffbrett spielen. Die einleitenden arpeggierten Akkorde bringen von Anfang an genug Klangvolumen mit. Die Schlusswendung ist ähnlich der Partiten X und XIV mit dem Unterschied der längeren Notenwerte.

The image shows three systems of musical notation for Partita XVIII, measures 163-170. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 163-166) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and eighth notes. The second system (measures 167-170) continues the eighth-note patterns in the treble and has a bass staff with chords and eighth notes. The third system (measures 170-173) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and eighth notes, ending with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 29: Partita XVIII

### Partita XIX

Die letzte Partita beschäftigt sich nun fast ausschließlich mit Skalen im bisher schnellsten Tempo. Die einzelnen Abschnitte werden wie gewohnt durch arpeggierte Akkorde festgelegt. Dazwischen liegen reine Sechzehntelpassagen, die man auf viele Arten spielen kann. Die nächstliegende Version wäre, möglichst viel auf dem Griffbrett zu spielen. Kreativer und klanglich reizvoller wäre der Einsatz von nahezu allen technischen Möglichkeiten auf dem Instrument: Ring- und Abziehbindungen, einzelne Töne oder Tonreihen in den Freisaiten zu spielen, leere Griffsaiten und gegriffene Töne mit den Freisaiten zu kombinieren etc. Auch hier spielt der Einfallsreichtum des Interpreten eine

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

wichtige Rolle. Die letzte Variation der Folia – das Finale sollte virtuos und klanglich überzeugend auf den Punkt gebracht werden.

Notenbeispiel 30: Partita XIX

Grundsatzfrage: Welches Ziel verfolgt man?

Die gesamte vorhergehende Ausarbeitung sollte nun einen Einblick ermöglichen haben, welche verschiedenen Möglichkeiten der Instrumentalist auf einer Zither hat, der Musik des 16./17. Jahrhundert für Zupfinstrumente (hier für Chitarrone), am Beispiel der Folia von G. G. Kapsperger, zu begegnen und sie umzusetzen. Grundsätzlich fordert diese Arbeit vom Spieler ein gewisses Niveau an musikalischem Verständnis und Technik, z.B. Einzelstimmen sowohl am Griffbrett als auch in den Freisaiten unabhängig führen zu können, Differenzierbarkeit des Ringanschlages um alle klanglichen Möglichkeiten ausnutzen zu können. Eine intensive Auseinandersetzung sowohl mit dem

Komponisten und dem Zeitgeschmack (z.B. Ornamentierung) als auch mit dem eigenen Instrument und dem Originalinstrument gehört ebenso zu den Grundlagen. Die Ähnlichkeit der Stimmungen, hier die Quart-Quint-Stimmung auf der Zither und die Quart-Stimmung auf dem Chitarrone, erleichtern in dieser Arbeit die Transkription und Spielbarkeit. Darüber hinaus ist die Beschäftigung mit den originalen Tabulaturen und Faksimileausgaben sehr aufschlussreich (z.B. bei fehlerhaften Neuausgaben) und gibt Anhaltspunkte sowie Anregungen bei der Übertragung auf das eigene Instrument.

#### Historisierender Interpretationsansatz und heutiger Zeitgeschmack

Träumt nicht jeder, der Violine spielt davon, einmal auf einer originalen Stradivari Violine zu spielen? Die Instrumente, die noch erhalten sind, überzeugen noch immer mit ihrem Klang und eignen sich als Beispiele für den Nachbau. Bei den Lauten findet man brauchbare Instrumente sehr selten. Für Instrumentenbauer ist es schwierig klangauthentische Instrumente nachzubauen. Selbst bei der identischen Abmessung und Verwendung derselben Holzarten fehlt das Kriterium des Klanges, der das Gelingen der Rekonstruktion sichert.<sup>26</sup> Das Ideal der Künstler Alter Musik auf Originalinstrumente originalgetreu zu musizieren ist bei den Lautenisten daher schwer zu realisieren. Zudem besteht keine wirkliche Gewissheit über die Spielweise, da keine Tonaufnahmen existieren. Es stehen nur die verschriftlichten Quellen der damaligen Lehrmeister zur Verfügung, die erklären, wie diese Musik gespielt werden soll. Warum sollte man sich also nur darauf konzentrieren das „Alte“ wieder aufleben zu lassen, in dem man es fast museal präsentiert?

Ist es nicht auch reizvoll im Sinne der historischen Aufführungspraxis diese Musik auf Instrumente der heutigen Zeit zu übertragen, auf Nachbildungen genauso zu musizieren wie auch auf klanglich ausgereiften Neuentwicklungen? Zusammen mit dem heutigen Zeitgeschmack und der persönlichen Kreativität eines jeden Interpreten kann viel Neues und Lebendiges entstehen. Musik lässt sich nicht festlegen: Sie entwickelt sich mit der Zeit und definiert sich in der Interpretation des Künstlers immer wieder neu.

