

„...per non lasciar v[u]oto l'istrumento...“ⁱⁱ

Klangrausch und Affektbombast italienischer Tastenlöwen im Frühbarock
von: Wolfgang Kostujak

Ausstattung: zwei Sprecher (Hauptsprecher, Zitator), verwendete Sprachen: deutsch, italienisch

Anmoderation:

Seit den Untersuchungen, die Frank Hubbard 1965 zum europäischen Tasteninstrumentenbau im Barock veröffentlicht hat, unterscheiden Kenner und Liebhaber der „alten Musik“ vornehmlich drei Typen von historischen Cembali: Das „franko-flämische“, das „deutsche“ und das „italienische“ Instrument. Die Ergebnisse neuerer Untersuchungen lassen aber erahnen, dass es sich eine solche Klassifizierung mit den landestypischen Gepflogenheiten allzu einfach macht und – insbesondere mit Blick auf die Gegebenheiten im Italien des Frühbarock – viele Facetten regionaler Vielfalt unterschlägt. „Den italienischen Cembalobau“ als homogenes historisches Phänomen hat es ganz offensichtlich nie gegeben. Stattdessen blühte in den Metropolen zwischen Venedig und Neapel, Florenz und Rom eine kaum zu überbietende Vielfalt von höchst produktiven Instrumentenbauerschulen, deren Erzeugnisse neben ein paar grundlegenden Ähnlichkeiten nur eine einzige gemeinsame ästhetische Idee zugrunde lag: „Non lasciar v[u]oto l'istrumento“ – den Klang des Instrumentes niemals „leer“ zu lassen.

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Aus dem „Codex Faenza“: „Ave maris stella“, Brett Leighton an der Orgel der St. Andreaskirche Ostönnen, Motette, LC05095, Wiedergabe: nach ca. 00:11 unter fortlaufenden Text blenden und am Ende des Abschnitts noch mal den Schluss des Stückes freistellen

Zitator:

„Durch die endlosen Verheerungen, welche im Mittelalter das unglückliche Italien zugrunde gerichtet hatten, waren nicht nur alle Kunstdenkmäler zerstört, sondern, was noch schlimmer war, es gab auch gar keine Künstler. [...] [Aber] allmählich steigt das, was auf natürlichen Gaben beruht [...] mehr und mehr empor und läßt nicht nach, bis der höchste Gipfel des Ruhmes erreicht ist, [...]“ⁱⁱⁱ

Hauptsprecher:

Als der Florentiner Architekt, Hofmaler und Schriftsteller Giorgio Vasari zur Mitte des 16. Jahrhunderts diese Zeilen zu Papier bringt, verdunkelt zwar immer noch ein beunruhigender Konflikt zwischen habsburgischen und französischen Besatzern den Himmel über Italien, aber mit Blick auf den seit Jahrhunderten rührigen Kunstbetrieb in den großen Metropolen der Halbinsel wittert der Chronist längst Morgenluft.

Musikzuspielung 1 hier bis Ende aufziehen

Hauptsprecher:

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts war der päpstliche Hof nach einem Machtkampf mit italienischen Patrizierfamilien auf Anregung des französischen Königs ins Exil nach Avignon gezogen. Als die Kurie 1377 nach Rom zurückkehrt, gehört zum Gefolge des Papstes eine Privatkapelle aus französischen Musikern, die italienische Ohren mit vollkommen neuartigen Klängen in Erstaunen setzt.

Auch wenn dieser Umstand Italiens Tondichter zunächst in eine veritable Krise stürzt, fördert die Begegnung mit der französischen Polyphonie langfristig doch einen einzigartigen Austausch: Italienische Musiker beschäftigen sich mit der manieristischen „Ars Nova“ aus Frankreich, und ihre zugewanderten Kollegen verweben italienische Einflüsse mit Gepflogenheiten ihres eigenen Heimatlandes. Dass ausgerechnet vor diesem Hintergrund um 1415 mit dem „Codex Faenza“ eine der weltweit frühesten Niederschriften von Klaviermusik auf italienischem Boden entsteht, in der Werke des französischen Komponisten Guillaume de Machaut eine friedliche Koexistenz mit Stücken des Florentiner Organisten Francesco Landini führen, ist ganz sicher kein Zufall.

