

Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik

von

MANFRED FECHNER

0

Auf Empfehlung¹ des dem Dresdner Hof eng verbundenen Adam von Waldstein, Herr auf Lobositz und Oberhofmeister in Böhmen sowie Onkel des Albrecht von Wallenstein², wird der italienische Geiger Carlo Farina im Herbst 1625 in die von Heinrich Schütz geleitete Dresdner Hofkapelle aufgenommen. Zunächst nur zu einer zweijährigen Tätigkeit in Dresden verpflichtet, verlängerte sich sein Engagement als Konzertmeister, da trotz angespannter finanzieller Lage sein Gehalt (228 Gulden und 12 Groschen³) offensichtlich gesichert war (seine Besoldung ist bis April 1628 nachzuweisen). Vermutlich blieb Farina bis Ende 1628 in Dresden, denn am 20. Januar 1629 kam er nach Köln an den Hof des Herzogs Ferdinand von Bayern, der dort als Erzbischof und Kurfürst residierte⁴. Als Farinas Nachfolger brachte Heinrich Schütz 1629 Francesco Castelli von Venedig nach Dresden mit, der jedoch bereits 1631 starb.

In den Dresdner Jahren veröffentlichte Farina insgesamt fünf Drucksammlungen in der sächsischen Metropole. 1626 erschien zunächst ein *Libro delle Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascharata, Aria franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone à 2. 3. 4. Voce [sic] con il Basso per sonare [...]*, dem sich 1627 ein zweites und drittes Buch sowie 1628 Buch IV und V – alle mit ähnlichen Titeln⁵ – anschlossen, wobei in den Büchern II und V die Titel in deutscher Sprache gehalten sind. Widmungsträger der einzelnen Bücher sind der Kurfürst von Sachsen Johann Georg I. (Buch I), dessen zweite Gemahlin, die Kurfürstin Magdalena Sibylla, Tochter des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg (Buch II), der Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, ein Schwiegersohn des sächsischen Kurfürsten (Buch III), der Fürst-Erzbischof von Prag (und spätere Kardinal) Ernst Adalbert von Harrach, in dessen Prager Kapelle Farina zuvor gewirkt hatte (Buch IV) sowie schließlich Johann Wilhelm Freiherr von Schwanberg (Buch V).

- 1 Vgl. das im Anhang wiedergegebene Empfehlungsschreiben, auf das mich Prof. Dr. Wolfram Steude aufmerksam machte.
- 2 Zu Adam von Waldstein vgl. auch Golo Mann, *Wallenstein. Sein Leben erzählt von G. M.*, Frankfurt a. M. 1971.
- 3 Mitgeteilt von Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 55-67, hier S. 62.
- 4 Laut Akte »Kur-Köln 2721« des Staatsarchivs Düsseldorf, vgl. den Art. *Farina, Carlo*, in: MGG 16 (Supplement), 1979, Sp. 182.
- 5 *Ander Theil Newer Padovanen, Gagliarden, Covranten, Frantzösichen Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quödlibet / von allerhand seltzamen Inventionen [...]. Mit Vier Stimmen [...]. – Il terzo libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascherata, Arie franzese, Uolte, Corrente, Sinfonie, A 3. 4. Voci, Con il Basso per sonare [...]. – Il quatro libro delle Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzon: A 2. 3. & 4. Voci, Con il Basso per sonare [...]. Fünffter Theil / Newer Pavane, Gagliarden, Brand: Mascharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3. und 4. Stimen [...].* – (Vgl. auch die Angaben in RISM A/1/3, F97-101.)

Ob diese Drucksammlungen allerdings – wie bisher angenommen – sein überliefertes Gesamtwerk abgeben, kann mit letzter Sicherheit nicht entschieden werden, denn mit Carlo Farina als möglichem Komponisten werden auch sieben »Balletts« in Verbindung gebracht, die – in Orgeltabulatur notiert – in einer Darmstädter Sammelhandschrift vorliegen⁶.

Die enge zeitliche Nachbarschaft der fünf Drucke und ihr sehr ähnlicher Inhalt lassen es zweckmäßig erscheinen, sie gemeinsam zu betrachten. So liegen insgesamt 128 Stücke vor, davon entfallen auf Buch I 26, auf Buch II 30, auf Buch III 33, auf Buch IV 23 und auf Buch V 16 jeweils nummerierte Kompositionen. Die übergroße Mehrzahl der Stücke (nämlich 104) sind zu vier Stimmen komponiert, wobei die Baßstimme, die merkwürdigerweise nur in den Pavanen und Sonaten eine Bezifferung aufweist, stets mitgezählt ist; 18 Kompositionen sind dreistimmig und nur sechs Werke zweistimmig. An Satztypen begegnen: 32 Gagliarden, 24 Pavanen, 18 Correnten, 9 Volten, 5 Arien, 3 Branden, 3 Mascharaten – alle diese Stücke sind vierstimmig –, darüber hinaus liegen vor 13 Balletti (davon neun à 4 sowie vier à 3), 10 Sonaten (davon sechs à 3 sowie vier à 2), 6 Sinfonien (à 3), 2 Canzonen (à 2), 2 Passamezzo-Kompositionen (à 3) und 1 Capriccio (à 4).

