

Biagio Marini

sein Leben und seine Instrumentalwerke.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät der
Universität Basel

vorgelegt von

Dora J. Iselin

aus Basel

Hildburghausen, 1930. Druck von F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H.

Iselin
Basel

412844

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät
auf Antrag des Herrn Professor Dr. K. Nef.

Basel, den 31. Januar 1930.

Prof. Dr. K. Latte.
Dekan.

VIA RAIL INFORMATION

V o r w o r t.



Orliegende Arbeit, die auf Anregung von Herrn Prof. Nef entstanden ist, behandelt das Thema „Biagio Marini, sein Leben und seine Instrumentalwerke“. Es wurde versucht, in das bis jetzt recht dunkle Kapitel seines Lebenslaufes etwas Licht zu bringen, und wenn auch noch längst nicht alle Rätsel in seiner Biographie gelöst werden konnten, so ist vielleicht doch ein etwas sichereres Bild gewonnen worden. Die Besprechung der Instrumentalwerke bedarf keiner besonderen Rechtfertigung. Auf die Bedeutung von Marinis Schaffen als Instrumentalkomponist ist schon wiederholt hingewiesen worden, sodaß einmal eine eingehende Analyse seiner Werke wohl am Platze war. Der Umfang dieser Arbeit erlaubt es nicht, auch auf die Vokalwerke Marinis einzugehen, doch sei hier noch auf ein Werk hingewiesen, das in einer späteren Arbeit eine Erwähnung finden müßte, die „Lagrima d'Erminia in stile recitativo“.

Die Forschungen über das Leben Marinis habe ich, wo möglich, an Ort und Stelle gemacht, so arbeitete ich in den Staatsarchiven von Brescia, Padua und Venedig und im Liceo Musicale von Bologna. Ergänzende Mitteilungen fand ich in der Bibliothek Queriniana von Brescia, derjenigen des Museo Civico von Padua, der Marciana in Venedig und dem Museo Civico in Venedig. Über den Aufenthalt Marinis in Parma teilte mir Prof. Gasparini in Neapel dasjenige mit, was er in den Archiven von Parma gefunden hatte. Die Nachforschungen in Mailand besorgte mir in freundlichster Weise Frau A. Aeschlimann-Rochat, Mailand. Den Archivakt über den Ankauf des Doferhofes in Neuburg a. D. wurde mir durch Vermittlung des Basler Staatsarchivs nach Basel zum Studium gesandt, auf kleinere Anfragen erhielt ich von Archivar Deybeck in Neuburg a. D. immer bereitwillig und ausführlich Bescheid, ihm und allen andern, die mich in meiner Arbeit unterstützten, sei an dieser Stelle für ihre Hilfe herzlich gedankt.

Ferner sei zum Verständnis der Citate in italienischer und deutscher Sprache beigelegt, daß ich sie immer im Originaltexte mit allen Fragwürdigkeiten und Orthographiefehlern wiedergebe.

Endlich ist es mir noch ein Bedürfnis, den Namen Dr. A. Einsteins in Berlin zu erwähnen. Dr. Einstein hat mir durch Überlassung seines handschriftlichen Materials, vor allem der Partituren von op. 1, 8 und 22 und durch seinen nie versagenden Rat und Beistand, in manchen schwierigen Punkten zurecht geholfen, wofür ich ihm großen Dank schulde.

B a s e l, den 23. Mai 1928.

Dora J. Iselin, cand. phil.

I. Teil. Biographie.

Das Leben Biagio Marinis.

Einer der besten und wichtigsten Meister der Violine vom Beginn des 17. Jahrhunderts ist der italienische Komponist und Violinvirtuose Biagio Marini. Daß er über eine für seine Zeit außerordentliche Fertigkeit im Violinspiel verfügte, beweisen uns nicht nur seine Kompositionen, die ungewöhnliche technische Schwierigkeiten aufweisen, sondern auch das Urteil seiner Zeitgenossen. Cozzando sagt: „Biagio Marini sonò eccellentemente bene di vari stromenti, ma in quello del Violino, che fù quasi sua professione, riuscì molto raro, e singolare. Sonava con tanta eccellenza, che accoppiando alla dolcezza dell'armonio la quasi espressa naturalezza delle parole, rendeva poco meno, che estatici gli (a)uditori“¹⁾ und in dem „Catalogo delli Signori Maestri di cappella dell'Illustr. academia della Morte della città di Ferrara“ wird im Jahre 1652 angeführt „Il Sign. Cavaliere Marina, virtuosissimo Violonista“²⁾.

Marini wurde zu Ende des 16. Jahrhunderts in Brescia geboren. Es ist gewiß kein reiner Zufall, daß die meisten Künstler des Violinspiels im 17. Jahrhundert in Oberitalien geboren sind oder dort ihren Wirkungskreis gefunden haben. Der Vervollkommnung des Violinspiels ging etwas anderes voraus, die Vervollkommnung der Violine. Das Spiel wie es die Meister der Violine im 17. Jahrhundert ausgebildet haben, wäre auf der Vorläuferin der Geige, der Viola di Braccio, nicht möglich gewesen. Unhandlich zu spielen, schwächer im Klang, war die Viola einer Entwicklung wie die der Violine nicht fähig. Nun wissen wir aber, daß Oberitalien, speziell Brescia und später Cremona der Sitz des Geigenbaus war und es darf uns darum nicht wundern, daß wir unter den Violinkomponisten im 17. Jahrhundert so viele Namen finden, die mit Oberitalien verknüpft bleiben.

Ich nenne hier Maschera, der Organist in Brescia war,
Monteverdi geb. in Cremona,
die beiden Gabrieli, wirkend in Venedig,
Massimiliano Neri, ebenfalls in Venedig,
Legrenzi, geb. bei Bergamo,
G. B. Fontana, geb. in Brescia,
C. Farina, geb. in Mantua.

So war auch Marini, in Brescia geboren und wahrscheinlich dort aufgewachsen, von Jugend auf vertraut mit dem Typus der Violine und nichts ist daher natürlicher, als daß ihn seine musikalische Begabung nach der Laufbahn eines Geigenspielers drängte.

Was nun das Geburtsdatum Marinis betrifft, so geben uns die verschiedenen Lexikographen, die über Marini geschrieben haben, kein genaues Datum an. Cozzando macht überhaupt keine Angabe. Fétis sagt: „né dans les dernières années du 16. siècle“. Ebenso Valentini³⁾, der sich augenscheinlich auf Fétis stützt. Eitner gibt ca. 1600 als Datum an. Ich möchte nun das Jahr 1597 als Geburtsjahr festsetzen. Ich gründe diese meine Annahme auf eine polizza⁴⁾ vom Jahre 1641, in der Marini sein

1) Cozzando, Libreria Bresciana 1694. S. 58.

2) Pasini, Notes sur la Vie de Giovanni Battista Bassani, SIMG, Jahrgang VII, Heft 4, S. 586.

3) A. Valentini, Musicisti Bresciani ed il Teatro grande. Brescia 1894.

4) Polizza erhalten in der Biblioteca civica Queriniana von Brescia.

Alter mit 44 Jahren angibt. In dieser poliza schreibt Marini: „Poliza di me Biagio Marini Cavaliere del Ser.^{mo} Palatino di Noiburg, Ducca di Baviera et Cittadino et hab. in Brescia, figlio del:

Signore Feliciano /. Picino /. Bernardino /. Agostino, Maestro di gramatica /. Pietro /. Marino, formata à fine d'essere escrimato al ess^m 1588? come e statto (!) ordinato dalli Illstr^{mi} Publici.

Jo Biagio Marini d'età d'anni 44 (es folgt hierauf die Aufzählung seiner Besitztümer) Adi 25. genajo 1641 nella Canc^{ria} d. B.

Wenn wir somit auch noch kein genaues Datum haben, so darf doch das Jahr 1597 ziemlich sicher für richtig angenommen werden.

Von der Jugend Marinis wissen wir gar nichts. Wir dürfen annehmen, daß er einer den mittleren Ständen angehörigen Familie entstammte. Der Name Marini ist zwar sehr verbreitet in Italien und läßt keinen Schluß zu über die soziale Stellung seines Trägers. Wir wissen aber, daß ein direkter Vorfahre Biagios, sein Urgroßvater Schullehrer, Maestro di grammatica, war¹⁾. Eine gewisse Bildung kann also vorausgesetzt werden. Auch schreibt Marini selbst einen recht guten Stil. Ein Onkel Marinis, der Bruder seiner Mutter, Giacinto Bondioli, gehörte dem geistlichen Stande an und bekleidete eine nicht ganz untergeordnete Stellung in Brescia²⁾.

Auf reine Vermutungen sind wir angewiesen, wenn wir uns nach Marinis Lehrer umsehen. Ich glaube ihn in der Person Giovanni Battista Fontanas gefunden zu haben. Fontana war Brescianer, er begann seine Laufbahn in der Kirche Santa Maria delle Grazie, wie uns im Vorwort zu der posthumen Ausgabe seiner Werke berichtet wird. Wir haben nun aus dem Jahre 1608 ein Werk des Brescianer Organisten Cesario Gussago: Sonate a quattro, sei e otto, con alcuni Concerti a otto con le sue sinfonie da sonare avanti e doppo secondo il placito et commodo de Sonatori. Dieses Werk ist den „Eccellentissimi Virtuosi li Signori D. Lodovico Cornale dell Cornetto e Gio. Battista Fontana dal Violino“ gewidmet.

Wenn Gussago 1608 Fontana ein Werk widmet und ihn einen ausgezeichneten Virtuosen auf der Violine nennt, so muß damals Fontana schon bekannt gewesen sein, ich glaube auch, daß er zu jener Zeit noch in Brescia gewohnt hat. Wenigstens scheint es mir wahrscheinlicher, daß Gussago in Brescia ansässigen Künstlern sein Werk gewidmet hat. Wenn wir aber annehmen, daß Fontana um 1608 in Brescia seinen Wohnsitz hatte, und daß er damals, als Marini erst 11 Jahre alt war, bereits als guter Violinspieler geschätzt wurde, so dürfen wir vielleicht in ihm den Lehrer Marinis sehen, in dessen Schule sich Marini zu dem Violinvirtuosen ausgebildet hat, als der er später gefeiert wurde³⁾.

Etwas Positives erfahren wir von Marini im Jahre 1615. In den „Chiesa Actorum di San Marco, Volume XVIII 1614—1620“⁴⁾ finden wir am 25. aprile 1615 folgende Eintragung: „che Biagio Marini sia accettato nel n^o. da Musici salariadi(sic)per seruir in chiesa di San Marco con salario di scudi quindici all'ano, et con l'istisse condⁿ et obligⁿ con li quali frumo ellitti li altri musici sonatori.“ Diese Notiz wird 1617 bestätigt, in diesem Jahr erschien Marinis op. 1 im Drucke und da nennt er sich nun Musico della serenissima signoria di Venetia.

Mit 18 Jahren also nach meiner Berechnung, war Marini in Venedig, vielleicht fällt auch in diese Zeit seine erste Heirat. Wie seine erste Frau geheißen hat und wann sie gestorben ist, konnte ich nicht ermitteln. Sicher ist, daß von ihr keine Kinder geblieben sind.

1618 ist Marini noch in Venedig, belegt wird dies durch Titelblatt und Dedication von op. 2.

1620 finden wir Marini wieder in seiner Vaterstadt Brescia. In op. 3, dessen Dedication am 25. August 1620 signiert ist, bezeichnet er sich als Maestro di Cappella in Santa Eufemia. Valentini⁵⁾ führt aber unter den Organisten des Duomo im Jahre 1620 ebenfalls unseren Marini auf. Ob und wie Marini wirklich einer derartigen Doppelstellung gerecht werden konnte, kann ich mir noch nicht erklären. Santa Eufemia im Osten der Stadt gelegen ist ziemlich weit vom Duomo entfernt, der ganz im Stadtzentrum liegt. Einen weiteren Posten bekleidete übrigens Marini als „Capo della Musica degli Signori

1) Siehe die oben zitierte poliza.

2) A. Einstein. Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. SIMG. Jahrgang 9, Heft 3. S. 351 und Eitner: Quellenlexikon.

3) Auf die große Verwandtschaft in ihrem Stil werde ich bei der Besprechung der Werke Marinis zu sprechen kommen. 4) Staatsarchiv in Venedig. 5) Valentini, a. a. O.

accademici Erranti“. Wir wissen, daß sich die Mitglieder dieser academia unter der Leitung spezieller Meister zusammenfanden zu Übungen im Fechten, Reiten, Kriegsspiel, Musizieren, Malen und Tanzen¹⁾.

Wann Marini Brescia verlassen hat, bleibt ungewiß. Wir finden ihn aber am 30. Januar 1621 schon in Parma im Dienste der Farnesi. Eine Bestallungsurkunde gibt uns darüber Aufschluß²⁾: „1621 A di 30 Gennaro. — Il Sig. Biaggio (sic.) Marini Bresciano è stato accettato al servizio d. S.A.S. per Musico con provvizione di scudi quattro da lire sette soldi sei l'uno, ogni mese, da pagarseli in fine d'ogni mese, con la parte che sarà dichiarata dal Sig. Cav. Alessandro Danella come al libro delli accordi et l'originale in filo n: 88. Detta provvizione principierà a primo di febraro 1621“. Bestätigt wird uns diese Notiz durch Titelblätter und Dedicationen von op. 5 und 6, wo sich Marini jeweiligen Musico et Sonator dell Duca di Parma nennt, datiert sind sie vom 15. September 1622 und vom 10. Dezember 1622.

Wir erfahren weiter, daß Marini noch den ganzen April des Jahres 1623 sein Gehalt bezog, dann finden wir eine Notiz in demselben „Ruolo dei provvizionati“: „se n'è andato dall servizio“.