Musikzuspielung 2:

Francesco Landini: „Non ara may pieta questa mia dona“ aus dem „Codex Faenza“, „Ensemble Unicorn“, Naxos 8.553618, LC unbekannt, Wiedergabe: nach 00:45 unter fortlaufenden Text blenden und kurz stehen lassen

Hauptsprecher:

Es gibt Belege dafür, dass italienische Instrumentenmacher spätestens ab 1452 damit beginnen, Cembali zu bauen. Die weltweit älteste Skizze eines Kieflügels stammt aber aus der Feder des niederländischen Arztes und Astronomen Arnoud de Zwolle, der seit 1432 am Hof Philipps des Guten von Burgund arbeitet und um das Jahr 1440 in Dijon ein solches Instrument aufzeichnet. Aller räumlichen Distanz zum Trotz bildet er einen Bautyp ab, der den italienischen Cembali späterer Dekaden mit ihren mehrfachen, dekorierten Rosetten und den Proportionen ihrer Saiten überraschend ähnlich sieht.

Denzil Wraight arbeitet als Instrumentenbauer und Restaurator in Naumburg bei Kassel. Seit seiner Promotion über die Besaitung und Stimmung italienischer Tasteninstrumente gilt er als international gefragter Experte für den Cembalobau in Italien, und für die Übereinstimmungen zwischen der Zeichnung Arnouds und den italienischen Instrumenten hat er eine stichhaltige Erklärung.

Musikzuspielung 3:

O-Ton Denzil Wraight 1, Wiedergabe: ganz (00:57)

Hauptsprecher:

Auch wenn die Halbinsel mit ihrer Vielfalt an Stadtstaaten und Zugehörigkeiten im 16. Jahrhundert noch lange keine nationale Einheit bildet, entwickeln italienische Cembalobauer schon früh einen charakteristischen Instrumententyp.

Im internationalen Vergleich wirken Cembali aus Italien auffallend lang und schlank. Das spezielle Design erklärt sich im Fall der allermeisten Instrumente daraus, dass sich die Länge der Saiten zwischen Diskant und Mittellage mit jeder Oktave verdoppelt und auch im Bass rapider anwächst als bei Cembali aus anderen europäischen Ländern. Dünne und niedrige Seitenwände aus Ahorn oder Zypresse, die das Gehäuse einfassen, unterstreichen ihre schlanke Figur. Kaum ein Cembalo in Italien hat eine Wand, die dicker ist als 6 Millimeter. Um die fragilen Zargen gegen den Saitenzug aufrecht zu halten, leimen italienische Instrumentenmacher sie zunächst um eine massive Bodenplatte, von wo aus sie ihren lotrechten Stand durch eine große Anzahl rechtwinkliger Stützdreiecke fixieren.

Die Krönung des offenen Gehäuses bildet ein sorgsam ausgehobelter Resonanzboden aus feinem Zypressen- oder Fichtenholz, auf dessen Oberseite sich – als Tonabnehmer für die schwingenden Saiten – ein Steg befindet. Zwischen Stimmstock und Steg schneiden die Cembalobauer in das Holz des Resonanzbodens dann gern noch ein paar Löcher, die sie mit dekorativen Rosetten aus mehreren Lagen kostbarer Furnierblätter oder Pergamentbogen auskleiden. Am Ende legen sie den zarten Korpus dann in einen aufwändig verzierten Kasten. Wenn schließlich der erste Spieler vor einem solchen Instrument Platz nimmt, begrüßt ihn das gute Stück bisweilen mit einer hochmütigen Anrede in Großbuchstaben über der Klaviatur, wie etwa im Fall eines Mailänder Instrumentes aus dem Jahr 1540:

Zitator:

„Von Gold bin ich gemacht und ich bin reich an Klang; rühr mich nicht an, wer mich nicht spielen kann.“ⁱⁱⁱ

Hauptsprecher:

Weil beinahe jedes Instrument aus dem 16. Jahrhundert später noch einmal umgebaut wird, und die wenigen unverändert erhaltenen Instrumente keine klaren Rückschlüsse auf eine epochemachende ästhetische Absicht zulassen, halten sich Fachleute unserer Zeit mit ihren Befunden zum Zeitgeschmack im italienischen Cembalobau dieser Epoche zurück.