In der Literatur – angefangen bei Wilhelm Joseph von Wasielewski⁷ über Gustav Beckmann⁸, Andreas Moser⁹ bis hin zu David D. Boyden¹⁰ – wird stets davon ausgegangen, daß es sich bei Farinas Kompositionen, zu großen Teilen wohl entstanden als Beiträge zur höfischen Tafel- und Tanzmusik mit Blick auf die Torgauer Hochzeit 1627 zwischen Sophie Eleonore von Sachsen und Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, um Violinmusik handelt. Dies soll auch nicht in Abrede gestellt werden, doch sei auf folgende bedenkenswerte Sachverhalte aufmerksam gemacht: Jede Drucksammlung besteht aus jeweils vier Stimmheften, die hinsichtlich ihrer Instrumentalbesetzung »neutral« mit CANTO, ALTO, TENOR und BASSO bezeichnet sind, wobei die Bücher I, IV und V Kompositionen zu zwei, drei und vier Stimmen, Buch III Stücke à 3 und à 4, Buch II hingegen ausschließlich vierstimmige Stücke enthalten. Während die Oberstimmen in den Canto-Stimmheften durchweg im G-Schlüssel auf der zweiten Linie notiert sind und ihre Ausführung auf einer Violine in Quintstimmung stets möglich, ja in etlichen Fällen durch den benutzten Tonumfang (von g bis c''', gelegentlich bis d''') sowie Vorschriften für mehrstimmiges Spiel unabdingbar ist, verhalten sich die beiden Mit-

6 Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signatur: Mus. ms. 1196. Nach RISM, Serie A/II, Musikhandschriften nach 1600, Thematischer Katalog (CD-ROM), München [etc.] 1996, ist Farina innerhalb dieser Sammelhandschrift möglicherweise der Autor folgender Stücke: [1.] *Der Englenter Ballet*, [2.] *Dreyer Pastores Ballet*, [3.] *Gran Ballet der durchlauchtige Hochgeborener Fürstin Und Frawen Sophia Eleonoren landgräfin in Hessen zu Dorgau gehalten*, [4.] *Galliarda*, [5.] *Englendischer Tantz*, [6.] *Englisch Stück*, [7.] *Der Getreuen Mohren Ballet Meinß gnedigen Fürsten Vnd Hern I. Görgen [Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen] Bey [Ihrer] f[ürstl.] g[naden] Verlöbnuß gehalten Zu Dresten*.

7 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1904, S. 58 ff.

8 Gustav Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918, S. 14 ff.

9 Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*. 1. Band: *Das Violinspiel bis 1800 (Italien)*, 2. verb. u. erg. Aufl. von Hans-Joachim Nösselt, Tutzing 1966, S. 96 ff.

10 David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, vor allem S. 147 ff.

telstimmen bezüglich ihrer instrumentalen Besetzung indifferent: In den ALTO-Stimmheften wird in den vierstimmigen Werken durchweg der Altschlüssel herangezogen, in den dreistimmigen hingegen der Violinschlüssel, und die entsprechenden Stimmen werden nicht mehr mit ALTO, sondern mit CANTO Secondo bezeichnet. Während für diese Canto-Secondo-Stimmen die Ausführung durch Violine zweifelsfrei anzunehmen ist, stellt sich in den Stücken mit Altschlüssel die Frage, ob dieser C-Schlüssel die Ausführung der entsprechenden Parts mittels einer Viola da braccio oder einer Viola da gamba anzeigt bzw. ob von einer ad libitum-Besetzung auszugehen ist. Der in Anspruch genommene Tonvorrat von d bis d' spricht allerdings eher für eine Ausführung mit (Diskant-) Viola da gamba. Als ebenso unbestimmt erweist sich die instrumentale Besetzung für die mit TENOR bezeichneten Stimmen: Notiert im Tenorschlüssel beanspruchen sie einen Tonumfang von c bis a', wären also auf einer (großen) Viola da braccio ebenso spielbar wie auf einer Alt- bzw. Tenor-Viola da gamba.