Anfangs Mai muß also Marini Parma verlassen haben. Ob er sich damals direkt nach Deutschland gewandt hat, wie er überhaupt an einen deutschen Hof gekommen ist, das bleibt für uns im Dunkeln. Sicher ist nur, daß wir ihn im November 1623 am Hofe der Wittelsbacher in Neuburg an der Donau finden.

Aus einem Brief Marinis an seinen neuen Herrn, dem Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm vom 9. November 1623 dürfen wir aber schließen, daß Marini schon einige Zeit, vielleicht einen Monat oder noch länger in Neuburg weilte. Er wendet sich in diesem Briefe mit einem ziemlich vertraulichen Anliegen an den Pfalzgrafen.

„Serenis^{mo} Sig^{re}

Serenissimus

9. 9bris (novembris)

an^o 1623

Biagio Marini humiliss^{mo} et fedelliss^{mo} seruitore di V.A.Seren^{mo} Confidatori di nouo nell innata Clemenza di V.A. La supplica uolergli far grà, essendo necessitato poter celebrar le me nozze con honore de le sotto scritte così.

Una botta di Vino di Neccara e questo lo riceuera o à conto del suo, che egli hà da la Cantina ò uero renderò il danaro del costo doppo le Nozze. Conforme la intenzione, che V.A.gli ha dato, Desidera un poco di Pesce. Desidera ancora cinquante Taleri obligandosi à la institutione ò doppo le Nozze ò conforme gli rendera gli altri.

Ma di tante grazie sara obligato e tenuto sempre à pregare N.S. la prosperita dell A.Sua ed della casa sua Seren^{ma}

Biagio Marini

Maestro de Concerti“.

Dazu kommt auf der Rückseite eine deutsche Bemerkung:

Man soll Ihm ein Faß guten Neckar Weines geben gegen Bezahlung zu solchem welcher 2 Reichstaler samt den Unkosten kostet. Von Ihrer Frstl. Dl. Fischen soll man ihm einen halben Zentner Karpfen zukommen lassen und die 50 Reichstaler soll man ihm vorliehen so zu den vorigen obligation einzuschreiben³⁾.

Die Hochzeit, von der Marini hier spricht, hat am 13. November 1623 stattgefunden. Es findet sich noch in der Pfarrkirche zu St. Peter die Traumatrikel, die die Heirat Marinis mit einer Helene Hanin, Nubile di Ghinsburg, città della svevia, sua seconda moglie⁴⁾ bezeugt.

1) Valentini, a. a. O.: Dai documenti municipali risulta, che fin dal 12 gennaio 1619 esisteva un'Accademia col titolo degli Erranti, la quale aveva un carattere cavaleresco e letterario, due volte al mese gli accademici tenevano le lore adunanze scientifiche e letterarie e ciascun giovedì era riservato alle esercitazioni della scherma, della equitazione, dell'arte militare, della musica, della pittura, del ballo, con speciali maestri: e particolare curioso vi era anche un opposito precettore di morale.

2) Ruolo dei Provvizionati della Corte Farnesi vol. XIII carte 79 (anni 1620—1624). Staatsarchiv Parma. Durch freundliche Mitteilung von Prof. Guido Gasparini, Neapel.

3) Archivakt des Staatsarchivs Neuburg an der Donau: „Ankauf des Dofershofes durch die Hofkammer zu Neuburg, dann dessen Verleihung an den Hofkapellmeister Biagio Marini als Lehen“ 1623—1626.

4) Durch eine freundliche Mitteilung von Archivar Deybeck, Neuburg a. D.

Von dieser seiner schwäbischen Frau hatte Marini zwei Kinder. Einen Giovanni Nicola, geboren ca. 1629 und eine Maddalena, geboren ca. 1626¹⁾.

Marini bleibt nun im Dienste Wolfgang Wilhelms bis zum Jahre 1626. Aus dieser Zeitspanne sind uns einige Briefe Marinis erhalten, die sich meistens um die Belehnung Marinis mit einem Hof drehen²⁾.

Auf etwas anderes aus der Neuburger Zeit möchte ich noch eingehen, das ist der Aufenthalt Marinis in Brüssel. Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm ist sehr selten in Neuburg. Er lebte viel in Düsseldorf und in Brüssel. Allem Anschein nach hat er nun einmal seinen Kapellmeister nach Brüssel mitgenommen. Wir erfahren das durch einen Brief des Pfalzgrafen an seine Räte, vom 24. Mai 1624³⁾: „. . . Weiln er (der Konzertmeister Marini nämlich) sich aber beklagt, daß er darauf kein versand habe und daher balderer Schaden als Gewinn daran zu gewarten, sonderlich aber auch weiln er jetzt hienieden bei uns sein muß (in Brüssel!) er also demselbigen (Hof) weniger abwarten kann, . . .“

Ebenso erfahren wir durch Marini selbst von diesem Aufenthalte in Brüssel durch die Dedication von op. 8⁴⁾. „Enim vero meminit se nõ unam hic Praxillam aliquam, sed doctissimam adeo reperturam esse Cornificiam, eò magis, quò non multo ab hinc tempore Bruxellis, Urbe, cui vel Athenae inviderent, ad fides meas coram Serenissimis auribus chorum egit, atque adeo placuit, ut me et donis et honore nimum quantum adamare Serenitas Vestra non dubitaverit . . . Blasius Marini.“

Wir müssen annehmen, daß Marini im Jahr 1626, vielleicht erst Anfang 1627, den Neuburger Hof verließ. Die letzte sichere Kunde von seinem Aufenthalt in Neuburg ist die Dedication von op. 8, die in Neuburg am 1. Juli 1626 geschrieben wurde. Am 1. April 1627 dediciert der schon einmal genannte Onkel Marinis, Fra Giacinto Bondioli, dem Sohne Wolfgang Wilhelms ein fünfstimmiges Psalmenwerk und spricht in dieser Dedication schon von den Nachfolgern Marinis⁵⁾.

Es sei aus der Neuburger Zeit Marinis noch ein weiteres Beispiel seines Briefwechsels mit dem Pfalzgrafen gegeben. Es läßt uns einen Blick tun in den Charakter des Musikers und spiegelt die Gesinnung des geschäftstüchtigen Italieners aufs beste wieder. Brief vom Januar 1624⁶⁾:

„Ser^{mo} Sig.^{re}

Biagio Marini hum^{mo} et div^{mo} Ser^{re} di V. A. Ser^{mo} il quale per bisogno de la Musica gli conuiene amaestrare cinq. ò vero sei Soprani conforme l'ordine, che gli uien dato dal Ser.^{mo} Sig. Ducca suo Patrone, che però è di necessita mantenergli le stanze calde, che per la necessita supplica a V. A. che hauendo egli sino all'hora presente messo una quantita di legne comperata di sua borse, oltre quelle que gli uien datte per suo hordinario de la Corte uoler con la solita sua humanità fargli prouedere di legne mioche ne i figlioli habbino (in questi tempe calamitosi) a p(r)atire di freddo ne in cui habbi a segnire il dispendio de la sua borsa che di tanta grà gli ne resterà oblig^{mo} per sempre

B. Marini

M^{ro} de Con^{ti}.

Anmerkung auf der Rückseite: am 6. Januar werden ihm 4 Fuder Holz bewilligt.

1) Die Geburtsdaten der Kinder lassen sich approximativ aus der poliza von 1641 ableiten.

2) Der Fürst kaufte im Jahre 1623 den Doferhof und belehnte damit am 6. November 1623 den Konzertmeister Biagio Marini. Von der Kaufsumme bezahlt der Fürst 2000 Reichstaler und Marini 2000 RT. Zahlt Marini dem früheren Eigentümer des Hofes die 2000 Reichstaler nicht, sondern läßt sie ihm dieser als Hypothek auf dem Hofe stehen, so bezahlt der Fürst die Hypothekarzinsen. Sie werden dafür aber Marini an seinem Gehalte abgezogen. „Wegen des Lehens soll es also gehalten werden, wenn keine männlichen oder weiblichen Leibeserben vorhanden, wird Ihre Fürstl. Durchlaucht ermächtigt, den Hof zu sich zu nehmen und ihn gegen die 2000 Rt. oder soviel der Marini an Kapital daran bezahlt hat, in der Wittib oder Erben heraus zu geben. Wann aber keine männlichen aber noch weibliche Leibeserben übrig bleiben und Ihre Fürstl. Durchlaucht auf solchen Fall das Lehen zu sich nehmen wollte, wären sie gnädigst resolirt, den Töchtern noch 1000 Rt. noch weiteres herauszugeben, dann der Marini daran bezahlt hat und also in summa das Lehen bis auf 3000 Rt. extendieren.“ Schon 1624 gibt aber Marini das Lehen wieder zurück, weil er glaubt, mit dem Hof nicht auf seine Kosten zu kommen. (Siehe obigen Brief des Pfalzgrafen.) Archivakt des Staatsarchivs Neuburg a. D., siehe S. 3, Anmerkung 3.

3) Archivakt des Staatsarchivs Neuburg a. D., siehe S. 3, Anmerkung 3.

4) Näheres über diese Dedication in dem Kapitel über op. 8.

5) A. Einstein, Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher, SIMG, Jahrgang 9, Heft 3, S. 351.

6) Siehe Anmerkung 3 auf Seite 3.

Von 1627 bis 1640 klafft eine große Lücke in der Biographie Marinis, aus diesen Jahren wissen wir gar nichts.

Leider sind gerade op. 10, 11 und 12 verloren gegangen, die vielleicht über diese Periode Aufschluß geben könnten. Nachrichten über Marini setzen erst im Jahre 1640 wieder ein, hier finden wir Marini wiederum im Dienste Wolfgang Wilhelms, diesmal in Düsseldorf. Wir erfahren das durch einen Brief des Superintendenten der pfalzgräflichen Hofmusik, Gilles Heine, in welchem dieser als Kapellmeister des Pfalzgrafen den Marini nennt¹⁾. Lange muß aber Marini nicht in Düsseldorf gewesen sein, denn die Dedication von op. 13 ist am 23. Januar 1641 in Venedig unterzeichnet, und die schon erwähnte poliza vom Jahre 1641 ist am 25. Januar in Brescia datiert. Bestätigt wird uns diese Abwesenheit von Düsseldorf durch einen Brief des Gilles Heine an den Pfalzgrafen vom 28. Mai 1644: „Confesso a V. A. Serenissima di rimanerle eternamente obligato per il riguardo dato mi col di chiarmi suo servitore, e se bene ora per il ritorno dal suo antico Maestro di Capella non sarò così attualmente presente a servirla, lo farò però colla missione continuata delle mie compositioni musicali, e con un eterno ossequio verso la sua Serenissima persona“²⁾. Wenn Heine hier von der Rückkehr Marinis spricht, so setzt das seine Abwesenheit voraus. Am 5. September 1644 signiert der wieder nach Düsseldorf zurückgekehrte Marini seine Dedication von op. 15 in Düsseldorf und nennt sich Capellae Magistro des Pfalzgrafen. Aber am 30. Juni 1645 ist er schon wieder vom Hofe Wolfgang Wilhelms fortgezogen; wir erfahren auch das wieder aus einem Briefe von Gilles Heine: „Sono alcune Settimane, ch' io intesi che V. A. Ser. havendo licenziate il suo Maestro di Capella, Marini: per dir la verità la mercantia era molto cara“³⁾.

1649 scheint Marini in Mailand gewesen zu sein. Jedenfalls ist die Dedication von op. 16 am 1. April 1649 in Mailand geschrieben. Ob wohl Marini auch schon früher in Mailand tätig war? Seine dritte Frau, die er am Anfang der 30iger Jahre geheiratet hat, Marguerita Taegia wird als „nubile milanese“⁴⁾ bezeichnet. Aus der Ehe mit Marguerita Taegia gingen drei Kinder hervor: Carlo Giacinto geb. ca. 1635, Helena geb. ca. 1636 und Feliciano geb. ca. 1639⁵⁾.

1652 finden wir Marini in Ferrara als „Maestro di Capella delli Cavalieri nell' Accademia della Morte di Ferrara“. Diesen Titel gibt sich Marini im Titelblatt seines op. 18⁶⁾.

Ende des Jahres 1653 wird Marini Ferrara verlassen haben, denn 1654 nennt Pasini bereits einen Nachfolger Marinis⁷⁾. Zudem besitzen wir eine zweite poliza Marinis vom 2. Dezember 1653⁸⁾, in der sich Marini „Cittadino et hora habittante nella inclita città di Venezia“ nennt. Was es mit Eitners Behauptung, Marini sei 1654 Kapellmeister zu Santa Maria della Scala gewesen⁹⁾, für eine Bewandnis hat, kann ich nicht sagen, ich konnte bis jetzt keinerlei Bestätigung dieser Notiz finden.

Am 1. September 1655 signiert Marini seine Dedication von op. 22 in Venedig.

Cozzando, Marinis ältester Biograph, sagt: M. morì in Padova ca. 1660¹⁰⁾. Zu dieser letzten Notiz möchte ich bemerken, daß ich in Padua sämtliche Sterberegister vom Jahre 1649 bis 1700 durchgesehen habe und Marinis Namen nicht gefunden habe. Ich vermute daher, daß Cozzandos Behauptung auf einem Irrtum beruht und bin der Meinung, daß Cozzando den berühmten Geiger Marini mit dem ebenfalls berühmten Geiger Fontana¹¹⁾ verwechselt hat und ihn daher in Padua sterben läßt, wo Marini wahrscheinlich Zeit seines Lebens nie gewesen ist.

1) W. Nagel: Gilles Heine, MfMG Jahrgang 28 S. 95.

2) Nagel, a. a. O. S. 106—107.

3) Nagel, a. a. O. S. 109.