---

<sup>26</sup> Vgl. [http://liuto-forte.com/vor\\_04\\_de.html/](http://liuto-forte.com/vor_04_de.html/)

**Literatur:**

- Baines, Anthony (1996): Lexikon der Musikinstrumente. Stuttgart/Kassel 1996, S. 58-59
- Brandlmeier, Josef (1963): Handbuch der Zither. Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels. München 1963
- Coelho, Victor Anand (2002): Art. Kapsperger, Giovanni Girolamo. In: New Grove, Bd. 13, 2002, S. 362f.
- Dragosits, Anne Marie (2003): Art. Kapsperger. In: MGG. 2. Aufl. Personenteil, Bd. 9, Stuttgart 2003, Sp. 1474-1476
- Eichmann, Ricardo (2003): Art. Lauten, A. Zum Begriff. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil Bd. 5, Stuttgart 2003, Sp. 942
- Gilbert, Kenneth (2001): Giovanni Girolamo Kapsperger, Intavolatura di Chitarrone, Libro Primo, traslitterato per tastiera, Ut Orpheus Edizioni. Bologna 2001, S. VIII-X
- Harnoncourt, Nikolaus (1987): Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. München u.a. 1987, S. 9-18
- Ivanoff, Vladimir (2003a): Art. Notation, B. Europäische Lautentabulaturen. Einführung und gemeinsame Merkmale. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil Bd. 7. Stuttgart 2003, Sp. 368f.
- Ivanoff, Vladimir (2003b): Art. Notation, IX. Tabulaturen, 3. Lautentabulaturen, d. Italienische Lautentabulatur. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil, Bd. 7. Stuttgart 2003, Sp. 372f.
- Ivanoff, Vladimir (2003c): Art. Notation, IX. Tabulaturen, 5. Die Edition von Lauten- und Gitarrentabulaturen. In: MGG. 2. Aufl. Bd. 7. Stuttgart 2003, Sp. 379
- Mason, Kevin Bruce (1984): The Chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy. Washington 1984
- Päffgen, Peter (2003): Art. Lauten, C. Die europäische Laute und Lautenmusik. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil, Bd. 5. Stuttgart 2003, Sp. 962f.
- Perret, Denise (1983): Vorwort. In: Ders. [Hg.]: Correa Ricardo, Chatton Monique, Alessandro Piccinini. Das Lautenwerk von 1623. Sämtliche Werke für Laute solo. Bd. 1. Wilhelmshafen 1983, S. 7f.
- Ragossnig, Konrad (2003): Handbuch der Gitarre und Laute. 3. Aufl. Mainz 2003
- Reidemeister, Peter (1988): Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstadt 1988
- Reithmaier, Sabine (2009): Die Suche nach dem idealen Klang: Zithern von Klemens Kleitsch. In: Phoibos (1/2009), S. 149-154

**Noten:**

- Kapsperger, Johannes Hieronymus (1982): Libro Primo d' Intavolatura Di Chitarone Venezia 1604, Collana di testi rari, 46, [Studio Per Edizioni Scelte]. Florenz 1982

Pia Monika Grandl

Grandl, Pia Monika (2012): Giovanni Girolamo Kapsperger, Folia (Partita I-XIX) für Diskant- oder Altzither solo. Edition Zither. Waging am See 2012

### **Internetpräsenz:**

[http://liuto-forte.com/vor\\_04\\_de.html/](http://liuto-forte.com/vor_04_de.html/), eingesehen am 18.07.2014

### **Abbildungen:**

Abbildung 1: Schuler, Manfred: Die Zither in der Volksmusik. Beschreibung des Instruments, „Aufbau der Zither und Saitenstimmung“. Klagenfurt 1988, S. 4

Abbildung 2: Alt-Zither von Klemens Kleitsch, Photo: Pia Grandl, Gasteig/München, am 25.2.09

Abbildung 3: Notenbeispiel der A-Stimmung: Baines 1996, S. 59

Abbildung 4: Schlegel, Andreas: Die Laute in Europa. Geschichte und Geschichten zum Genießen. Menziken 2006, S. 31

Abbildung 5: Kapsperger 1982, S. 28

Abbildung 6: Gilbert 2001, S. XVIII

Abbildung 7: Gilbert 2001, S. XVIII

Abbildung 8: Gilbert 2001, S. 30

### **Kontakte:**

E-Mail-Wechsel mit Axel Wolf am 27.2.2009: Antwortmail von einem englischen Kollegen auf die Frage wie hoch die Stimmung in Venedig um 1600 war:

„... I did get my copy from buch.de when we had our last Tamerlano in November. I think what Haynes is saying is that the very high pitch in Venice (A=465Hz or even higher) was lowered often by the system of chiavette transpositions and shifts of a tone when singers are involved. What he's not very good at involving are string instruments into the equation – he is an oboist and tends to talk in absolutes in relation to organs and woodwind instruments. And of course in Opera houses there are no woodwinds or organs ever invited!

In Rome he says organ pitch was incredibly low at about 380-395Hz but again the social milieu where the castrati held sway and where women were not allowed to sing in public shows another side to the Eternal City.“