Daß das Argument einer »gemischten« Besetzung – bestehend aus Instrumenten der altherwürdigen Viola-da-gamba-Familie und der »modernen« Violinenfamilie – durchaus etwas für sich hat, wird auch bei genauer Betrachtung der auf den Titelblättern der einzelnen Bücher gebrauchten Bezeichnungen deutlich: Auf den Titeln in italienischer Sprache (zu den Büchern I, III, IV) bezeichnet sich Farina als »Sonatore di Violino«, auf den deutschsprachigen (Buch II, V) jedoch gibt er den »zu Sachssen bestalten Violisten« ab, dessen vorgelegte Stücke »auff Violen anmutig zugebrauchen« sind. Nimmt man diesen Hinweis ernst, so wären die meisten der vierstimmig konzipierten Stücke (mit Bestimmtheit ausgenommen das berühmte *Capriccio stravagante* aus Buch II), deren Canto-Stimmen keine ausgesprochen violinistische Spezifik aufweisen, sogar als Consortmusik für Gamben-Ensemble vorstellbar. Vielleicht ist aus dieser aufführungspraktischen Möglichkeit auch die bereits erwähnte merkwürdige partielle Bezifferung der Basso-Stimmen zu erklären. Eindeutige Verhältnisse bezüglich der instrumentalen Besetzung legt Farina lediglich für seine dreistimmigen Sinfonien in Buch III vor. Hier ist zu den beiden im Violinschlüssel notierten Oberstimmen vermerkt: »per sonare con doi violini over Cornetti«.

Von Carlo Farinas Kompositionen stand eigentlich immer nur eine, das *Capriccio stravagante* zu vier Stimmen aus dem zweiten Buch, im Mittelpunkt des musikalischen wie wissenschaftlichen Interesses. Deshalb sei hier nicht nochmals auf die in der Literatur mehrfach beschriebenen musikalischen Wendungen, gespickt mit geigentechnischen Besonderheiten und Effekten, eingegangen, mit denen Farina in dieser Komposition aufwartet, um auf der Violine – zumeist auf drastische und ironisch humorvolle Weise – andere Musikinstrumente (wie Drehleier, Schalmey, Clarino, Flöten, Orgeltremulant, Soldatenpfeife und -trommel, die Spanische Gitarre u.a.) sowie Tierstimmen (Hennengegacker und Hahnenschrei, miauende Katzen und Hundegebell) klangmalerisch zu imitieren. Die musikalisch-künstlerische Qualität des ausgedehnten Werkes (es umfaßt 383 Takte ohne die mehrfach vorgesehenen Wiederholungen) ist je nach Autorenstandpunkt unterschiedlich beurteilt worden: Für Wasielewski war das *Capriccio stravagante* ein »Musikstück von unter-

geordneter Bedeutung«¹¹, Beckmann indes erhebt es in den Rang einer »lustigen Streicherserenade«¹² und würdigt die spieltechnischen Erläuterungen, die Farina selbst im Anhang gibt. Willi Apel bezeichnet das Werk gar als »eine Monstrosität, die man [...] mit Stillschweigen übergehen sollte«¹³, während Nikolaus Harnoncourt von einem »der Schlüsselwerke der Streichermusik überhaupt«¹⁴ spricht. Unstrittig ist jedoch: Farina hat mit seinem *Capriccio stravagante* von 1627 die Spieltechnik auf der Violine vorangebracht – und dies weniger durch die wohl erstmalig geforderte Anwendung einiger auf äußere Wirkung bedachter Spezialeffekte wie *pizzicato*, *con legno* und *sul ponticello* als vielmehr im Hinblick auf das mehrstimmige Spiel, den Gebrauch des Lagenspiels und auch des Legato. Somit erweist er sich mit diesem Stück als einer der ersten wirklichen Virtuosen auf dem noch jungen Instrument Violine.

Das *Capriccio stravagante* ist das einzige Werk in allen fünf Büchern, in dem – bedingt durch das noch unvollkommene Noten-Typendruckverfahren – mehrstimmige Partien handschriftlich nachgetragen werden mußten. In zwei weiteren Stücken mit mehrstimmigen Violine-Partien, die allerdings wesentlich einfacher gehalten sind, bediente sich der Komponist eines anderen Notationsverfahrens, auf das noch eingegangen werden soll. Durchweg handschriftlich eingetragen sind jedoch auch alle 32stel-Verbalkungen. Von besonderem Interesse war es nun, diese handschriftlichen Nachträge – so wie sie im einzig kompletten Exemplar aller Farina-Drucke im Besitz der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel¹⁵ zu finden sind – mit denen zu vergleichen, die das einzeln überlieferte Canto-Stimmheft zu Buch II in Dresden¹⁶ enthält. Abgesehen davon, daß die Nachträge im Kasseler und Dresdner Exemplar von verschiedenen Schreibern vorgenommen worden sind, ist auch auf eine gravierende Lesartvariante in den Takten 247 f. hinzuweisen (Beispiel 1; die handschriftlichen Zusätze sind im Beispiel in Kleindruck wiedergegeben).

Ist man zunächst geneigt, der Dresdner Variante – da harmonisch »richtiger« – den Vorzug zu geben, so bemerkt man alsbald, daß diese Lesart gegen die kompositorische Konsequenz verstößt – erweisen sich doch die Takte 253 ff., und hier in beiden Exemplaren übereinstimmend, als genaue Parallelstelle der Kasseler Lesart der Takte 246-248. Grundsätzlich ist jedoch der Unterschied in der Notation: Beim ersten Erscheinen dieser zweistimmigen Stelle ist die Oberstimme die gedruckte und die untere die handschriftlich ergänzte, bei ihrer späteren Wiederholung in der Oberquinte verhält es sich umgekehrt (Beispiel 2).