4) 2. poliza vom 2. Dezember 1653, erhalten in der Biblioteca civica Queriniana von Brescia.

5) Dr. Einstein, Berlin, macht mich darauf aufmerksam, daß der Name des Sohnes Carlo Giacinto, geb. 1635, auf eine Anwesenheit Marinis in diesen Jahren in Brescia weisen könnte. Giacinto könnte nach seinem Oheim Giacinto Bondioli genannt sein.

6) Ich verweise auf die schon zitierte Notiz Pasinis auf S. 1.

7) Pasini, a. a. O.

8) Poliza, erhalten in der Biblioteca civica Queriniana von Brescia.

9) Eitner, Quellenlexikon.

10) Cozzando, a. a. O.

11) Gio. B. Fontana gest. 1630 an der Pest in Padua.

Da die letzten Nachrichten aus Marinis Leben alle nach Venedig wiesen, befestigte sich in mir der Glaube, Marini müsse in Venedig gestorben sein, und ich richtete daher meine Nachforschungen nach dieser Seite. Tatsächlich konnte ich in Venedig ein Dokument finden, das meine Vermutungen zu bestätigen scheint.

Das Staatsarchiv von Venedig besitzt einen Band von Testamenten, aufgesetzt von dem Notar Gio. Genarini. No. 38 dieser Testamente am „12. die Novembris“ geschrieben, hat sich als das Testament Marinis herausgestellt: „Testamento del Signor cavalier Biacio (!) Marini . / . . Sign. Feliciano Nobile di Brescia, per me Pio: Gio. Genarini, Nostro Publico di Venezia 1663. 12. XI.“

Das Testament selbst ist sehr schwer leserlich. Es ergibt sich aber daraus, daß Marinis Frau noch lebt: „Pregendo li miei figli essere obbedienti a sua madre“. Ferner wünscht Marini in San Steffano begraben zu werden „nell Arca della Ceu . . .“ Auf der Außenseite des Testamentes findet sich eine fast unleserliche Bemerkung des Inhalts, daß das Testament am 12. Mai 1665 geöffnet wurde, ferner noch das Datum vom 20. März 1665, das dann vielleicht als Todestag Marinis anzusetzen wäre. Unter Beiseitlassung von Monat und Tag darf doch sicher das Jahr 1665 als das Todesjahr Marinis angesehen werden, und als sein letzter Aufenthalt ergäbe sich aus diesem Testamente Venedig.

Die Hoffnung, in San Steffano eine Grabplatte Marinis zu finden, erwies sich leider als trügerisch.

Marini hat es zu etwas gebracht in seinem Leben. Seine poliza von 1651 berichtet von einem großen Besitz an Geld und Immobilien. Er bringt es zum Cavalier und gentil' uomo, „nobile“ nennt ihn sogar der Venediger Notar. Er scheint auch die letzten Jahre seines Lebens ohne feste Anstellung in Venedig gelebt zu haben, nur als freier Musiker und Privatmann. Dies ist nun für einen Musiker im 17. Jahrhundert etwas ganz außergewöhnliches. Marini ist es gelungen, sich durch seine Kunst selbstständig zu machen, wenn auch erst gegen Ende seines Lebens. Aber die Beisetzung in einem Familiengrab in San Steffano und der stolze Titel des Cavalier Marini, nobile di Brescia, zeigen doch deutlich seinen sozialen Aufstieg. Es wird sich aber aus der Betrachtung seiner Werke ergeben, daß ihn seine Zeitgenossen nicht umsonst aus der Reihe der übrigen Geiger und Violinkomponisten herausgehoben haben.

II. Teil.

Werke.

a) op. 1.

Marinis op. 1 zeigt sich als das Werk eines erstaunlich frühreifen Meisters, war doch Marini 1617 als die *Affetti musicali* erschienen, erst 20 Jahre alt.

Der genaue Titel lautet:

CANTO PRIMO (RESP. C. SECONDO, BASSO, BASSO PRINCIPALE)
AFFETTI
MUSICALI
DI BIAGIO MARINI
MUSICO DELLA SERENISSIMA
SIGNORIA DI VENETIA

Opera Prima

Nella quale si contiene Symfonie, Canzon, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Corenti à 1, 2, 3.
Acomodate da potersi Suonar con Violini Corneti & con ogni sorte de Strumenti Musicali
NOVAMENTE STAMPATI

Drz.

STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA MDCXVII
Apresso Bartholomeo Magni.

Marini hat sein Werk zwei Brüdern, den Signori Giovanni Maria und Thomaso Giunti gewidmet. Ich lasse die Widmung hier in extenso folgen, sie läßt uns einen Blick tun in das Verhältnis Marinis zu seinen Gönnern und Vorgesetzten und zeigt zugleich auch, zu welchem Gebrauch die *Affetti musicali* geschrieben waren.

ALLI MOLTO ILLUSTRI SIGNORI
LI SIGNORI GIO. MARIA E THOMASO GIUNTI
MIEI SIGNORI COLLENDISSIMI

Io, per seruire, & obedire ad alcuni miei Signori, e Padroni, che me nè fanna caldissima istanza, lascio venire in Luce queste mie Musicali Compositioni, ò per meglio dire, aborti delle mie fatiche. E, perche dubito che non si tosto nate, siano d'eterna obliuione, ò per manchezza loro, ò per malignità de questi tempi, adombrate, L'ho appoggiate confidentemente al patrocinio delle Signorie V. V. M. Illustri, & Ornate del nome loro; sicuro che, si come di già alcune d'esse hebbero l'honore d'essere sentite à suonarsi in Casa pure delle Signorie V. V. M. Illustri, se saranno tal hora amesse, dopo l'altre, nè giuditiosi Concerti delle loro recreationi, potranno

poi co'l testimonio di si fatta probatione uscirsene, & non temere d'esser in tutto lacerate & spente; per la stima universale che vienne fatta della singolare cognitione & intelligenza più che ordinaria delle Signorie V. V. M. Illustri nella Musica & in ogn. altra virtuosa attione. Degninsi dunque le prego, seruirsi ch'esse mie Compositioni, eschino fuori sotto la scorta del nome delle Signorie V. V. M. Illustri per dare a l'ore quella viuezza che non hanno potuto riceuere dell' Autore & corrispondere alla deuotione del mio obligato affetto, con che ci le consacro, è dono. Prego Dio per l'edempimento di quanto le Signorie V. V. M. Illustri desiderano, e le bacio con pieno affetto le mani

Di Venetia alli 25. Genaro MDCXVII

Delle Signorie V. V. I 11.
Affettionatissimo Seruitore
Biagio Marini.

Aus dieser Dedication ersehen wir klar, daß es sich bei den Affetti musicali um Kammermusik handelt. Per Casa sind sie geschrieben — per Concerti delle loro recreationi.

Das Inhaltsverzeichnis gibt uns Aufschluß über den Charakter der einzelnen Stücke:

T a v o l a.

- Il Zontino Balletto A 3. Doi Violini è Basso.
Il Vendramino „ ouero Synfonia A 3. Doi Violini ò Corn. è Basso.
Il Monteuerde „ alemano A 2. Vo. è Bo.
La Albana Symfonia Breue A 2. Violini ò Cornetti.
La Candela „ „ A 2. „ „ „
La Zorzi „ Graue A 3. Doi Vi. è Bo.
La Cornetta „ A 2. Doi Vi. ò Cornetti.
La Boccha „ Allegra A 3. Doi Vi è Bo.
La Martinenga „ A 2. Vi. ò Ci.
La Ponte Sonata A 2. Vo. ò Co. è Bo.
La Giustiniana Symfonia A 3. Doi Vi. ò Ci. è Trombone.
La Bemba Canzon A 2. Vi. ò Ci. in Ecco.
La Foscarina Sonata A 3. Con il Tremolo, Doi Vi. ò Ci. è Trombone ò Fagotto.
La Hiacintina Canzone A 2. Vo. ò Co. è Trombone. Del Molto R. P. F. Hiacinto Bondioli
Zio del Autore:
La Gambara Symfonia A 3. Doi Tromboni è Co. ò Basso.
La Marina Canzone A 3. Doi Tromboni è Co. ò Vo.
La Zoppa Symfonia Allegra A 3. Doi Vi. è Bo.
La Orlandina „ A 2. Vo. ò Co. è bo. se piace.
La Gardana „ A 2. Vo. ò Co. è bo. Solo.
La Aguzzona Sonata A 3. Doi Vi. è Bo.
La Soranza Aria A 3. Doi Vi. è Bo.
La Boldiera Aria A 3. Doi Vi. è Bo.
Il Barizone Brando A 3. Doi Vi. è Bo.
Il Boncio Brando A 2. Vo. è Bo.
La Caotorta Gagliarda A Doi. Bo è Vo.
La Martia Corente A 3. Doi Vi. è Bo.
La Vetrestain Corrente A Doi. Vo. è Bo.

IL FINE.

Die Besetzung der einzelnen Sätze ist überaus frei; wie es schon im Titel angegeben ist, können die Stücke mit allen Arten von Instrumenten gespielt werden. Meistens heißt es per Violini ò Cornetti und meistens sind es die mehr ariosen oder dann mehr geigenmäßig virtuoson Sätze, die diese Bezeichnung tragen, während die mehr tanzartigen Stücke nur für Violini e Basso, einmal auch Violini e Fagotto geschrieben sind. An Stelle des Basso, es ist da an Violone zu denken, kann Trombone oder Fagotto treten. Der Basso principale, der bei keinem Stück fehlt, wurde von einem Akkordinstrument ausgeführt und ist selten beziffert.

Läbt Marini die Wahl in Bezug auf die Instrumente offen, so ist er dagegen sehr genau im Ansehen der Besetzung an und für sich. Er gibt immer an, ob das Stück mit oder ohne Streicherbaß gespielt werden soll. So sind 6 Sätze ohne Basso nur mit Bc. gesetzt, einer mit Basso se piace und zwanzig, bei denen Basso oder Trombone verlangt wird. Die Überschriften heißen darum immer sehr genau, Canzone à duoi, Symfonia à tre, Canzone à tre usw., wobei dann als dritte, resp. vierte Stimme der Basso principale, der B.C. kommt.

In harmonischer Hinsicht macht sich bei Marini noch ein starkes Schwanken zwischen den alten Kirchentönen und den modernen Tongeschlechtern Dur und Moll bemerkbar. Ein sichtliches Bestreben

auch hier „modern“ zu sein, läßt sich nicht verkennen, aber die starke Bevorzugung der Molltonarten, a-moll, g-moll, d-moll treten sehr häufig auf, weist doch immer wieder auf das alte Dorisch zurück. Bis zu seinem letzten Werk, op. 22 von 1655, läßt sich dieses Hinneigen zu den Kirchentönen verfolgen, und doch ist andererseits das neuzeitliche Element in der Verwendung von Dur und Moll wieder so stark, daß ein Bestimmen der Tonart mit C-dur, a-moll usw. als gerechtfertigt erschien. Die Grenzen zwischen Kirchentönen und modernen Tongeschlechtern ist so wenig bestimmt und so oft verwischt, daß eine scharfe Trennung in den meisten Fällen fast unmöglich war.

Alle Sätze tragen einen Titel, und die könnten nun zu allerlei Vermutungen Anlaß geben. Wenn eine Canzone La Hiacinta heißt und dabei steht „del molto reverendo Padre Hiacinto Bondioli, zio del Autore“ so ist der Zusammenhang klar. Die Canzone war nach ihrem Schöpfer benannt, ähnlich könnte man also annehmen La Marina heiße nach Marini so, oder stelle vielleicht eine Huldigung an seine Mutter oder seine Frau dar. Zu gleichen Vermutungen drängt uns der Titel einer Allemande Il Monteverde, sollte das nicht eine Aufmerksamkeit Marinis Monteverdi gegenüber sein, unter dem er seit zwei Jahren arbeitete?¹⁾ La Martinenga deutet vielleicht auf den Pater Giulio Cesare Martinengo hin, der von 1609 bis 1613 als Vorläufer Monteverdis an der Markuskirche gewirkt hatte. Andererseits war die Familie der Grafen Martinengo in Brescia ansässig, ich erinnere an den Palazzo Martinengo in Brescia, der die Bildergalerie enthält, und so konnte La Martinenga auch eine Huldigung an irgend ein Glied jener Brescianer Familie sein. La Foscarina, La Ponte, La Bemba, La Gardana zeigen Anklänge an bekannte italienische Familiennamen, ich weise nur etwa auf den Verleger Gardano hin, und so gehen wir vielleicht nicht fehl, wenn wir die Vermutung aussprechen, die Namen der einzelnen Sätze stünden in einem Zusammenhang mit gewissen Personen, denen Marini eine Aufmerksamkeit erweisen wollte, oder die auf irgend eine Art mit der Entstehung oder Aufführung der Stücke in Verbindung gestanden hatten²⁾.

Auf eine andere Deutung des Namens kommen wir bei der Symfonia a 3, die La Giustiniana überschrieben ist³⁾. Giustiniane nannte man im 15. und 16. Jahrhundert leichte, villanellenartige Liebeslieder, deren Ursprung auf den Venezianer Leonardo Giustiniani zurückgingen. Wenn nun Hermann Springer⁴⁾ die Giustinianen folgendermaßen charakterisiert: „Mit primitivem, Note gegen Note verlaufendem Tonsatz wechseln lustige, spielerische Trällergänge ab, die sich unvermittelt aus ruhigen Akkordfolgen loslösen, bescheidene imitatorische Einsätze flotten Charakters und ähnliche bequeme Stilmittel, denen man im villanellenartigen Genre allenthalben begegnet“, so kann diese Beschreibung genau auf den vorliegenden Tonsatz übertragen werden. Die Überschrift La Giustiniana würde also den Sinn haben, im Stile einer Giustiniana.