Eines der wenigen bis heute im Originalzustand spielbaren Instrumente aus dem 16. Jahrhundert hat der venezianische Cembalobauer Franciscus Patavinus im Jahr 1561 konstruiert. Das Cembalo befindet sich heute im „Deutschen Museum“ in München. Möglicherweise handelt es sich dabei um einen jener fünf Kieflügel, die sich die Augsburger Aristokraten- und Kaufmannsfamilie Fugger im 16. Jahrhundert als klingendes Juwel aus der Lagunenstadt hat anliefern lassen.

Musikzuspielung 4:

Jacob Hassler: „Toccata di quarto tono“, Léon Berben, Patavinus-Cembalo im Deutschen Museum München, Ramée, RAM 0501, LC 13819, Wiedergabe: nach 1:35 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die besondere Rührigkeit italienischer Instrumentenmacher der Ära hat ihren Grund. Seit der päpstliche Sekretär Gianfrancesco Poggio Bracciolini in der zweiten Dekade des 15. Jahrhunderts einige bedeutende Fundstücke zur römischen Antike von einer mehrjährigen Expedition in deutsche und französische Klosterbibliotheken mit nach Hause bringt, steht das Land unter dem Einfluss einer nie zuvor da gewesenen Altertumsbegeisterung.

Als dann – rund vierzig Jahre später – auch noch zahllose griechische Gelehrte als Folge der Eroberung Konstantinopels durch die Türken mit einem beträchtlichen Fundus an altgriechischem Kulturgut im Gepäck auf italienischen Boden fliehen, ist die Halbinsel flächendeckend mit Lesestoff aus den Schreibstuben der Antike versorgt: Die italienische Bildungselite zeigt sich begeistert vom Ideal einer „wertfreien Forschung“ nach aristotelischem Vorbild, und zahllose Gelehrte beginnen, die Welt nach pythagorischem Muster neu zu vermessen.

Auf Umwegen profitiert in Italien – eher als in irgendeinem anderen europäischen Land – auch die Musik von der Bewegung dieser „Renaissance“ antiker Wissenschaften. Die Kompositionslehre bezieht sich fortan am liebsten auf die Grundlagen antiker Rhetoriklehrer, und aus ersten Versuchen, antike Tragödien wieder auf die Bühne zu bringen, entwickelt sich schließlich das, was wir heute „Oper“ nennen.

Von den umwälzenden Erkenntnissen in Sachen „Physik“, „Mathematik“ und „Geometrie“ profitiert vor allem der Instrumentenbau als eine Sonderform von „angewandter Wissenschaft“.

Rechenbegabten Musikern Italiens scheint schon bald nach Anbruch der Epoche klar zu sein, dass zwölf Tasten pro Klavieroktave niemals genügen, um alle Töne und ihre enharmonischen Verwechslungen angemessen wiederzugeben, und so bauen findige italienische Orgelmacher von 1468 an erste Klaviaturen, die den Spielern verschiedene Tasten für die Töne „Gis“ und „As“ sowie „Dis“ und „Es“ anbieten können.^{iv} Den unübertroffenen Höhepunkt dieser Entwicklung bildet ein „Archicembalo“ mit 36 verschiedenen Tasten pro Oktave, das der venezianische Theoretiker und Komponist Nicola Vicentino im Jahr 1555 konstruiert. Es dauert nicht lange, bis die Musikwelt sich auch außerhalb Italiens von den Möglichkeiten solcher Klaviaturen begeistern lässt.

Zitator:

„Dieweil die Clavicymbel [...] etwas imperfect seyn / nach demmal das Genus Chromaticum uff denselben nicht [...] zuwege gebracht werden kan: So sind bißher uff angeben verständiger Organisten etliche Clavis „dis“ unterschieden und doppelt gemacht worden [...]. Es wehre aber / meines erachtens / sehr nützlich und nötig / daß [...] nicht allein der Clavis dis / sondern auch gis unterschieden und doppelt gemacht würden [...]. Ich habe [...] zu Prag [...] ein Clavicymbel [...] / so vor 30. Jahren zu Wien gar sauber / und sehr fleissig gemacht worden / gesehen; in welchem nicht allein die Semitonia b, cis, dis, fis, gis durch und durch dupliret / sondern auch zwischen dem e und f noch ein sonderlich Semi-[...]tonium / welches bey dem genere Enharmonico nothwendig seyn muß / daß es also in den vier Octaven [...] in alles 77 Claves gehabt hat.“^v

Hauptsprecher:

Komponisten der Epoche nutzen den erweiterten tonalen Horizont, den die Theoretiker hier vor ihren Augen aufspannen, mit großer Begeisterung. Trotzdem scheinen sich Cembali mit mehr als zwölf Tönen pro Oktave niemals flächendeckend in Europa durchgesetzt zu haben. „Handlich“ dürfte das Spiel an ihren Klaviaturen jedenfalls nie gewesen sein.