11 Wasielewski (s. Anm. 7), S. 66.

12 Beckmann (s. Anm. 8), S. 15.

13 Willi Apel, *Studien über die frühe Violinmusik II*, in: AfMw 31 (1974), S. 185-213, hier S. 208.

14 Nikolaus Harnoncourt, Vorwort zur Partiturausgabe des *Capriccio stravagante*, Wilhelmshaven 1970.

15 Signatur Mus. 2^o 25. Im *Ander Theil Newer Padvanen* [...] fehlt vom Canto-Stimmheft das letzte Blatt, so daß der Schluß des 30. Stückes und Farinas aufführungspraktische Erläuterungen zum *Capriccio stravagante* nur im unvollständigen, allein diese Canto-Stimme beinhaltenden Dresdner Exemplar überliefert sind.

16 Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 1510-N-1.

Beispiel 1: *Capriccio stravagante*, T. 243-249

CANTO (Dresden) Il Tremulo.

CANTO (Kassel) Il Tremulo.

ALTO Il Tremulato.

TENOR Il Tremulo.

BASSO Il Tremulo. Der Tremulant.

Beispiel 2: *Capriccio stravagante*, T. 253-255

CANTO

Eine Wertung der Lesarten fällt also schwer – zumal in diesem mit »Il Tremulo« bzw. »Il Tremulato« bezeichneten Abschnitt, wie es in der Erläuterung durch Farina heißt, nicht nur »das Tremuliren mit pulsirender Hand / darinnen man den Bogen hat / auff Art des Tremulanten in den Orgeln imitiret« wird, sondern wohl auch ein Organist verspottet werden soll, »der sich Modulationen zumutet, denen er nicht gewachsen ist, wobei er sich heillos in Disharmonien verstrickt.«¹⁷

Nach Ausdehnung, Virtuosität und kompositorischer Extravaganz beurteilt, verdienen die mit charakterisierenden bzw. erläuternden Beititeln ausgestatteten Sonaten nach dem berühmten *Capriccio stravagante* die größte Aufmerksamkeit, wobei die Beititel zum Teil auf festumrissene Klangabsichten abzielen¹⁸. Fünf der Sonaten finden sich in Buch I, drei sind in Buch IV und zwei in Buch V abgedruckt. Unter formalem Aspekt betrachtet, bestehen die in der Tradition der Gabrielischen

17 Harmoncourt (s. Anm. 14).

18 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang z. B. auf die *Sonata detta la Cingara*, in der Farina den in der ungarischen Volksmusik beheimateten »Wachtelschlag-Rhythmus« – eine bereits von Claudio Monteverdi häufig herangezogene Abfolge punktierter Noten – zur Anwendung bringt, oder auf die *Sonata detta la desperata*, in der chromatische Tonschritte für den durch den Beititel intendierten »verzweifelten Ausdruck« sorgen. Aber auch in der *Sonata detta la Capriola* kommt dem Beititel eine Sinnbedeutung zu: Er nimmt Bezug auf die zahlreichen harmonischen »Verrücktheiten«, die Farina bei konsequenter melodischer Linienführung der beiden Oberstimmen im Zusammenklang entstehen läßt.

Kanzonengestaltung stehenden Sonaten aus Reihungen von jeweils mehreren, thematisch oft verwandten Abschnitten unterschiedlicher Länge und kontrastierenden Ausdrucks, die mit voller Kadenz schließen. Charakteristisch ist auch, daß stets der vorletzte Abschnitt in den tänzerischen Tripeltakt – als Mittel der Kontraststeigerung – umschlägt (nur in der *Sonata detta la Semplisa* im fünften Buch verzichtet Farina auf solch einen Einschub). Da Farinas Musikdrucke – wie es allgemeiner Brauch im frühen 17. Jahrhundert war – noch mensural, d. h. ohne Taktstriche notiert sind und auch – von ganz wenigen und nicht die Sonaten betreffenden Ausnahmen abgesehen – verbale Tempovorschriften nicht gegeben werden, durchzieht gleichsam ein Einheitszeitmaß die Sonaten, wobei kantable Abschnitte in vergleichsweise langen Notenwerten, virtuose, schnelle hingegen in entsprechend kurzen Werten notiert sind. Doch rechnen diese notierten Maßeinheiten – sie reichen in einigen Sonaten von der Brevis bis zur 32stel-Note – wohl nicht mehr mit einer durch das Gesamtwerk durchlaufenden einheitlichen Ausführung nach dem starren Maß des alten *integer valor*, sondern erfordern vielmehr – und dies ist Ausdruck des neuen, frühbarocken Musizierens – flexible *Tempi*, die dem jeweiligen Affekt angemessen sind.