Die Symfonia, La Giustiniana, ist geschrieben für zwei Violini ò Cornetti è Trombone. Es ist aber anzunehmen, daß wenn an Stelle der beiden Zinken die Violinen traten, auch für die Posaune ein Streichbaß gesetzt wurde. Die Zusammenstellung von zwei Violinen und Posaune hätte zu unausgeglichen geklungen. Der Basso principale ist beziffert, und ist im F-Schlüssel auf der dritten Linie geschrieben. Ebenso die Posaunenstimme. Die erste Melodiestimme steht im G-Schlüssel, die zweite im Sopranschlüssel, Grundtonart ist g-moll, ein B ist vorgezeichnet.

Das Stück ist dreiteilig im $\frac{4}{4}$ -Takt mit einem Mittelsatz im Dreitakt. Der erste Teil zeigt folgenden Aufbau: A, a¹ B b, mit Perioden von je 7 Viervierteltakten, oder $3\frac{1}{2}$ Vierzweiteltakten. Die Abschlüsse von A und a¹ erfolgen auf der Dominante, die von B und b auf der Tonika; a¹ und b bringen im Baß die genaue Wiederholung von A und B. Die Oberstimmen zeigen erstens eine Variation in dem Sinne, daß erste und zweite Stimme bei a¹ und b vertauscht werden. Zudem erfährt das Motiv aus a

 eine rhythmische Belebung durch das Wechseln von Vierteln zu Achteln, es heißt jetzt 

1) A. Heuß scheint das als sicher anzunehmen; A. Heuß: Die Instrumentalstücke des Orfeo SIMG, 1902/3.

2) Bekannt ist, daß Scheidt über die einzelnen Sätze einer Suite die Namen der Mitglieder seiner Kapelle in Halle setzte. S. K. Nef. Gesch. d. Sinfonie u. Suite, S. 46.

3) Dies ist übrigens eine sehr häufige Bezeichnung für Instrumentalstücke.

4) H. Springer: Zu Leonardo Giustiniani und den Giustinianen. SIMG. 1909/10.

b ist die wörtliche Wiederholung von B mit Vertauschung der Stimmen. Erste und zweite Stimme setzen immer nacheinander ein. Auf den einfachen Effekten der Imitation und der stufenweisen Sequenz baut sich das ganze Sätzchen auf. Die Melodie steigt in der Oberstimme in A bis zur Quinte und fällt in b wieder auf den Grundton zurück. Der ganze Aufbau ist überaus einfach und doch in seiner Einfachheit auch absolut zwingend.

Der zweite Teil steht im Dreizeiteltakt. Der Aufbau lautet auch hier c, c¹, wobei wiederum bei c¹ die Stimmen vertauscht sind und der anfangs einfache Rhythmus  eine Belebung erfährt: . Der Baß setzt mit dem ebengenannten Motiv ein und die zwei Oberstimmen folgen im Abstand von einem resp. zwei Takten nach. C und c¹ umfassen 8 $\frac{3}{2}$ - und einen $\frac{4}{4}$ -Takt.

Die 7 Takte des Schlußteiles bringen in den ersten zwei Takten einen punktierten Lauf der Violinen, wobei auch wieder die zweite Violine erst im zweiten Takt imitatorisch einsetzt, und dann führt das Motiv aus dem ersten Teil  zum Schluß auf der Tonika.

Der Aufbau des ganzen Satzes würde heißen A a¹, B b, C c¹ D, wobei A, B und D im geraden, C im ungeraden Takt stehen.

Die Harmonik ist sehr einfach, einige Male verwendet Marini den Sextakkord auf der zweiten, dritten, vierten und ersten Stufe. Im Ganzen bewegt sich die Melodie auf dem harmonischen Grunde der Tonika, Oberdominante und Unterdominante.

Diese Symfonia, so wie ich sie hier analysiert habe, kann nun ganz wohl als Vertreter einer Reihe von Sätzen aus op. 1 hingestellt werden. Unter den 27 einzelnen Stücken sind es 16, die in ein ganz ähnliches Schema gegliedert sind und auch sonst viele verwandte Züge aufweisen. Es handelt sich vorzugsweise um Sätze, die als Tänze angeschrieben sind, aber es finden sich neben der Guistiniana noch andere Symfonien dabei¹⁾. Die betreffenden Sätze sind: Il Zontino, Balletto, Il Vendramino, Balletto òverò Symfonia, Il Monteverde Balletto, La Albana, Symfonia breve, La Candella Symfonia breve. La Zorzi, Symfonia grave, La Bocca, Symfonia allegra, La Guistiniana Symfonia, La Zoppa, Symfonia Allegra, La Soranza, Aria, La Bordiera Aria, Il Barizone, Brando, Il Boncio, Brando, La Caotorta Gagliarda, La Martia Corrente und La Vetrestain Corrente.

Alle diese Stücke sind scharf gegliedert. Die einfachste Struktur zeigen die beiden Sinfonien brevi, die erste Aria, die beiden Brandi und die beiden Correnten; sie zerfallen in zwei Teile, von denen ein jeder wiederholt wird; das Schema lautet also A.A.B.B. Eine Erweiterung dieser Form zeigt die dreiteilige Gagliarde, die einen dritten ebenfalls repetierten Teil bringt, es heißt hier A.A., B.B., C.C. Eine leichte Variation dieser Form der Gagliarde weist die zweite Aria auf, die Wiederholungen von a, b und c, sind akustisch gleich, im Notenbild ergibt sich aber eine Veränderung dadurch, daß bei der Wiederholung die erste Stimme an die Stelle der zweiten tritt und umgekehrt, wie wir das bei der Giustiniana schon gefunden haben. Diese Vertauschung der beiden Oberstimmen bei der Wiederholung eines Teiles findet sich bei Marini überaus häufig²⁾; ich gebe sie in der Aufstellung der Schemas durch große und kleine Buchstaben an, so bedeutet also A a, daß klein a eine genaue Wiederholung von groß A ist mit Stimmenvertauschung. Eine weitere Variation eines Teiles auf gleichbleibendem Baß bezeichne ich mit A¹, wobei wenn auch noch Stimmenvertauschung vorliegt, klein a¹ treten kann.

Als einfache Form findet sich bei dem Balletto Il Monteverde noch A A¹, B B¹, die Variationen von A¹ und B¹ zeigen leichte Anklänge an eine mehr geigenmäßige Ausschmückung des an und für sich sehr einfachen Satzes. Im übrigen erinnert dieses Balletto trotz des Zunamens Allemano stark an die scharf rhythmisierten, mit vielen punktierten Noten durchsetzten französischen Tanzsätze.

Komplizierteren Bau als dieses Balletto, das ganz im geraden Takt steht, zeigen die zwei ersten Balletti, Il Zontino und Il Vendramino, von denen das Letztere den Zusatz trägt òverò Symfonia. Il Zontino heißt: A a¹, B B, C c, alle im geraden Takt, dann folgt im Dreitakt ein Zwischensatz D, der in drei kleine Abschnitte zerfällt und von denen zwei im Gegensatz zu den mehr Note gegen Note

¹⁾ Marini identifiziert häufig den Namen Sinfonia und Balletto.

²⁾ Er hat sie von Monteverdi übernommen, der wiederum seine Vorbilder in der Vokalmusik seiner Zeit fand. A. Heuß, a. a. O.

gesetzten gradtaktigen Anfangsteilen stark imitierend sind. Den Abschluß bildet ein Teil E, der im geraden Takt und wieder rein homophon gesetzt ist. Einigen Reiz bringt die Kontrastierung von Piano und Forte, die von Marini besonders vorgeschrieben ist. So werden die vier Takte B, die F. bezeichnet sind, P. wiederholt, und am Schluß werden auch noch einmal zwei Takte piano repetiert. Im dritten Teile wird die Folge, I, V zwar nicht piano gefordert bei der Wiederholung, die Melodiestimmen stehen aber eine Oktave tiefer, was eine Verdampfung und damit Abschwächung bedeutet.

Il Vendramino zeigt ähnlichen Aufbau wie Il Zontino: A a, B b, C c, D, E e; A, C, D, E, sind im Viervierteltakt geschrieben, B im Dreitakt. Auch D zeigt eine kleine Unterteilung, indem die drei letzten Takte eine, um eine Stufe verrückte Sequenz der ersten drei Takte sind. Teil A, B, C, D sind rein monodisch, Teil E zeigt wieder Nachahmungen und zwar auch hier in der für Marini typischen Quintschrittsequenz¹⁾.

La Zorzi, Symfonia grave bringt zuerst einen feierlichen Einleitungsteil; Note gegen Note gesetzt, schreitet er in strenger Folge von Akkorden daher. Grundtonart ist das dunkle a-moll. Der erste Teil wird repetiert. Ihm folgt ein bewegterer zweiter Teil: B, wo an Stelle der halben Noten kleinere Werte, Viertel und Achtel treten; immer noch ist der Stil ganz monodisch und der feierliche Grundzug wird nicht aufgegeben. b ist Wiederholung mit Stimmvertauschung. Teil C steht im Gegensatz zu den vorhergehenden im Dreizehnteltakt und ist wiederum in drei kleinere Abschnitte gegliedert. Die erste Geige setzt ganz allein nur vom Basso Pr. begleitet ein, sie bringt eine sechs Takte lange überaus gesungliche, etwas bewegte Melodie, die im 6. Takte von der zweiten Geige übernommen und eine Terz höher wiederholt wird, Takt 11 vereinigen sich die beiden Geigen und wiederholen mit Unterstützung des Basses jede ihre Fassung der Melodie, so daß man sagen könnte $C_3 = C_1 + C_2$. Zum Abschluß wird Teil A noch einmal wiederholt. Die ganze Symfonia ist so einheitlich in ihrem Aufbau und zeigt Marini von seiner besten und typischsten Seite, daß ich zur Illustration das ganze Stück wiedergebe. (Beispiel 1 im Anhang.)

Den Beschluß der mehr tanzartigen Sätze machen die beiden mit Symfonia allegra bezeichneten Sätze: La Bocca e La Zoppa.

La Bocca hat das Schema A A, B mit der Unterteilung $\alpha, \beta \beta', \gamma \gamma'$, B ist im ungeraden Takte, A im geraden Takte geschrieben. Die ganze Symfonia bleibt rein homophon mit Ausnahme von γ das Imitationen zeigt. Im Gegensatz zu der feierlichen Zorzi setzt La Bocca gleich mit fröhlichen Achteln, Vierteln und Sechzehnteln ein  und behält diesen frischen Zug auch im Mittelsatze. Das Stück steht in C-Dur.

Ein D-Dur ohne Vorzeichen bringt die zweite „fröhliche“ Sinfonie La Zoppa. Der Aufbau hier lautet A a B C b c. Die ganze Sinfonie geht im geraden Takte. Im Gegensatz zu der andern Symfonia allegra hat hier jede Oberstimme sehr viel selbständigeres rhythmisches Leben, vornehmlich im ersten Teil. Im zweiten und dritten Teil wechseln punktierte Achtel und Sechzehntel mit Sechzehntel-läufen ab, von einer eigentlichen Melodie kann nicht mehr gesprochen werden. Marini nützt die Gegenüberstellung dieser beiden rhythmischen Elemente in allen möglichen Kombinationen aus, und läßt die beiden Stimmen sich in stufenweisen und akkordischen Sequenzen ergehen. Erste und zweite Stimme setzen immer nacheinander ein und jagen eine der andern nach.

Es bleibt mir noch übrig ein Wort zu sagen zur Besetzung der bis jetzt besprochenen Sätze, soweit sich das nicht schon aus dem Gesagten ergibt. Il Zontino, Il Vendramino, La Zorzi, La Bocca, La Giustiniana, La Zoppa sind à tre. Ihnen gesellen sich noch La Soranza, Aria, La Boldiera, Aria, Il Barizone Brando und La Martia Corrente bei. Nur à 2 stehen Il Monteverde Balletto, La Albana und La Candella Sinf. Il Boncio Brando, La Caotorta Gagl. und La Vetrestain Corrente, alle diese für Violine è Basso (einmal Basso è Violine) gesetzt, mit Ausnahme der beiden Sinfonie Brevi, die anstelle eines Sopraninstrumentes und eines Baßinstrumentes zwei Sopraninstrumente setzen: per duoi Violini ò Cornetti. Die Mittel, die Marini verwendet, sind überall die gleichen, einfache Harmonik mit Bevorzugung der

¹⁾ Die 3 Balletti sind ganz entschieden nur noch stilisierte Tanzformen, sie weisen keine einheitliche Struktur auf, die Taktzahl der ganzen Sätze und der einzelnen Abschnitte variiert von Fall zu Fall. Der Unterschied von Balletto und Symphonia ist ganz verwischt.

ersten, vierten und fünften Stufe, einfache Rhythmen, viele Nachahmungen und Sequenzbildungen. Der Basso principale geht überall mit. Die Satztechnik bedient sich der monodischen Schreibweise. Ein einheitliches Grundschema für die tanzartigen Sätze aufzustellen, ist nicht möglich, als Ausgangspunkt ließe sich vielleicht die Form A B feststellen mit Wiederholung der beiden Teile. Davon ausgehend hat Marini die mannigfachsten Spielarten und Variationen geschaffen, angefangen von dem Einfügen eines Mittelteiles c, bis zur komplizierten Form von: A, a¹, B. B. C e, D (d, d² d³) E.

Marini war ein Meister der Variation und in diesem Punkt von Monteverdi beeinflusst, wie ich noch zeigen werde. Im Übrigen weicht Marini in diesen tanzartigen Stücken¹⁾ nirgends wesentlich von dem ab, was wir aus den Tänzen einestils, den mehrstimmigen Instrumentalkanzonen andernteils schon kennen, mit der einzigen Ausnahme, daß er nur für zwei- oder dreistimmigen Satz schreibt.