Musikzuspielung 5:

Michelangelo Rossi: „Toccata settima“ (Schlusstakte), Jörg-Andreas Bötticher, Cembalo, Alpha 077, kein LC, Wiedergabe: möglichst ganz, vielleicht vorher schon kurz unterlegen (00:51)

Hauptsprecher:

In einem Kulturkreis, der die schonungslose Erforschung der Welt zu seinem Grundanliegen erklärt, und dessen Ästhetik im Wesentlichen durch das Wirken wissenshungriger Geister geprägt wird, gehört Bildung mehr denn je zu den Voraussetzungen eines erfüllten Lebens. Und wenn wir dem Zitat eines anonymen italienischen Gelehrten der Renaissance glauben, dann besteht in dem Wunsch nach der Nachbarschaft zu einem Gelehrten sogar ein besonderes Kennzeichen im Siedlungswesen dieser Epoche.

Zitator:

„Wo irgend ein gelehrter Mann seinen Sitz aufschlägt, da ist gute Heimat.“^{vi}

Hauptsprecher:

Im Fall des Instrumentenbaus lässt sich die Tendenz zur Bildung solcher regionaler Interessensgemeinschaften besonders anschaulich nachweisen. Während Wissenschaftler wie Raymond Russell^{vii} und Frank Hubbard^{viii} dem italienischen Cembalobau in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts noch eine makellose Einheitlichkeit bescheinigt, bieten jüngere Forschungsergebnisse längst gute Gründe dafür, anzunehmen, dass seine Erscheinungsformen und Traditionen in unterschiedlichen Städten der Halbinsel schon während des 16. Jahrhunderts ausgesprochen unterschiedlich ausgefallen sind.^{ix}

Mailänder „Cembalari“ der Epoche haben der Nachwelt etwa ausschließlich schmucke, kleine „Virginale“ vererbt, deren mittig angerissene Saiten quer zur Tastatur laufen und deren Klang die Musikzimmer norditalienischer Palazzi kraftvoll bis in den letzten Winkel gefüllt haben dürfte. Ihre südtalientischen Berufskollegen laborieren beim Bau größerer Cembali vor den Ohren einer bedeutenden Schule hellwacher Cembalisten in Neapel^x an einer Konstruktion frei schwingender Unterbodenplatten, mit deren Hilfe sie die Resonanzeigenschaften ihrer Instrumente zu steigern versuchten.

Das Mekka des italienischen Cembalobaus liegt zu dieser Zeit aber in Venedig. Immerhin stammt der Löwenanteil aller erhaltenen Instrumente des 16. Jahrhunderts aus der Lagunenstadt, und der Umstand, dass die Instrumentenmacher hier gelegentlich besonders stabile Konstruktionen im Inneren der Gehäuse erproben, hat möglicherweise mit einer epochemachenden konzeptionellen Entwicklung zu tun: Kurz vor der Mitte des Jahrhunderts entsteht in Venedig ein erstes Cembalo mit mehreren Registern. Weil jedem dieser Register pro Ton eine separate Saite zugeordnet wird, vervielfacht sich auch die Zugbelastung auf den Korpus. So sehr diese Entwicklung die Stabilität der Instrumente gefährdet, so umwerfend ist ihr klanglicher Effekt: Von jeder Taste aus können fortan zwei Saiten angesteuert werden, deren Ton sich in der Regel um eine Oktave unterscheidet. Denzil Wraight kennt die Hintergründe der besonderen Erfindungsgabe venezianischer Cembalobauer:

Musikzuspielung 6:

O-Ton Denzil Wraight 2, Wiedergabe: ganz (00:58)

Musikzuspielung 7:

Girolamo Frescobaldi: „Partite sopra l’Aria della Romanesca“ (gleicher Ausschnitt wie Zuspielung 8), Richard Egarr, anonymes venezianisches Cembalo aus dem 16. Jh. (Sammlung Pino Accardi), Globe GLO 5056, kein LC, Wiedergabe: bis 00:27 freistellen, dann unter fortlaufenden Textblock blenden

Hauptsprecher:

Als zwischen 1560^{xi} und 1570^{xii} erstmals auch Cembali mit zwei verschiedenen Registern in gleicher Tonhöhe auf der Halbinsel gebaut werden, gehen die Debatten italienischer Instrumentenmacher um musikalische Schönheitsideale in ihre nächste Runde: Nach der klanglichen Brillanz oktavversetzter Saitenchöre begeistert sie jetzt die Vornehmheit von zwei tiefen Registern. Vor dem Hintergrund dieses Paradigmenwechsels ist es sicher kein Zufall, dass Italiens Cembalobauer ihre Instrumente von etwa 1600 an auch lieber mit stark und warm und kräftig tönendem Messing- anstelle des zuvor beliebten, schärfer klingenden Eisendrahts besaiten.^{xiii}

Musikzuspielung 8:

O-Ton Denzil Wraight 3, Wiedergabe: ganz (00:20) [bei Überlänge der Sendung diesen O-Ton ggf. weglassen]

Musikzuspielung 9:

Girolamo Frescobaldi: „Partite sopra l’Aria della Romanesca“ (gleicher Ausschnitt wie Zuspielung 7), Richard Lester an einem Cembalo von Giovanni Battista Boni (um 1619), Nimbus Records 5850, LC 5871, nach 00:26 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts avanciert der Kolorit von Messingsaiten und das Zusammenspiel tief tönender Register zum landesüblichen Schönheitsideal im Cembalobau Italiens, und nach 1630 verlässt kein Instrument in der Disposition „8-Fuß-4-Fuß“ mehr eine italienische Werkstatt.

Mit der Geburt des neuen Klangideals verlagert sich auch das geistige Zentrum im italienischen Cembalobau von Venedig nach Rom und Florenz. Allein in Rom erhöht sich die Menge an namentlich bekannten „Cembalari“ in den ersten Dekaden des 17. Jahrhunderts um ein Zehnfaches.^{xiv} Einer von ihnen ist Girolamo Zenti. Er absolviert eine für Instrumentenbauer der Epoche ganz und gar unübliche Traumkarriere: Nachdem er 1638 in Rom seine erste Werkstatt eröffnet hat, finden wir ihn ab 1653 acht Jahre lang im Dienst der

Königin Christina v. Schweden. Unmittelbar nach seiner Rückkehr an den Tiber erreicht ihn ein Ruf Ludwigs XIV. Zenti lässt alle anstehenden Aufträge unvollendet in Rom zurück und reist nach Paris, von wo aus ihn zwei Jahre später der englische König Karl II. abwirbt, an dessen Hof Zenti unter dem Ehrentitel eines „King’s *Virginal Maker*“ britische Musikgeschichte zu schreiben beginnt: Vermutlich beruht jenes Instrument, das seit dieser Zeit unter dem Namen „*englisches Spinett*“ berühmt werden soll, auf einem Prototyp, den Zenti schon über dreißig Jahre früher in Italien konstruiert hat.^{xv}

Musikzuspielung 10:

Girolamo Frescobaldi: „Toccatà nona“ (1627), Richard Egarr, anonymes venezianisches Cembalo aus dem 16. Jh. (Sammlung Pino Accardi), Globe GLO 5056, kein LC, Wiedergabe: bis 00:18 freistellen, dann unter fortlaufenden Textblock blenden und dann noch einmal freistellen.

Hauptsprecher:

Mit dem instrumentenbaulichen Wertewandel und dem Aufstieg Roms zur angesagten Metropole moderner „*Cembalari*“ etabliert sich im 17. Jahrhundert auch eine neue Generation von Klaviervirtuosen am Tiber. Im Mittelpunkt der Szene steht der Organist des Petersdomes höchstpersönlich: Girolamo Frescobaldi. Unter Zeitgenossen gilt sein „*Stylus Phantasticus*“ als Spitze der Avantgarde,^{xvi} die Orgelkonzerte, die er gibt, sind überfüllt^{xvii}, und seine Wohnung kann die Menge an Schülern kaum fassen, die aus ganz Europa zu ihm in die Lehre kommen.^{xviii}