Einige stilistische Einzelheiten seien zunächst an zwei Sonaten der Gruppe für zwei Diskantinstrumente (gemeint sind mit Sicherheit Violinen) und Basso continuo vorgestellt. Die insgesamt sechs Sonaten dieser Besetzungsart sind in Buch I (als Nr. 21 *Sonata detta la Polaca*, Nr. 22 *Sonata detta la Capriola* und Nr. 23 *Sonata detta la Moretta*), in Buch IV (als Nr. 20 *Sonata detta la Greca* und Nr. 21 *Sonata detta la Cingara*) sowie in Buch V (als Nr. 15 *Sonata detta la Semplisa*) veröffentlicht.

Polyphoner Satz – etwa die fugierte Behandlung eines Motivs – war Farinas Sache nicht. Statt dessen setzt er auf die Wiederholung von Motiven, sei es sequenzierend, sei es im Wechsel zwischen beiden Oberstimmen. Dieses letztere Verfahren des wechselseitigen Zuspiels von Motiven, das von Willi Apel¹⁹ gar mit dem Begriff »durchbrochene Arbeit« in Verbindung gebracht wurde und nach dessen Meinung möglicherweise Farinas Erfindung war, bemüht er besonders intensiv (Beispiel 3).

Wenn Autoren, darunter Beckmann sowie Apel, diese Setzweisen als »lahme Sequenzen und inhaltsleere Figuration«²⁰ bzw. als »pedantisch und ermüdend«²¹ abtun, dann ist ihnen offensichtlich der Farinas Sonaten innewohnende Manierismus entgangen. Zweifellos übertreibt der Geiger aus Mantua, doch er ist vom Spieltrieb auf der Violine besessen, er erprobt Figuration und schafft virtuose Standards. Auch seine ausgedehnten Passagen in prallen Terzen finden bei den älteren Forschern wenig Gegenliebe, und überhaupt fehlt es – nach Wasielewskis Meinung – bei Farina ebenso wie in »den Arbeiten der meisten Tonsetzer jener Periode [...] in harmonisch modulatorischer Beziehung an Bestimmtheit und voller Klarheit«²². Der für uns heute so eigentümliche Klangreiz des »Changierens zwischen den Tonarten«, musikgeschichtlich bedingt durch den Übergang von der modalen zur

19 Apel (s. Anm. 13), S. 209.

20 Beckmann (s. Anm. 8), S. 17.

21 Apel (s. Anm. 13), S. 209.

22 Wasielewski (s. Anm. 6), S. 62.

Beispiel 3: (*Sonata detta la Capriola*), T. 39-42²³

The musical score for Example 3 consists of three staves. The top staff is labeled 'CANTO Primo', the middle 'CANTO Secondo', and the bottom 'BASSO'. The music is written in a key with one sharp (F#). The vocal parts (CANTO Primo and Secondo) have a complex, chromatic melodic line with many accidentals. The bass part (BASSO) is more rhythmic and provides a harmonic foundation. The score shows measures 39, 40, 41, and 42.

tonalen Ordnung, wurde für diese Autoren, die noch ganz von der musikalischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts geprägt waren, zum Problem. Daß auch dieses Phänomen des »Changierens« bei Farina bis an die Grenze des Manierismus vorangetrieben ist, sei ebenfalls an einigen Takten aus der bereits erwähnten *Sonata detta la Capriola* gezeigt. So erklingen zu gehaltenen Baßnoten in den Takten 133 und 134 die Tonarten E-Dur und e-Moll bzw. C-Dur und e-Moll simultan bzw. unmittelbar hintereinander:

Beispiel 4: *Sonata detta la Capriola*, T. 132-134

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is labeled 'CANTO Primo', the middle 'CANTO Secondo', and the bottom 'BASSO'. The music is written in a key with one sharp (F#). The vocal parts (CANTO Primo and Secondo) have a complex, chromatic melodic line with many accidentals. The bass part (BASSO) is more rhythmic and provides a harmonic foundation. The score shows measures 132, 133, and 134.

Satztechnisch interessant (und für Musiker und Hörer gleichsam ein Salzkorn im Ohrenschaum) sind ferner die bei Farina häufigen »Belege für das gleichzeitige

²³ Hier und in den folgenden Notenbeispielen sind kleingedruckte Vorzeichen vor den Noten Warnungssakzidentien; über den Noten stehende sind Autorenvorschläge.