Bei den freieren Formen in op. 1 finden wir die drei verschiedenen Bezeichnungen Sonata, Canzone und Sinfonia. Es fällt nun überaus schwer, die einzelnen Stücke in ihrer Verschiedenheit gegeneinander abzugrenzen. Marini geht mit der Bezeichnung der einzelnen Sätze sehr willkürlich vor, man hat etwa das Gefühl, er setze Sinfonia und Canzone ganz nach Belieben ohne tiefern Grund, er scheint in diesen beiden Bezeichnungen etwas Gleichwertiges zu sehen, so wie er auch schon Balletto mit Sinfonia gleich setzt.

Besser lassen sich die als Sonata bezeichneten Stücke ausscheiden, sie haben einen ganz besonderen Charakter und bilden eine Gattung für sich. Praetorius in seinem „Syntagma musicum“ bezeichnet die Sonaten „als gar gravitatisch und auf Motetten Art gesetzt“ und Heuß²⁾ stellt die Vermutung auf, die Sonaten seien vor allem für kirchlichen Gebrauch geschrieben worden, die Sonaten von Marini bestätigen diese beiden Ansichten. Sie sind prächtig, feierlich, reich gesetzt und würden in einer Kirche vorzüglich klingen.

Sehr geschlossen in der Form ist die erste Sonate a 2, La Ponte. Sie enthält einen ersten Teil im Viervierteltakt, 15 Takte lang, der repetiert wird, es folgt im Dreitakt ein 14 Takte langer Mittelsatz und den Schluß macht ein 10-taktiges Teilchen im Viervierteltakt. Der erste Teil ist stark imitierend, der Baß setzt ein und gibt mit breiten Strichen die Grundstimmung an, die Geige folgt anderthalb Takte später mit dem gleichen Motiv und beide Stimmen ergehen sich nun in Spiel und Gegenspiel in weit-ausholendem Melodiebogen bis zum Schluß des Teiles. Das fällt auf bei Marini, er hat sonst keine so groß gespannten Linien, er liebt kurze stark rhythmische Phrasen. Der zweite Teil bringt zuerst auch etwas in dieser alten Art, beide Stimmen setzen zusammen ein in satten Harmonien, Marini gebraucht sogar den Sextakkord an erster Stelle, aber der Anlauf wird schon im zweiten Takt gebrochen durch einen ausgehaltenen Tonikadreiklang mit Fermate, wieder setzen dann die Stimmen ein, diesmal führt der Anlauf bis zur vierten Stufe, wo aber wiederum eine Fermate Halt gebietet, dann aber wird der freie Weitergang gefunden, und vom Baß angeführt, von der Geige einen Takt später imitiert, geht nun der Lauf ungehindert bis zum Schluß auf der Tonika. Der ganze Mittelteil steht in G-Dur, während sonst das Stück zwischen d-moll und D-Dur schwankt. In diesem Mittelteil, der auch wiederholt wird, gebraucht Marini wieder, wie wir es schon in seinen Tanzsätzen gesehen haben, die Sequenz als stark melodietreibendes Element. Der Schlußteil besteht überhaupt nur aus Sequenzen, die imitierend von einer Stimme in die andere gehen, er bringt in einem großen Anlauf einen Höhepunkt auf dem a'' der Violine, dann fällt die Melodie wieder abwärts auf das a', um, nachdem wir uns bis jetzt in C-Dur befunden haben, ziemlich plötzlich nach D zurück zu modulieren. Die ganze Sonate, nicht länger als 40 Takte, ist ein geschlossenes ausgezeichnet klingendes Stück, das zu seiner Zeit wohl berechtigtes Aufsehen gemacht haben muß. (Beispiel 2 im Anhang.)

Nicht weniger bedeutend als diese Sonate à 2 sind die beiden Triosonaten, La Foscarina und La Aguzzona.

Auf die Sonata La Foscarina weist Riemann hin³⁾, er hebt da das Neue heraus, das bei dieser Sonate auffallen muß, einmal das Tremolo der Geigen und des Akkordinstrumentes und dann die Art, wie Marini das Hauptthema des ersten Teiles behandelt. Marini hat wirklich mit dem Tremolo der Geigen

1) Als reine Tanzsätze und nicht stilisierte Formen ließen sich nur die 2 Brandi, die Gagliarda und die 2 Correnten bezeichnen.

2) A. Heuß, a. a. O.

3) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II 2, S. 100, 101, 141.

etwas Neues gebracht, lange hat man Monteverdi den Ruhm zugestanden, in seinem *Combattimento di Tancredo e Clorinda* 1624 zum ersten Male das Geigentremolo angewendet zu haben, doch muß man jetzt entschieden Marini das Prioritätsrecht zuerkennen. Viel wichtiger aber als diese technische Neuerung Marinis scheint mir der Fortschritt, der in der Ausgestaltung eines speziell violinmäßigen Stiles liegt. Schon Äußerlichkeiten, wie das Bezeichnen mit Bindebögen zeigen, wie genau für das Instrument Marini geschrieben hat. Das Thema des ersten Teiles gibt Riemann an, es wird jedem Geiger beim Lesen desselben aufgehen, wie gut und flüssig das auf der Geige klingen muß, in der Tat hat da Marini eine Melodie geschaffen, die er selber, aber neben ihm nicht sobald ein anderer nachmachen konnte, sie weist direkt auf Corelli. Marini scheint auch selber Freude an diesem Sätzchen gehabt zu haben, er wiederholt es am Schluß notengetreu und schließt so formal die Sonate aufs Glücklichste ab. Die Zwischenteile stehen nicht ganz auf der Höhe des Anfangsteiles. Es kommt zuerst im Tripeltakt ein Zwischenspiel, das den einzelnen Geigen Gelegenheit gibt, ihre Fertigkeit zu zeigen, 6 Takten Solo der ersten Geige folgen um eine Quinte versetzt 6 Takte Solo der zweiten Geige, dann schließen sich beide in den nächsten 6 Takten zusammen, die zweite Geige begleitet die erste in der Terz. Im folgenden Teil, im geraden Takt, greift nun auch der Baß wieder, wie im allerersten Teile, mehr in die Melodiebildung ein. Im zweiten Teil mehr nur Stützstimme, nimmt er jetzt lebhaft teil an dem imitierenden Spiel der Stimmen, eilig laufen die einzelnen Instrumente mit- und gegeneinander und werfen sich ein kurzes Achtelmotiv hin und her, diese 12 Takte geben ein sehr reiches, klangfrohes Bild. Es folgen 8 rhythmisch-gleichförmige Takte, sie bauen sich nur auf das Motiv $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ im Tripeltakte auf; nach einem vorläufigen Abschluß im 8. Takt setzt das gleiche Motiv im 9. noch einmal ein, schon beginnt es uns langweilig zu werden, da, im 14. Takt, Verschiebung in den geraden Takt, rasende Sechzehntelfiguren in den Geigen, im 17. Takt muß sogar der Baß noch mitmachen bei dieser Hetze, und ein Halt auf dem A-Dur Dreiklang, Generalpause. Und dann setzt die Tremolostelle ein, tremolo con l'arco heißt es in den Geigenstimmen. Nach der tollen Jagd der letzten sieben Takte wirkt dieses Tremolo direkt mystisch. Nach dem Abschluß auf der Tonika tritt, wie schon erwähnt, das Anfangsthema wieder auf¹⁾. Marini schließt aber nicht wie das erste Mal, er hängt 4 Takte an, die die zitternde, angstvolle Stimmung der Tremolostelle noch einmal aufgreifen.

V. I.

V. II.

B.

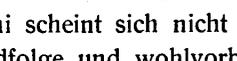
B. C.

90 Takte umschließt die ganze Sonate, sie ist ungewöhnlich lang, Marini entgeht der Gefahr der Unübersichtlichkeit und Verwirrung durch die straffe Gliederung der einzelnen Teile, die er aus den Tanzsätzen übernimmt. Das rhythmische und architektonische Element sind bei ihm sehr stark entwickelt.

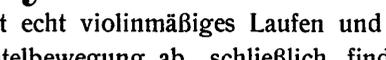
Dies zeigt auch die zweite Triosonate la Aguzzona. Sie hat nicht die Ausdehnung der Foscarina, sie umfaßt nur 52 Takte. Im Gegensatz zur Foscarina ist sie auch durchwegs im geraden Takt geschrieben. Aber

¹⁾ Auch hier wieder mit Stimmenvertauschung.

trotzdem wirkt sie einesteils nicht monoton, andernteils aber auch nicht unklar oder verschwommen. Was auffällt ist die stark solistische Tendenz in dieser Sonate. Marini läßt einige Male die erste Geige allein zu Worte kommen, einmal aber darf sogar das Fagott, das hier Baßinstrument ist, allein seine Stimme erheben und sich in vergnüglichen Passagen ergehen¹⁾. Setzt die erste Geige erst etwas konventionell mit dem Canzonrhythmus ein, so weiß Marini doch durch geschickte Umdrehung und Veränderung des Motivs, durch imitierendes Einsetzen der Stimmen ein bewegtes, reiches Leben zu gestalten.

Der erste Teil, der mehr Einleitungscharakter trägt, schließt auf der Tonika G, die ganze Sonate steht in g-moll. Eine reizvolle kleine Neuerung bringt der dritte Teil mit dem Fagottsolo; wie das Instrument da gleichsam über seine Füße stolpert im Bestreben möglichst rasch ans Ziel zu gelangen, das ist überaus humoristisch geschildert, und zeigt Marini von einer witzigen Seite. Sonst enthält die Sonate nichts Neues; was noch auffallen kann, sind die Bindebogen in den Stimmen. Die Geigen ergehen sich in lebhaften Passagen, Läufen und Akkorden; Quintsprünge, wie sie sich auf der Geige leicht ausführen lassen, sind häufig und das ganze Stück könnte leicht unruhig und zerfahren klingen, wenn nicht die ruhige, einfache Stimmführung des Basso principale alles zusammenhalten würde, starke Anwendung der Sequenz im Bass geben dem Ganzen einen einheitlichen Charakter. Am schwächsten wirken die 8 Takte Solo der ersten Geige vor dem Schluß-  wird endlos gedreht und gewendet, in Se- teil, ein ganz anspruchloses Motivchen  quenzen von der einfachsten Art weiter- geführt, vom Baß kontrapunktiert, Marini scheint sich nicht mehr zurückzufinden, erlösend wirken daher die Schlußtakete mit ihrer breiten Akkordfolge und wohlvorbereitem Schluß auf der Tonika.

Von größtem Interesse in dem ersten Werke Marinis sind die zwei Sonaten für Violino Solo²⁾. Riemann³⁾ geht des Nähern auf diese Sonaten ein und hebt alles Typische heraus, eine Besprechung meinerseits würde sich daher erübrigen, denn etwas Anderes als Riemann schon angeführt hat, läßt sich über diese zwei Sonaten nicht mehr sagen. Die Besprechung des op. 1 wäre aber nicht komplett, wenn diese beiden Sonaten nicht erwähnt würden, denn gerade diese Sonaten stellen ja einen Markstein in der Geschichte der Violinliteratur dar und beleuchten aufs Beste die wichtige Stellung, die Marini als Instrumentalkomponist einnimmt. Die beiden Sonaten⁴⁾ zeigen, daß Marini es verstanden hat, eine Solostimme mit B. C. zu komponieren. Er hat sich den neuen Stil der Oper zu eigen gemacht. Seine Oberstimme hat wirklich selbständiges Leben, ganz unabhängig vom Baß ergeht sie sich in freien Melodien, steigt und sinkt, spinnt einen Melodiefaden, um dann wieder in raschen Passagen dahinzueilen und schöpft die technischen Möglichkeiten der Violine in reichem Maße aus⁵⁾.

Die beiden Sinfonien La Cornera und La Martinenga zeichnen sich durch einen überaus frischen Zug aus. La Cornera setzt ein mit dem Canzonrhythmus, das Motiv ist aber damit nicht vollständig, es wird eine springende  und dieses Motiv durchzieht nun den ganzen Quintfigur angehängt:  ersten Teil. Der zweite Teil beginnt wieder mit ihm, dann aber folgt echt violinmäßiges Laufen und Jagen durch die Oktaven, eine Geige nimmt der andern die Sechzehntelbewegung ab, schließlich finden sie sich zusammen und ergötzen sich gemeinsam ein paar Takte lang an dem Auf und Ab in Läufen und punktierten Rhythmen, dann alternieren sie wieder miteinander und enden breit und feierlich auf der Tonika C.

Ganz ähnlich ist La Martinenga gehalten, noch üppiger blüht das Passagenwerk ohne festen melodischen Kern, reine Spielfreudigkeit gewinnt die Oberhand, gemeinsam und alternierend stürmen die Geigen dahin, Sprünge von der E auf die D-Saite sind beliebt, die drei Takte, die dem Schluß voraus-

¹⁾ Allein heißt natürlich immer mit Begleitung des Basso principale, denn diesen schaltet Marini nie aus.

²⁾ Beide haben selbstverständlich den Basso principale zur Begleitung, bei der ersten Sonate La Orlandina steht auch noch der Basso „se piace“.

³⁾ Riemann, a. a. O. S. 95—100.

⁴⁾ bei Riemann abgedruckt, La Orlandina vollständig. La Gardana nur die Hälfte.