Frescobaldis Toccatensammlungen aus den Jahren 1616 und 1637 tragen die Handschrift eines tollkühnen Virtuosen, und der sprachliche Stil seiner Fußnoten trägt gelegentlich den Unterton eines ungehobelten Originalgenies. Ein Ricercar für Tasteninstrument, dessen fünfte Stimme immer wieder als ostinater Kontrapunkt an rätselhaften Stellen in den Satz hineingesungen werden soll, kommentiert er etwa mit den Worten:

Zitator:

„Verstehe mich, wer kann – solange ich mich nur selbst verstehe.“^{xix}

Hauptsprecher:

Und unterhalb des Schlussakkordes einer besonders schwierigen Toccatà konfrontiert er die junge Generation von Tastensolisten, denen das ununterbrochene Spiel von Sechzehntelkaskaden in beiden Händen noch nicht allzu geläufig sein dürfte, mit der süffisanten Bemerkung...

Zitator:

„...ohne Anstrengung erreicht man das Ende nicht.“^{xx}

Musikzuspielung 9 hier noch einmal aufziehen und unter den fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Grundsätzlich ist Girolamo Frescobaldi – zumindest in Bezug auf seine Toccaten – aber ein Freigeist mit einem weiten Herz für die kreativen Gestaltungsräume seiner Interpreten. Die „Spielart“ wünscht er sich abseits jedes strengen Taktmaßes mal „*schmachtend*“, mal „*schnell*“,^{xxi} und einzelne Passagen dürfen Spieler – je nach Geschmack – jederzeit aus dem Zusammenhang des Werkes herauslösen. Das Einzige, was Signor Frescobaldi ernstlich fürchtet, ist ein „*leeres Instrument*“ – ein Cembalo ohne Klang.

Zitator:

„Die Anfänge der Toccaten sollen *adagio* und *arpeggiert* ausgeführt werden. In der Mitte des Stückes [...] werden [die Akkorde dann aber] gleichzeitig geschlagen. Um auch hier das Instrument nie leer zu lassen, kann jedweder Anschlag wiederholt werden, je nach Belieben dessen, der gerade spielt.“^{xxii}

Hauptsprecher:

Frescobaldis Furcht vor stummen Cembali erweist sich angesichts der langtönenden, kraftvollen Instrumente seiner Epoche aber als ebenso unbegründet wie im Hinblick auf die zweihundert Jahre Musikgeschichte, die der Ära „Frescobaldi“ in Italien folgen sollen. Kaum anderswo auf der Welt soll die Konkurrenz zwischen Cembalo und Pianoforte so klar zugunsten des Cembalos entschieden wie im Italien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Noch Giuseppe Verdi wird seine ersten Unterrichtsstunden am Cembalo absolvieren, und bis mindestens 1840 bleibt das Instrument mit den rauschenden *Arpeggien* und dem perkussiven Charakter auch

ständiger Begleiter aller rezitierenden Operngrößen in Verdis Musiktheater – und damit allemal eine feste Größe im Ohr des italienischen Publikums.^{xxii}

Musikzuspielung 11:

Domenico Scarlatti: Sonata in d-moll, K 141, Andreas Staier, Cembalo, Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761, Wiedergabe, möglicherweise schon früher unter den Text blenden und auf Ende fahren.

GEMA-NACHWEIS

I

Aus dem „Codex Faenza“: „Ave maris stella“, Brett Leighton an der Orgel der St. Andreaskirche Ostönnen, Motette, LC05095

II

Francesco Landini: „Non ara may pieta questa mia dona“ aus dem „Codex Faenza“, „Ensemble Unicorn“, Naxos 8.553618, LC unbekannt

III

Jacob Hassler: „Toccatà di quarto tono“, Léon Berben, Patavinus-Cembalo im Deutschen Museum München, Ramée, RAM 0501, LC 13819

IV

Michelangelo Rossi: „Toccatà settima“ (Schlusstakte), Jörg-Andreas Bötticher, Cembalo, Alpha 077, kein LC

V

Girolamo Frescobaldi: „Partite sopra l’Aria della Romanesca“ (gleicher Ausschnitt wie Zuspieldung 8), Richard Egarr, anonymes venezianisches Cembalo aus dem 16. Jh. (Sammlung Pino Accardi), Globe GLO 5056, kein LC