Auftreten einer Tonstufe und ihrer chromatisch alterierten Oktave²⁴, wofür es auch in der *Sonata detta la Capriola* ein markantes Beispiel gibt:

Beispiel 5: *Sonata detta la Capriola*, T. 79-81

Daß Farina sich nicht nur auf melodisch-harmonischem Gebiet, sondern auch in rhythmischer Hinsicht Finessen erlaubt, die an Manierismus grenzen, sei an zwei Stellen aus der *Sonata detta la Moretta* (veröffentlicht in Buch I) verdeutlicht, die zugleich wiederum seine Vorliebe für das wechselseitige Zuspielden von Motiven belegen:

Beispiel 6: *Sonata detta la Moretta*, T. 109-110

Sich der rhythmischen Vertracktheit wohl bewußt (zumal in der Canto-Primo-Stimme die Pausen nicht als Kombination von Semifusa-Fusa-Semifusa-Pause, sondern als Summe im Wert einer Semiminima-Pause notiert sind), läßt Farina in beiden Canto-Stimmen dieser Sonate für die Takte 107 bis 110 ausnahmsweise Taktstriche drucken.

Gleichfalls kompliziert und »maniert« – und durch die Mensuralnotation extrem unübersichtlich – erweist sich die rhythmische Struktur der Takte 139 bis 142. Zur Verdeutlichung sei hier auch die originale Notierungsweise beider Oberstimmen mitgeteilt (Beispiel 7).

Die vier Solosonaten mit Begleitung des Basso continuo, vorgelegt in Buch I (als Nr. 24 *Sonata detta la Franzosina* sowie Nr. 25 *Sonata detta la Farina*), in Buch IV (als Nr. 22 *Sonata detta la fiamma*) und in Buch V (als Nr. 16 *Sonata detta la desperata*), unterscheiden sich in ihrer formalen Machart von den Sonaten à 3 nicht, dennoch lassen sie eine gewisse stilistische Entwicklung erkennen. So ist auffällig, daß die Basso-

24 Apel (s. Anm. 12), S. 210.

Beispiel 7: *Sonata detta la Moretta*, T. 139-142

Notation des Originaldrucks

CANTO Primo

CANTO Secondo

Übertragung

CANTO Primo

CANTO Secondo

Stimme nicht mehr nur eine harmoniestützende Funktion ausübt, sondern – zumindest partiell – an der Motivverarbeitung (etwa im Sinne komplementärer Fortsetzung) und am rhythmischen Impetus beteiligt ist. Als Beispiel für diese Bewegungsverdichtung in der Basso-Stimme sollen einige Takte aus der *Sonata detta la Franzosina*²⁵ dienen:

Beispiel 8: *Sonata detta la Franzosina*

a) T. 231-236

b) T. 241-244

Für die Entwicklung des Violinspiels ist von Bedeutung, daß in diesen Solosonaten, und da besonders in der erwähnten *Sonata detta la Franzosina* und in der *Sonata detta la desperata* aus dem fünften Buch, der Tonumfang der Violine auch in der Tiefe voll genutzt wird. Wenn auch Farina in den übrigen für Violine(n) bestimmten Stücken ein Spielen auf der G-Saite keineswegs ausschließt, so findet man auf der tiefsten Saite auszuführende Bildungen von motivisch-thematischer Prägnanz, wie sie beispielsweise in der *Sonata detta la desperata* begegnen, in anderen Stücken nicht:

²⁵ Vgl. die Neuausgabe des Stückes durch Paul Brainard, *Italienische Violinmusik der Barockzeit II*, München 1989, S. 1-11.

Beispiel 9: *Sonata detta la desperata*

a) T. 25 f.

CANTO

b) T. 55

CANTO

Die Sonaten *detta la Franzosina* und *detta la desperata* sind auch jene beiden Sonaten à 2, die zweistimmig notierte Partien (sogenannte Doppelgriffe) für die Violine enthalten. Während im *Capriccio stravagante* – aus drucktechnischen Gründen – mehrstimmige Partien als handschriftliche Zusätze nachgetragen werden mußten, sind es hier gedruckte Sternchen und Ziffern, die die Doppelgriffe bezeichnen, wobei ein Stern über einer Note den Hinweis gibt, daß sie als Doppelgriff auszuführen ist, während die unter der entsprechenden Note stehende Ziffer den Intervallabstand zur notierten Oberstimme anzeigt²⁶. Zur Verdeutlichung dieser Notationsgepflogenheit diene das folgende Beispiel:

Beispiel 10: *Sonata detta la Franzosina*, T. 187-189

CANTO

BASSO

Auf die große Masse der übrigen Stücke in Farinas Drucksammlungen kann hier nicht eingegangen werden, dies muß einer eigenen Studie vorbehalten bleiben. Auch in der erwähnten Literatur schweigt man sich zu Farinas Tanzsätzen weitestgehend aus, lediglich Willi Apel hat sie etwas näher untersucht und findet sie »er-

26 Farina gibt zu dieser zweifellos von der Generalbaßbezifferung beeinflussten Notationspraxis auch eine Erklärung, in der es heißt: »[...] il numero serve per la distanza della nota che va sonata sotto.«

freulicher als das Capriccio und die Sonaten«²⁷. Insbesondere lobt er die Pavanen in Buch I »wegen ihrer ruhigen, dem Stil dieses Tanzes angemessenen Bewegung [...] und ihrer weitgespannten Melodien«²⁸. Auch macht er auf einige interessante Einzelheiten zur Struktur und Satztechnik innerhalb der Tanzsätze aufmerksam, die weiterer Untersuchung bedürfen. Von besonderem Interesse sind auch die jeweils aus zwanzig kurzen Abschnitten sich zusammensetzenden Brandi und Mascharate, wovon jeder Abschnitt offenbar eine bestimmte Tanzbewegung repräsentiert.