⁵⁾ Daß Marini, wenn man nur nach dem Erscheinungsdatum seiner Werke geht, der Erste war, solche solistische Violinliteratur zu bringen, und er damit als der Begründer dieser anzusehen wäre, weist Riemann nach. Daß ich mit dieser Meinung nicht einig gehe, und was ich dazu zu sagen habe, werde ich im Schlußworte dieses Kapitels anführen.

gehen, bringen tolle Sechzehntelfiguren in beiden Geigen zusammen, die schon eine bedeutende Technik des Zusammenspiels voraussetzen, und dann, gleichsam wie spielende und tollende Kinder sich vor dem Eintritt in die Kirche rasch und gewaltsam fassen müssen, bringt der drittletzte Takt einen erschöpften Halt auf der Dominante e und feierlich geht es zurück nach der Tonika a.

Von den drei Canzonen, die das Werk enthält, ist eine nicht von Marini, sondern von seinem Onkel Giacinto Bondioli. Es ist ein schwaches Stück, nur für zwei Instrumente, Violino ò Cornetto e Trombone, gesetzt.

Interessanter ist Marinis Canzon La Marina. Sie bringt zuerst einen 12taktigen Anfangsteil im geraden Takt, der  gebaut ist. Er schließt in der Grundtonart G, nur auf das Motiv  zwei Takte bringen dann eine Überleitung nach B, dann wird in den nächsten 5 Takten wieder zurückmoduliert nach G und jetzt folgt die Wiederholung des Anfangsteiles, variiert im Dreitakt. Es liegt also hier die Form des Tanzes mit nachfolgender Tripla vor, aber mit einem eingeschobenen freien Mittelteil.

Eine ähnliche Umbildung des bestehenden Prinzips erlaubt sich Marini in der Sinfonia La Gambarà, von der man nicht weiß, soll man sie zu den freien oder zu den tanzartigen Sätzen zählen. Da werden die ersten sieben Takte sofort im Dreitakt repetiert resp. variiert. Dann folgen aber weitere 10 Takte im Dreitakt, immer sehr stark untergeteilt durch markierte Sequenzen, den Schluß macht dann wieder ein Teil im geraden Takt. Die ganze Sinfonie ist durchaus homophon gehalten, Note gegen Note gesetzt, die Anlehnung an die Opernsinfonie Monteverdis springt in die Augen.

In ihrer Art vereinzelt ist eine „Canzone in Ecco“ für zwei Violinen. Durch die wirklich immer notengetreue Wiederholung einer Phrase wirkt das Stück leicht monoton. Der Aufbau ist im Großen folgender: sechs Takte Solo der ersten Geige, sechs Takte Wiederholung durch die zweite Geige auf der gleichen Stufe und sechs Takte Wiederholung durch beide Instrumente, wobei das, was vorher ein Instrument spielte auf zwei Systeme verteilt wird durch das Prinzip der imitierenden Sequenz. In ganz gleicher Weise wird ein zweiter Teil im Dreitakt gefügt. Reicher wirken die nächsten 9 Takte im geraden Takt, wo zuerst die beiden Stimmen in Terzen gehen, dann aber wieder alternieren, der Teil schließt auf der Dominante D. Eine Generalpause und hierauf folgen 6 Takte Terzengänge in Achteln, die Fortschreitung in Terzen dauert an, es setzt aber ein neues Motiv ein, das nun auf verschiedenen Stufen wiederkehrt und immer einmal Forte einmal piano erklingt. Wieder eine andere Art des „Ecco“ bringen die nächsten sechs Takte, die erste Geige stimmt den C-Dur Dreiklang verziert durch einige Wechselnoten an und steigt in drei Takten, c“, e“, g“ und sinkt wieder e“, c“, dies wird von der zweiten Geige im Abstände eines Taktes genau nachgeahmt. Nachdem auch sie wieder auf dem c“ gelandet ist, geht das gleiche Spiel von d“ aus von neuem los. Der Baß trommelt dazu fünf Takte lang C resp. D. Und dann setzen die Geigen zu einem letzten Terzenlauf an und die Schlußkadenz V I erklingt vom Baß unterstützt; damit ist aber doch noch nicht Schluß, noch einmal wird der Lauf Piano wiederholt und die Geigen treffen zuletzt piano im Einklang zusammen.

So zeigt sich die Canzone als ein kunstvolles, aber darum doch nicht sehr stark wirkendes Stück, das mehr wie ein spielerischer Versuch anmutet.

Es ist bei den freien Sätzen immer wieder auf den typisch violinmäßigen Tenor der Stücke hingewiesen worden, dazu ist aber nun zu bemerken, daß diese sämtlichen Sätze für Violino ò Cornetto bezeichnet sind. Das spezifisch Geigenmäßige läßt sich also nur aus dem Charakter der Stücke und nicht etwa aus ihrer Bezeichnung ableiten.

Als geigenmäßig empfinde ich das, was Riemann diffuses Passagenwerk nennt, eine starke Bevorzugung gebrochener Akkorde, lebhafte Läufe, Tonleitern und Tonleiterfragmente, dann ganz besonders Sprünge, so wie sie sich aus der Technik der Violine leicht ergeben, das rasche Übersetzen von einer tiefen Saite auf eine hohe, alles Dinge, die nicht aus dem Vokalstil herauswachsen, sondern typisch instrumental und besonders typisch violinmäßig gedacht sind. In den tanzartigen Sätzen treten diese Eigenheiten weniger stark hervor, ganz deutlich zeigen sie sich aber in den freien Formen.

Wir finden diese geigentechnischen Elemente bei keinem Vorläufer Marinis, wir finden sie aber in noch vervollkommener Form bei einem spätern Meister G. B. Fontana. Ich bin nun der festen Über-

zeugung, daß Marini diese geigentechnischen Stileigentümlichkeiten von seinem Lehrer Fontana übernommen hat. Wie das zeitlich möglich ist, habe ich im biographischen Teil meiner Arbeit nachgewiesen. Marini bringt in einer ganz ähnlichen Art, wie das die Sonaten Fontanas zeigen, häufige Folgen von gebrochenen Accorden, die Verwendung der Passagentechnik ist eine ähnliche, das Springen von einer Saite auf die andere wird von beiden in gleicher Weise gehandhabt. Fontanas Sonaten, die vor 1630 entstanden sein müssen, stehen aber in formaler Hinsicht über dem, was Marini in dieser Richtung erreicht hat, darin bleibt Fontana Marini überlegen. In anderer Hinsicht, vor allem in der Weiterbildung des virtuosen Elementes hat ihn Marini später überflügelt¹⁾.

Zeigt also Marini einesteils eine starke Beeinflussung durch die violintechnisch vortrefflichen Stücke von Fontana, so bin ich geneigt anzunehmen, daß er auch die Form der Violinsolosonate von Fontana übernommen hat, beweisen läßt sich das allerdings nicht, bis nicht ein glücklicher Fund in irgendeiner Bibliothek Frühwerke Fontanas zu Tage fördert. Solange das nicht geschieht, werden wir immer annehmen müssen, daß Marinis Solosonaten die ersten gedruckten Erzeugnisse dieser Art waren.

Einen andern Einfluß lernen wir erkennen, wenn wir untersuchen, mit welchen satztechnischen Mitteln Marini arbeitet. Schon in der Besprechung der tanzartigen Sätze mußten wir immer wieder auf die starke Verwendung der Sequenz hinweisen. Die Art nun wie Marini die Sequenz behandelt, die auch in seinen freien Sätzen so häufig auftritt, lenkt unseren Blick auf einen Meister, der die Sequenz in ganz genialer Weise verwendet. So wie Marini das Motiv umdreht, die Oberstimmen bei gleichbleibendem Baß vertauscht, gerade so verfährt Monteverdi in den Instrumentalsätzen des Orfeo, wie A. Heuß²⁾ in seinem Aufsatz eingehend zeigt. Was Heuß als Vermutung ausspricht, daß Marini Monteverdi persönlich gekannt habe, darf wohl heute als sicher angesehen werden, und die Anregungen, die Marini von dem älteren Meister empfangen hat, lassen sich in seinen Werken handgreiflich nachweisen.

Neben Fontana und Monteverdi ist es aber noch ein Drittes, das auf sein Schaffen einschneidenden Einfluß gehabt hat, das ist die Tanzmusik. Marini ist eigentlich zeitlebens nicht von der Tanzmusik losgekommen. Der straffe Rhythmus, die scharfe Gliederung des Tanzes scheinen bei ihm eine verwandte Saite berührt zu haben. In seinen Tanzsätzen tritt das ganz augenfällig zu Tage, sie zeichnen sich alle durch eine sehr sorgfältige Gliederung aus. Aber auch in den freien Sätzen, wo eine freiere Rhythmik vorherrscht, wo der Inhalt hinter der Form etwas zurücktritt, muß uns doch immer wieder die Symmetrie, die Ordnung im Aufbau auffallen. Eine Vorliebe für punktierte Rhythmen lassen den französischen Einfluß erkennen³⁾.

Harmonisch sind die Stücke nicht kompliziert, eine Ausnahme macht die Sonate la Agguzzona, wo Anfang und Ende zwar in g-moll stehen, aber die Zwischenteile so sonderbar in allen Tonarten herumschwanken, daß man nie zu einem befriedigenden Gefühl kommen kann, sondern das unangenehme Bewußtsein des Schwebens nicht los wird. Nicht unwichtig in dieser Hinsicht sind allerdings die unzähligen Druckfehler, die das Werk aufweist. Bei mancher befremdlichen Stelle muß man sich fragen, soll das so heißen, oder wollte der Komponist etwas ganz Anderes.

Ganz konsequent ist Marini in der Schreibweise für Melodiestimmen und Basso continuo. Nichtmehr sind es drei oder vier gleichwertige Stimmen, die jede ihre selbständige Stimmführung haben und einzeln gespielt werden könnten, sondern es ist eine Melodiestimme über einen stützenden Baß gesetzt. Der Baß ist nicht unwichtig, er hat seine eigene Linie, und auf ihm baut sich die Oberstimme auf. Ich sage absichtlich die Oberstimme, denn wenn auch zwei Melodiestimmen da sind, in Wirklichkeit

¹⁾ Eine Sonate Fontanas ist als Vergleichsmöglichkeit als letztes Beispiel im Anhang angeführt. Im Übrigen verweise ich auf die Beispiele bei Torchi: *Arte musicale in Italia VII*, und Wasielewski, Beilageband zu seiner: „*Violine im 17. Jahrhundert*“.

²⁾ A. Heuß, a. a. O.

³⁾ Prof. Prunières, Paris, macht mich darauf aufmerksam, daß im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert die französischen Tanzkapellen in Italien sehr beliebt waren. Der Gedanke an Beeinflussung Marinis durch solche französische Wandertruppen ist nicht von der Hand zu weisen.

ist es nur eine Stimme, die auseinandergenommen auf zwei Systeme verteilt wird¹⁾). Entweder gehen die beiden Stimmen zusammen in schlichtem, Note gegen Note gesetztem Satz, dann haben wir eine Melodiestimme mit harmonischer Ergänzung, oder die beiden Stimmen imitieren einander oder alternieren miteinander, zu einer wirklichen Differenzierung der beiden Stimmen, wie sie die spätern Triosonaten eines Vitali oder Corelli bringen, gelangt Marini in seinem op. 1 noch nicht.

Alles in allem steht aber dieses Werk des Anfängers Marini doch schon auf einer ansehnlichen Höhe, schon nach diesem könnte Torchi ihn einen „reformatore“ nennen²⁾).

Die weiteren Werke zeigen, wie Marini auf dem eingeschlagenen Wege weiter schritt.

b) op. 3.

Arie

Madrigali

et Correnti

a 1. 2. 3.

di

Biagio Marini

Maestro di Capella in Santa Eufemia

& Capo della Musica degli Signori

Accademici Erranti

in Brescia

Opera terza

Dedicata

Al molto illustre et eccell^{mo}

Signor Ludovico Baitello

Stampa del Gardano

In Venetia MDCXX

Bart. Magni.

Wie sich aus dem Titelblatt ersehen läßt, befindet sich Marini 1620 wieder in Brescia. Es wäre überaus interessant zu wissen, unter welchem Einfluß er da gestanden hat, denn die wenigen Instrumentalstücke, die sich in op. 3 finden, zeigen einen derart auffallenden Fortschritt in melodischer Hinsicht, daß man versucht ist, sich in der Umgebung des Künstlers nach einem Vorbild umzusehen.

Das Inhaltsverzeichnis gibt 20 Madrigale an, denen noch acht Instrumentalsätze angefügt sind. Die Madrigale sind ein-, zwei- und dreistimmige Lieder, Canzonetten mit Begleitung eines Akkordinstrumentes. Einige hübsche Beispiele von dieser Gattung aus Marinis Schaffen bringt Torchi³⁾).

Wie schon erwähnt, enthält der Band außer den Madrigalen noch 6 resp. 8 Instrumentalsätze, 3 Correnten, eine Gagliarda, ein Balletto mit angehängter Corrente, und eine Romanesca mit anschließender Gagliarda und Corrente. Diese Instrumentalsätze gehören zum Schönsten in Marinis Schaffen. Die Stücke, mit Ausnahme der Romanesca in knappster Form gehalten, sind von einem rhythmischen Reichtum und einem melodischen Flusse wie wenige Sätze Marinis⁴⁾).

Gleich die erste Corrente La Martinenga⁵⁾ zeugt von einer reifen Meisterschaft, die uns an dem erst 23jährigen Marini in Erstaunen setzen muß. Wenn W. Fischer⁶⁾ beweist, die ältern Meister hätten nur

¹⁾ Eine Ausnahme macht La Foscarina, bei der am Anfang die beiden Geigen voneinander bestimmt differenziert sind.

²⁾ L. Torchi: La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII und XVIII. Turin 1901.

³⁾ Eleganti Canzoni ed Arie italiane del Secolo XVII, Nr. 3, 8 und 17, für eine Singstimme mit B. C. Ricordi 1893.