VI

Girolamo Frescobaldi: „Partite sopra l’Aria della Romanesca“ (gleicher Ausschnitt wie Zuspieldung 7), Richard Lester an einem Cembalo von Giovanni Battista Boni (um 1619), Nimbus Records 5850, LC 5871

VII

Girolamo Frescobaldi: „Toccatà nona“ (1627), Richard Egarr, anonymes venezianisches Cembalo aus dem 16. Jh. (Sammlung Pino Accardi), Globe GLO 5056, kein LC

VIII

Domenico Scarlatti: Sonata in d-moll, K 141, Andreas Staier, Cembalo, Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761

ⁱ Girolamo Frescobaldi: „Il primo libro di Toccatte“: „Al Lettore“, § 3, Rom 1616

ⁱⁱ Giorgio Vasari: „Lebensgeschichten der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance“, 1568, dt. Neuausgabe Diogenes Zürich 1980, S. 5 [...], 181

ⁱⁱⁱ Originalzitat: „*Riccho son doro / et riccho son di suono / Non mi sonar / si tu non ha del buono*“, Anonymes Virginal für Eleanor d’Este, Mailand 1540, heute: New York, Metropolitan Museum

^{iv} „The new Grove dictionary of music and musicians“, Artikel: „Harpsichord“, London 2001

^v Michael Praetorius: „Syntagmatis Musici“ II. „De Organographia“, Wolfenbüttel 1619, S. 63f.

^{vi} Jacob Burkhardt: „Die Kultur der Renaissance in Italien“, Knauer Nachf. Berlin 1928, S. 136, zitiert nach „Codri Urcei vita“, vor dessen Opera

^{vii} Russell: „Harpsichord and Clavichord“, London 1959

^{viii} Frank Hubbard: „Three Centuries of Harpsichord Making“, Cambridge (Mass) 1965

^{ix} John Barnes: „The Specious Uniformity of Italian Harpsichords“, 1971

^x Willi Apel: „Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700“, Bärenreiter Kassel 1967/2004

^{xi} Bortolus, Neapel, kurz vor 1560, vgl. Edward Kottick: „A History of the harpsichord“, Indiana University Press 2003, S. 133

^{xii} Dominicus Pisaurensis, Nizza 1570, vgl. Denzil Wraight: „Two Harsichords by Giovanni Celestini“, in Galpin Society Journal 46, 1993

^{xiii} Edward Kottick: „A History of the harpsichord“, Indiana University Press 2003, S. 133ff.

^{xiv} Edward Kottick: „A History of the harpsichord“, Indiana University Press 2003, S. 135

^{xv} Manfred Wastl: „Das Cembalospiel in England...“, Wien 2001

^{xvi} „*oggi chi non suona seconda il suo stile, non è stimato*“, dt. „*Wer heute nicht nach seiner Art spielt, wird nicht hoch geschätzt*“, in: Severo Bonini: „Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto“, Florenz ca. 1646

^{xvii} hier zitiere ich sinngemäß einen Wikipedia-Eintrag zu „Girolamo Frescobaldi“, abgerufen am 20. 12. 2009, in dem zu lesen ist: „... bei jedem seiner Konzerte sollen tausende Hörer zusammen gekommen sein.“

^{xviii} Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Artikel: „Frescobaldi, Girolamo“, Bärenreiter-Verlag Kassel 1986

^{xix} Urtext: „*Intendami chi puo che m’intend’ io*“, Girolamo Frescobaldi: „Ricericare con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla“ aus den „Fiori musicali“, Venedig 1635

^{xx} Urtext: „*Non senza fatica si giunge al fine*“, Girolamo Frescobaldi: „Toccatà settima“ aus „Il secondo libro di Toccatte“, Rom 1637

^{xxi} Girolamo Frescobaldi: § 3 aus dem „Al lettore“ des „Primo libro di Toccatte“, Rom 1616

^{xxii} Girolamo Frescobaldi: § 1 aus dem „Al lettore“ des „Primo libro di Toccatte“, Rom 1616, übersetzt in Jon Laukvik: „Orgelschule“, Stuttgart 1990, S.

114
^{xxiii} Birgit Pauls: „Giuseppe Verdi und das Risorgimento“, Akademie Verlag München 1996, S. 183, Fußnote 126