Keine Beachtung findet bei Apel und den anderen Autoren indes eine *Gagliarda* à 4. mit »Forte«- und »Piano«-Vermerken (Nr. 14 in Buch III), auf deren Ähnlichkeit mit Gastoldis *A lieta vita* bereits Hans Joachim Moser²⁹ aufmerksam machte und die auf seine Anregung hin als *Torgauer Gagliarde* 1932 ediert wurde³⁰. Daß dieses gut bekannte Stück unsere Aufmerksamkeit erneut beanspruchen sollte, wird klar, wenn man die in der Canto-Stimme als Fußnote abgedruckte Bemerkung in ihrer gesamten Tragweite zur Kenntnis nimmt. Die Bemerkung lautet: »Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentiss^{mo} Sig^r Landgravio d' Hattia, quando fu rappresentata in Musica la Comedia della Dafne à Torga.« Zu deutsch etwa: Diese Gagliarde wurde gespielt und gesungen mit Echo auf der Hochzeit des Durchlauchtigsten Herrn Landgrafen von Hessen, als musikalisch dargestellt wurde die Komödie von der Dafne zu Torgau. Diesem Fußnotentext ist also nichts mehr und nichts weniger zu entnehmen, als daß die Gagliarde Teil der verschollenen *Dafne*-Musik ist³¹. Freilich: Ihr Komponist ist nicht der Hofkapellmeister Schütz – aber gerade dieser Umstand ist ein weiteres Argument gegen die Legende, Schütz habe mit der *Dafne* von 1627 die »erste deutsche Oper« geschaffen. Vielmehr stützt dieser Sachverhalt die von Wolfram Steude mit Nachdruck vertretene These, wonach weder *Dafne* noch *Orpheus und Euridice*, beide von Schütz mit Musik versehen, Opern »im Sinne durchkomponierter, szenisch dargestellter dramatischer Handlungen« waren, sondern »Stücke des Sprechtheaters mit

27 Apel (s. Anm. 8), S. 209.

28 Ebd.

29 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel ²/1954, S. 111: »Man beachte die große Ähnlichkeit mit Gastoldi's 'In dir ist Freude'.«

30 Carlo Farina, *Die Torgauer Gagliarde und zwanzig Brandi zu vier Stimmen*, hrsg. von Hermann Diener, in: Hans Joachim Moser, *Das Musik-Kräntzlein, Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart*, Nr. 1, Leipzig 1932, S. 3.

31 Gestützt wird dieser Schluß auch dadurch, daß die einmalige Aufführung der *Dafne* am 13. April 1627 nur ein – und nicht einmal ein besonders herausgehobener – Bestandteil der zahlreichen Festveranstaltungen war, die im Rahmen der Torgauer Hochzeit stattfanden. (Vgl. dazu Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 8674 »Andere Buch Heyraths-Acten 1627«; darin ist die Aufführung der *Dafne* lediglich eine von 15 Veranstaltungen. Ausgewiesen sind weitere drei Tanznächte, drei Comoedien der »Engelländer«, drei ganztägige Jagden und Rennen, drei große Turniere, ein Feuerwerk und eine große Ballett-Aufführung; Musik hat also auch bei anderen Veranstaltungen eine entscheidende Rolle gespielt.) Wenn bei solch vielschichtigem Kontext Farina ausdrücklich darauf verweist, daß die in Buch III abgedruckte und mit »Forte«- und »Piano«-Vermerken ausgestattete *Gagliarde* erklang, als die Komödie von der Dafne in Torgau dargestellt wurde, so kann das nur bedeuten: Farinas Stück war integraler Bestandteil der *Dafne*-Musik.

eingefügten Gesangs- und Ballettnummern«³². Vor einem solchen aufführungspraktischen Hintergrund der *Dafne* erscheint die Mitautorenschaft auch anderer komponierender Musiker als vollkommen plausibel. Farina läßt in seiner Anmerkung ausdrücklich wissen, daß die Gagliarde zum Spielen und Singen zu gebrauchen ist. Versuche, Opitzschen *Dafne*-Text der Gagliarde zu unterlegen, haben allerdings bislang zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt.