⁴⁾ Torchi hat die Instrumentalproben aus op. 3 in extenso in seiner: Arte Musicale in Italia Band VII abgedruckt, sie sind also jedem Musikfreunde leicht zugänglich. Ebenso bringt Wasielewski in der Musikbeilage zu „Die Violine im XVII. Jahrhundert“, die erste Corrente „La Martinenga“, das Balletto „Il Priulino“ und die Romanesca per Violino Solo.

⁵⁾ Über die Überschriften der einzelnen Sätze, gilt das schon bei op. 1 Gesagte.

⁶⁾ W. Fischer: Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils. Beihefte der DTOe. 3. Heft, S. 47.

selten den schweren Takteil zum harmonischen Ruhepunkt benutzt, so macht Marini hier eine Ausnahme von dieser Regel. Wie Fischer das schon sagt, berührt uns dieser Satz darum auch als „modern“. (Modern im Sinne des Wiener klassischen Stils.)

Riemann meint¹⁾ G. B. Fontana habe es viel besser als seine Vorgänger, worunter auch Marini gemeint ist, verstanden, einen Melodiefaden zu spinnen und in der Thematik Grazie mit Langatmigkeit zu verbinden. Er führt dazu ein Beispiel aus Fontanas 5. Solosonate an. Ich glaube aber, man darf ruhig Marinis Martinenga neben dieses Beispiel von Fontana halten, sie wird den Vergleich aushalten. Gleichwohl möchte ich Fontana nicht die Priorität absprechen, wenn schon seine Sonaten undatierbar sind, und Riemann sie um 1630 ansetzt, Marinis op. aber 1620 erschien. Wie ich ja schon festlegte betrachte ich Fontana als den Lehrer Marinis.

Der erste Teil der Corrente zeichnet sich durch den wundervollen Fluß der Linie aus. Obwohl für zwei Violinen und Baß geschrieben, ist das Stück doch ganz so angelegt, daß die erste Violine die Melodie hat und die zweite Violine mit dem Baß den harmonischen Untergrund und das rhythmische Gegenspiel liefert. Teil 1 zeigt die Unterteilung von 4 + 4 Takten mit einem Schlußteil von drei Teilen. Rhythmisch pikant wirkt die Dehnung im 8. Takte, der harmonische Ruhepunkt auf der Dominante zählt 4 statt 2 Schlägen, wir erhalten so einen Fünf- statt eines Dreitaktes. Auch der Schlußakkord wird 4 Schläge gehalten.

Der zweite Teil umfaßt im Ganzen 10 Takte mit gedehntem Schlußtakt. Eine leichte Unterteilung in 3 + 3 + 4 Takte läßt sich feststellen, vor allem durch Sequenzen im Baß markiert. Im Gegensatz zum ersten Teil, der auf den Grundrhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gebaut war, legt der zweite Teil den rhythmischen Schwerpunkt auf den zweiten Schlag. Da aber der harmonische Schwerpunkt eigentlich auf dem ersten Takteil ruht, wird man das Gefühl nie los, es könnte auch anders betont werden, der Teil erhält durch diese eigentümliche Kräfteverteilung etwas merkwürdig Schillerndes. Im zweiten Teile sind auch erste und zweite Violine rhythmisch stärker differenziert, als dies im ersten Teil der Fall war.

Die Corrente steht in F-Dur, Teil 1 und 2 schließen auf der Tonika, im ersten Teil steht der Halbschluß, von dem schon die Rede war, auf der Dominante. Irgend eine Bezeichnung im Basse findet sich nicht, außer einigen durchgehenden Sextakkorden ist die Harmonik einfach, der Akkord in Grundstellung herrscht vor. Während im ersten Teil F-Dur festgehalten wird, bringt der zweite Teil im vierten Takt eine Ausweichung nach B-Dur, im 7. Takt wird nach F zurück moduliert:



Als Ganzes bietet die Corrente das Bild eines stilisierten Tanzes, der wohl noch die Bezeichnung Corrente trägt und im Correnten-Rhythmus geschrieben ist, wahrscheinlich aber nicht mehr zum Tanzen gedacht war. Das Gleiche läßt sich von der zweiten Corrente L'Auogadrina sagen. Auch sie trägt zwar noch mit dem typischen Nachschlagen des letzten Akkordes, Correntencharakter, zerfällt in regelmäßige, Abschnitte, und doch ist es ein freies Instrumentalstück, kein reiner Tanzsatz mehr. L'Auogadrina ist dreiteilig, der erste Teil umfaßt 12, der zweite 8, der dritte 24 (8 + 8 + 8) Takte. Rhythmisch ist der Satz nicht so reich, wie der erste. Der Grundrhythmus $\text{♩} \text{♩}$ oder $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ist fast überall festgehalten. Die Hauptmelodie liegt wiederum in der Oberstimme, aber die zweite Stimme ist dieses Mal weit weniger Begleitstimme als bei der Martinenga, sie steigt sehr oft über die Oberstimme, kreuzt sich mit ihr, übernimmt wohl auch für einen Takt die Führung, und ergänzt die Oberstimme in wundervoller Weise. Der Satz wirkt überaus reich und prächtig.

Grundtonart ist g-moll, der erste Teil schließt auf der Dur Terz, die Übrigen auf der Tonika. Der dritte Teil, der in dreimal 8 Takte zerfällt, bringt im ersten Abschnitt den Abschluß auf der Dur Dominante, im zweiten Abschnitt wird dann nach der Terztonart B moduliert, der dritte führt zur Grundtonart g-moll zurück.

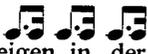
¹⁾ Riemann, Handbuch II 2 S. 113.

Obwohl ebenso volltönend als die Martinenga wirkt dieser Satz durch den sprunghaften Rhythmus, den weniger homophonen Satz und die etwas herbere Melodik weniger „modern“ als die Erstere, wenn auch darum nicht minder gut.

La Capriola trägt keine Zuschrift, die sie als Corrente bezeichnete, läßt sich aber unschwer als solche erkennen. Sie ist zweiteilig. Der erste Teil umfaßt elf, der zweite neunzehn Takte. An Stelle des Nachschlagens des Schlußakkordes findet sich hier die gedehnte Schlußnote.

Der Satz der Capriola ist wieder stark homophon, die Oberstimme hat fast allein die Führung, während der zweiten Stimme die Rolle des harmonischen Füllens zufällt. Durch kleine rhythmische Verschiedenheiten der beiden Melodiestimmen versteht es aber der Komponist immer das Eigenleben auch der unteren Stimme herauszuheben, so daß es ein richtiger dreistimmiger Satz bleibt, bei dem jede Stimme ihre eigene Linie bewahrt. Sehr selbständig ist immer der Baß geführt, er bildet den Grund, auf den sich alles aufbaut, ohne sein rhythmisches und harmonisches Gegenspiel wären die zwei andern Stimmen gar nicht denkbar, das fällt besonders bei dieser Corrente auf, die einen sehr melodiosen Baß hat.

Harmonisch ist La Capriola dadurch interessant, daß der Satz scheinbar in reinstem C-Dur beginnt und doch durchaus in G-Dur steht, welche Tonart nur ganz kurz im zweiten Teil mit D-Dur vertauscht wird. Diese Modulation nach D-Dur ist übrigens durch die erhöhte Quart im zehnten Takt besonders reizvoll. Im Ganzen ist diese Corrente durch anmutigen, absolut anspruchslosen Stil gekennzeichnet.

Eigenwillig, pikant und sprühend ist die darauf folgende Gagliarda La Chizola¹⁾. Der punktierte Rhythmus  wird fast durchgehend festgehalten. In reizvollem Gegensatz zur vorangehenden Capriola zeigen in der Chizola die beiden Oberstimmen ein reich differenziertes Spiel. Jede Stimme könnte für sich allein bestehen, rhythmisch gehen sie zwar oft mit einander, aber die Linien kreuzen und schneiden sich, bald führt die erste, bald die zweite Violine. Der Baß bewegt sich in ruhigen Vierteln und Achteln.

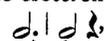
Das Stück steht in g-moll, der erste Teil, acht Takte umfassend, schließt in d-moll. Der zweite Teil bringt im vierten Takt einen kleinen Abschluß auf a, im achten Takt einen solchen auf f, die letzten vier Takte führen zu g zurück.

Das ganze Stück hat etwas merkwürdig Aufreizendes, was vor allem auf den lebhaften Rhythmus zurückzuführen ist.

Auf die stark polyphone Gagliarde folgt nun ein rein homophones Balletto Il Priulino, Balletto mit anschließender Corrente.

Erste und zweite Violine bewegen sich vorzugsweise im Abstände von Terzen und Sexten, eine weitgespannte Melodie wird von der Oberstimme behaglich vorgetragen, von der Begleitstimme untermalt und vom Basse in einer ebenso schönen Gegenmelodie gestützt. Das Balletto ist zweiteilig, der erste Teil von 6 Takten ist durch die breit niederfallenden Achtelläufe ausgezeichnet, der erste vom b², der zweite vom c² niedersteigend, der Baß bringt dagegen eine aufsteigende Achtelfigur. Der zweite Teil der in 4 + 3 Takte zerfällt, erhält sein , vom Baß immer einen Schlag nach der Obergepräge durch die abfallende Figur  stimme aufgefangen. Durch diesen rhythmisch feinen Zug bekommt der zweite Teil einen ganz eigenwilligen Ausdruck.

Der ganze Satz steht in F-Dur, im dritten und vierten Takt des zweiten Teils wird nach D moduliert um aber sofort nach F zurück zu kehren. Die anschließende Corrente ist eine Wiederholung im Dreitakt von Parry in seinem Kapitel über Modern Instrumental Music²⁾ als Fortschritt in der guten Richtung

¹⁾ Correnten und Gagliarden unterscheiden sich bei Marini dadurch, daß die ersteren das Nachschlagen des Schlußakkordes  oder den gedehnten Schlußakkord von 2 Takten haben , während der Schlußakkord der Gagliarde nur einen Takt gehalten wird. Ferner sind die Correnten im $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takt geschrieben, die Gagliarden im $\frac{3}{2}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt. Endlich beginnt die Corrente mit einem Auftakt, die Gagliarde setzt auf den 1. Schlag ein.

Keine Regel ohne Ausnahme! So finden sich bei Marini Gagliarden mit Auftakt und Correnten ohne Auftakt, und auch der Schluß hält sich nicht immer an die Regel!

²⁾ Parry, Oxford History of Music. Vol. III, Kap. VIII S. 313.

bezeichnet. Das bezieht sich erstens auf den schönen Fluß des Balletto, dann aber auch auf die Tatsache, daß der 2. Tanz eine Variation des ersten ist, eine Eigenart, die sich gelegentlich in späteren Suiten findet¹⁾.

In der Tat ist hier ein Schritt zur Variationen-Suite getan. Wir haben schon in op. 1 von Marini gelegentlich ein derartiges Beispiel gefunden bei der Sinfonia La Gambara und der Canzon La Marina, allerdings noch nicht in der vollkommenen Form des Priulino. Hier ist die Corrente die vollständige Wiederholung des Balletto im Dreitakt, der erste Teil umfaßt 12 Takte, entsprechend den sechs des Balletto, der zweite 14 zu den sieben des Balletto. Der Rhythmus des zweiten Teils  wird hier zu ; dadurch, daß auch hier wieder der Baß immer um einen Schlag verschoben ist, wird die Struktur rhythmisch sehr knifflig, der Baß geht mit dem Takt, im Sopran hingegen fällt der schwere Taktteil immer auf den zweiten Schlag. Im siebenten Takt des zweiten Teils findet sich, wie in der Corrente der Martinenga der Ruhepunkt mit Dehnung , modernerweise würde man wahrscheinlich eine Fermate setzen.

Neben der Martinenga ist Il Priulino sicher das modernste Stück aus dieser Sammlung, es zeichnet sich wie jenes durch den melodischen Fluß der Linie aus.

Das interessanteste Stück ist aber wohl die Romanesca mit der dazugehörigen Gagliarda und Corrente, eine richtige Variationensuite. Die Romanesca trägt die Bezeichnung per Violino solo e Basso se piace. Marini scheint sie einem besonderen Schüler zugeordnet zu haben: „Al Signor Gioan Battista Magni Giouanetto di aspettatione nel Violino“.

Sie zerfällt in vier Teile: Prima Parte und Seconda Parte sind noch einmal in zwei Abschnitte gegliedert, die je wiederholt werden. Seconda Parte ist als eine Variation des ersten Teils aufzufassen, die beiden Teile sind auf dem gleichen Baß aufgebaut²⁾. Der erste Teil bringt die Melodie der Violine in breiten langsamen Strichen. Die weiche Mollfärbung, das Stück steht in g-moll, gibt dem Gesang etwas unendlich Melancholisches. Melancholisch wirkt die Melodie durch die fallende Linie gleich des ersten Teils, ebenso bringt der zweite Teil nach einem kurzen Anlauf wieder das resignierte Zurückfallen des Cantus. In schöner Gegenbewegung steigt der Baß und fällt, wo die Melodie sich aufschwingt.

Harmonisch ist der Satz dadurch interessant, daß obwohl in g-moll stehend der Baß mit dem B einsetzt; das kann, wie Torchi es tut, als B-Dur-Dreiklang ergänzt werden, kann aber auch den Sextakkord der ersten Stufe verlangen, wie dem auch sei, der Anfang erhält durch diese schwebende Harmonie ein ganz eigentümliches Gepräge. Der Abschnitt schließt auf der Dominante d. Hier sowohl als bei der Seconda Parte bringt die Oberstimme nur die leere Quinte a. Eine Bezeichnung im Baß fehlt, die das fis in den Dreiklang brächte, das unser Ohr eigentlich zu hören erwartet. Ist das nun eine Nachlässigkeit Marinis, oder ist der Effekt der Molldominante gewollt? In der Gagliarda und Corrente, die beide über den gleichen Baß geschrieben sind, steht an dieser fraglichen Stelle im Diskant fis. Eigentümlich berührt auch das e im Diskant des ersten Taktes des zweiten Abschnittes, nachdem der Baß gleich vorher es angeschlagen hat. Der Einschnitt erfolgt hier auf f, die zwei letzten Takte führen nach g zurück.