Carlo Farina, um 1600 in Mantua geboren (genaue Daten liegen nicht vor) und in Italien zum Geiger ausgebildet, war nicht nur einer der ersten Virtuosen seines Fachs, sondern hat auch das Reisen von Hof zu Hof, von Kapelle zu Kapelle sein ganzes Künstlerleben hindurch praktiziert. Zu etlichen seiner Lebensstationen liegen verlässliche Daten nicht vor, doch wissen wir, daß er vor seiner Dresdner Anstellung als Konzertmeister – wie bereits erwähnt – in Prag gewirkt hat und von Dresden aus nach Köln wechselte. 1631 ist er im Dienst an der Chiesa della Madonna della Steccata in Parma nachweisbar, um 1635 beim Fürsten von Massa³³. Hermann Rauschnig schließlich berichtet, daß Farina Anfang 1637 aus Modena kommend in Danzig eintraf. Der Geiger gab dort an, die weite Reise »auf des Hrn. Sagittarii Curfürstl. Sächsischen Capellmeister schreiben und vocation« angetreten zu haben³⁴, was nach Wolfram Steude nur so zu deuten ist, daß Farina – offensichtlich mit Dresden und vor allem mit Schütz noch in Verbindung – »auf dem Wege nach Kopenhagen gewesen« ist³⁵, um dort mit Schütz zu gemeinsamer künstlerischer Arbeit zusammenzutreffen. Da Schützens zweite Dänemarkreise 1637/38 zwar geplant war, aber nicht zur Durchführung gelangte, gab es auch für Farina keinen Grund, länger in Danzig zu verweilen. Nach einem halben Jahr Tätigkeit als Musiker an St. Marien »in spannungsvoller Nachbarschaft zu Kaspar Förster d. Ä. und freundlicher zu Paul Siefert«³⁶ reist Farina wieder ab, vermutlich direkt nach Wien, wo er am Hofe der Kaiserin Eleonora I. (Gonzaga) sein Auskommen findet und dort – nach Herbert Seiferts Ermittlungen³⁷ – im Sommer 1639 stirbt.

Überblickt man dieses unstete Leben, dann scheinen die Jahre zwischen 1626 und 1628, die Farina im Kreise der Dresdner Musiker und ihres Kapellmeisters Schütz verbrachte, wohl die erfülltesten gewesen zu sein: Hier gestaltete er nicht nur aktiv den künstlerischen Aufstieg der Kapelle mit, sondern war als einer der führenden Musiker unmittelbar beteiligt an den Vermählungsfeierlichkeiten 1627 in Torgau – verbunden mit der Aufführung der *Dafne* –, auch gehörte er zur Delegation jener Kapellmusiker, die im gleichen Jahr anlässlich des Kurfürstenkollegta-

32 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 169-179, hier S. 170.

33 Vgl. Anm. 4.

34 Zitiert nach Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 155.

35 Wolfram Steude, *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: Sjb 12 (1990), S. 19.

36 Ebd.

37 Herbert Seifert, *Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga*, in: Manfred Angerer u. a. (Hrsg.), *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S. 527-554, hier S. 538 f.

ges in Mühlhausen musizierten, und schließlich sind in Dresden seine Kompositionen veröffentlicht worden.

ANHANG

Brief des Adam von Waldstein an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen vom 20. August 1625 (Quelle: Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 7328 »Cammersachen Anno 1625«, Bl. 258)

»Durchlechtigster Hochgeborner Churfürst Gnädigster Herr, E. Churf: G: alle angenehme diennst zuebezeigen, binn ich iederzeit gehorsambst willig vnndt befließen, wunzsche benebennst derselben alle vollkommene wolfahrt, vnndt gebe E. Churf: G: ganz vnnterthanigst zuevernehmen, wie gegenwartiger Carolo Varino de Mantua seiner profession ein musicus auf der Viola ein Zeitlang allhier bey dem herrnn Pragerischenn Erzbischoff sich aufgehalten, izo aber resolire, seine gelegennheit anders zuesuchenn, Dahero Ihr hochF: G: seinethalbenn mich intercedendo ersuchtt, denselben ann E: Churf: G: vnnterthanigst zue commendirn

Wann mir dann vnnverborgen, E: Churf: G: ein sonnder Patron vnndt Liebhaber der Music seinndt, Er auch der Varino, wie er vonn Ihr hoch Furstl: G: dem herrn Erzbischoff das lob hatt, seine khunst wol praestire, Also hab ich mich gleich vnnterstandenn, Ihme mit diesem meinem gehorsambsten briefel, ann E: Churf: G: vnnterthanigst zue gratificirn.

Gehorsambst bittende dieselben wöllen ihme um dero gnädigste observant nehmen, vnndt inn gnaden commendirt sein laßen, E: Churf: G: hirmit der protection des höchstenn, Ihro aber zue beharendenn Churfürstlichenn Hulden vnndt gnaden gehorsambst mich befehlende, Datum Praag den 20. Augusti Anno 1625.

E: Churf: G:

Vnnterthanigst

Gehorsambster

Adam von Waldstein

[Dresdner Vermerk:]

Diser Musicant ist angenom[m]en wurden.

[Dresdner Vermerk auf Adresse:]

Der Musicant soll sich nach Dreßden geben, vndt daselbst vmb bescheidt anhalten.«