Die Seconda bringt notengetreu den gleichen Baß. Die Variation der Oberstimme erfolgt durch Auflösung der Viertel in eine durchgehende, punktierte Achtel-Sechzehntelbewegung. Nur der Schluß

¹⁾ Parry, Progress in the right direction is shown in such examples as the following from Biagio Marini's „Balletto e Corrente à 3“ of 1620, which are additionally interesting on account of the second dance being a variation of the first, a feature occasionally met with in later suites.

²⁾ G. Frescobaldi verwendet das gleiche Thema in seiner: „Partite sopra L'Aria della Romanesca“ für Cembalo 1614.

Daraus ergibt sich nun, daß der Titel „Romanesca“ bei Marini ein Hinweis auf die Herkunft des Themas, nicht aber eine Tanzbezeichnung ist. Schon Schering hat ja darauf hingewiesen, daß auf diese Romanesca die bei Walther, Koch und anderen Lexikographen zu findende Erklärung der Romanesca als eines der Gagliarde ähnlichen Tanzes nicht paßt.

Shering: Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Riemann-Festschrift, S. 309 ff.

klings in ruhigen Achteln aus. Die Terza Parte ist auf einen neuen Baß gebaut ¹⁾. Es handelt sich hier um einen der Bässe, die wie Riemann, und nach ihm Fischer nachgewiesen haben, sich auf die Ostinatobässe der venetianischen und römischen Schule zurückführen lassen ²⁾. Ganz wie Fischer das ausführt, „bildet das Fundament des Vordersatzes ein Ciaconnathema und statt der ostinaten Wiederholung dieses Themas arbeitet das Fundament der Fortspinnung unter Anlehnung an den Baß des Vordersatzes in Sequenzen weiter“. Der Ostinato würde hier heißen:

statt dessen fährt Marini in Sequenzen und mit einer Umkehrung so weiter:

Über diesem Baß ergeht sich nun die Oberstimme in freien Figurationen, wie sie der Technik der Violine entsprechen und aus ihr heraus geboren werden. Wenn sie auch die erste Lage nicht überschreiten, der höchste Ton ist h", so erfordern die vielen Saitenübergänge, das Springen in die Octav und Decime eine respektable Geschicklichkeit in der Handhabung des Bogens.

Die Quarta Parte läßt den Baß sich in ähnlichen Figurationen ergehen, die Violine hat eine ganz einfache Melodie, die in Sequenzschritten niedersteigt. Die Gegenüberstellung des breit gestrichenen Discants zu dem lebhaften Baß sichert dem Stück einen wirkungsvollen Abschluß. In der Art mahnt es an die Ciaconna von Bach oder die Folia von Corelli, die beide als Abschluß noch einmal das breite Anfangsthema bringen.

Auf die im geraden Takt stehende Romanesca folgen nun im Dreitakt Gagliarda und Corrente. Beide stehen, wie schon erwähnt, auf dem Baß der Prima Parte. Es handelt sich also hier auch um eine Art Variation, wenn auch in anderer Art als beim Priulino. In sich wird nun die Gagliarda noch einmal variiert. Man könnte von einer Gagliarda 1 und 2 reden. Der einfache Rhythmus  wird bei der Gagliarda 2 in eine Viertelbewegung aufgelöst, die noch eine Belebung durch die Verkleinerung  erfährt. Während die Gagliarda im Dreihalbetakt geschrieben ist, steht die Corrente im Sechsvierteltakt. Der Rhythmus  herrscht vor, eine pikante Abwechslung bringen die vier Schlußtakte mit der Gegenüberstellung von Baß und Sopran in den beiden Rhythmen  und . In solchen kleinen Zügen ist Marini ein Meister. Wenn auch die ganze Anlage der Romanesca und einzelne Züge eine gewisse Schwerfälligkeit aufweisen, die noch deutlich die Neuheit des Stils verraten, so zeigt sich doch immer wieder in hundert Einzelheiten, in der geschickten Handhabung der Violintechnik, in harmonischen Finessen, in der Beherrschung des homophonen Satzes das große Können des erst Dreiundzwanzigjährigen.

Im Gegensatz zu op. 1 sind hier die Instrumentalsätze ausdrücklich für Violini bestimmt. Das kann uns aber zu keinen Folgerungen über besondere Merkmale der Violinmusik bringen, denn diese Stücke ließen sich eben so gut oder schlecht für den Zinken denken, als dies die Stücke aus op. 1 taten. Dort wie hier sind es die Sätze mit Tanzbezeichnungen, die für Violine stehen, während es in op. 1 gerade die freien Sätze Sonaten, Canzonen sind, die auch per il Cornetto geschrieben sind. Eine Ausnahme macht meiner Meinung nach die Romanesca, die wohl mit Überlegung die Bezeichnung per Violino solo trägt. Dieses Stück war sicher nur für die Geige gedacht. Es nutzt auch die Möglichkeiten der Violine, den breiten gesanglichen Stil und die reiche, bewegte Figuration in reichstem Maße aus. Hier war nun wirklich eine neue Literatur geschaffen, die Romanesca bildet die Fortsetzung der in der Orlandina und Gardana von op. 1 begonnenen Linie. Zwei neue Errungenschaften werden hier zu etwas verschmolzen, das in der Zukunft die schönste Entwicklung zeigen sollte, das monodische Prinzip der Generalbaßepoche und die Kunst des Violinspiels; aus diesem Keime entwickelte sich die Sonate eines Corelli, Bach und Händel.

¹⁾ Daß es sich hier, wie auch bei der quarta parte um weitere Variationen der prima parte handelt, weist Schering, a. a. O. nach. Er hat entdeckt, daß sich die Melodie der prima parte, bei Verlängerung der Notenwerte um das Doppelte, über den Baß der terza parte legen läßt, es ergibt sich daraus eine Variation, die unter den Beispielen im Anhang als Nr. 3 angeführt ist.

²⁾ W. Fischer, a. a. O. S. 39.

c) op. 8.

Marinis op. 8 muß 1626 entstanden sein, zum mindesten ist die Dedication des Werkes am 1. Juli 1626 in Neuburg unterzeichnet worden. Auf dem Titelblatte findet sich die Jahreszahl MDCXXVIII, doch läßt sich deutlich erkennen, daß die letzten drei III mit einem Stempel aufgedruckt sind. Wir müssen also annehmen, daß mit dem Druck des Werkes 1626 angefangen wurde, aber erst 1629 der vollständige Band erscheinen konnte. Das Werk ist der Infantin von Spanien, Isabella Clara Eugenia gewidmet¹⁾, in der Dedication erinnert sie Marini daran, daß er in Brüssel die Ehre gehabt habe, in ihrer Gegenwart einen Streicherchor zu dirigieren und bei dieser Gelegenheit von ihr mit Ehren und Geschenken überschüttet worden sei.

Der Titel von op. 8 ist außergewöhnlich ausführlich und gibt deutliche Hinweise auf den Inhalt des Werkes.

SONATE
SYMPHONIE

Canzoni, Passemazzi, Baletti, Corenti,
Gagliarde, & Retornelli,
A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci
Per ogni sorte d'Instrumenti.

Un Capriccio per Sonar due Violini Quatro
parti. Un Ecco per tre Violini, & alcune Sonate
Capriciose per Sonar due è tre parti con il Violino
Solo, con altre curiose & moderne inuentioni.

OPERA OTTAVA
CON PRIVILEGIO

DEL SIGNOR BIAGIO MARINI
Accademico Occulto Gentilhomo
è Maestro della Musica.

DEL SER^{mo} SIG.^r VOLFGANGO VILLELMO
Conte Palatino del Reno, Duca di Bauiera,
Giugliers, Cleues, & Berg &c.
Drz.

STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA MDCXXVIII

Appresso Bartolomeo Magni.

Dies ungewöhnlich reichhaltige Werk umfaßt denn auch 14 Triosonaten, 5 Sinfonien und eine Sonata à tre, 8 Balletti, 11 Correnten, 4 Gagliarden, 8 Ritornelle, eine Sonata a tre in Echo, 10 Canzonen à 4 und à 6, und schließlich 4 Sonaten für Violine und B. C., eine für Violine mit Orgel, ein Capriccio und ein Passamezzo in 10 Teilen. Im ganzen 68 einzelne Sätze, ein stattlicher Band.

Innerlich lassen sich die Sätze in Tanzstücke und freie Sätze scheiden, zu den ersteren wären die Balletti, Correnten und Gagliarden zu rechnen, zu den letzteren die Sinfonien, Sonaten, Canzonen, Ritornelle und das Capriccio. Ein Zwischending stellt der Passamezzo dar. Bei den freien Sätzen wäre dann noch einmal die Scheidung in mehr tanzartige Stücke und in konzertante Sätze vorzunehmen, wie wir die gleiche Unterscheidung schon bei op. 1 durchgeführt haben. Marinis Sinfonien gehen manchmal nahe an die Balletti heran, und es ist oft nicht ersichtlich, worin der Unterschied besteht.

Ganz genau lassen sich nun die Balletti aus op. 8 als Tanzsätze fassen. Sie sind von den Balletti aus op. 1 wesentlich verschieden. Typisch ist bei ihnen vor allem der durchgängig gerade Takt. Ebenso sind sie alle zweiteilig, die beiden Teile werden immer repetiert. Die einzelnen Teile zählen auch immer gerade Zahlen, 12 + 12, oder 10 + 10, 6 + 6, 4 + 8, 8 + 4 usw. Zerfallen die Teile noch in kürzere

¹⁾ Isabella Clara Eugenia gest. 1633, Tochter Philipp II. und der Elisabeth von Frankreich.

er absolut der gleiche wie im Balletto ist¹⁾. Von den Gagliarden stehen zwei in A-Dur, die andern zwei in G-Dur und g-moll. Als interessant wäre die Seconda heraus zu heben. Sie besteht aus zwei Teilen von je 16 Takten. Der erste Teil ist auf eine viertaktige Sequenz aufgebaut, die sich auf der IV., VII. und V. Stufe wiederholt. Die Struktur würde a¹, a², a³, a⁴ lauten. Der zweite Teil bringt eine achttaktige Sequenz, die auf der V. Stufe wiederholt wird. Verschieden sind nur die letzten drei Takte, die das erste Mal von A nach der Terz C modulieren, das zweite Mal wird richtig von E wieder nach A zurückgeleitet. Der zweite Teil ist auch noch rhythmisch bemerkenswert durch die Verschiebung des Akzentes in allen drei Stimmen. Die Baßthemen von Teil I und II mögen zur Illustration hier folgen.

Teil I.  Wiederholungen ausgehend von d, g und e. Schlüsse in G, C und A.

Teil II. 

Man beachte den querständigen Rhythmus im Takt 1, 3 und 5.

Alle Tanzsätze aus op. 8 haben das gemeinsam, daß sie für zwei Violinen und ein Akkordinstrument gesetzt sind: *Doi Violini e Chitarone ò altro Istromente simile* heißt es in der *Tavola*. Bei dem *Balletto primo* findet sich dieses *Istromento simile* näher bezeichnet als *Arpa doppia*. Selbstverständlich konnte an Stelle des *Chitarone* oder der *Theorbe* auch das *Clavicymbal* treten. Allen diesen Sätzen ist die Knappheit und Exaktheit in der Form von Tanzsätzen eigen. Ganz im Gegensatz zu den *Balletti* von op. 1 oder den *Correnten* von op. 3 scheinen diese hier nun wirklich für den Tanz geschrieben zu sein und nicht nur stilisierte Tänze zu markieren. Insofern unterscheiden sie sich auch deutlich von andern Formen, die in op. 8 vertreten sind, so z. B. *Sonaten* und *Canzonen*.

Den Tanzsätzen schließen sich die acht *Ritornelli* an²⁾. Auch die *Ritornelli* sind zweiteilig³⁾, die einzelnen Teile haben vorzugsweise Perioden von ungeraden Zahlen, fünf oder sieben oder neun. Notiert sind die *Ritornelli* im Achtvierteltakt. Die Abschlüsse bilden daher oft nur halbe Takte, vier Schläge zählend. Sämtliche *Ritornelli* zeichnen sich durch außerordentliche Kürze aus, eine Gesamtlänge von 12 Takten wird nicht überschritten. Dieser Kürze entspricht der einfache Rhythmus und die primitive Harmonik. Ein besonderes Kennzeichen darf das wiederholte Anschlagen eines Tones genannt werden . Vier von den *Ritornellen*, nämlich Nr. 1, 2, 3 und 8 beginnen mit Auftakt auf dem zweiten Schlag, die übrigen auf eins. Eine kleine Ausnahmestellung nimmt das erste *Ritornell* ein, welches einen zweiten Teil im Dreizehnteltakt hat, aufgebaut auf die absteigende Quintschrittsequenz. (Beispiel dieser Form von tanzartigen Sätzen sei das *Ritornello Quinto*. Anhang Nr. 5.)

Einen Übergang zu den freien Formen bilden die fünf *Sinfonien*. Ich habe schon bei op. 1 darauf hingewiesen, daß *Marini Sinfonie* und *Balletto* als ein Synonym braucht. Die hier nun vorliegenden *Sinfonien* sind zwar in ihrer Art wesentlich verschieden von den *Balletti*, aber mit jenen verbindet sie die zweiteilige Form mit Reprisen und die knappe Fassung. Sie unterscheiden sich von ihnen in der Hauptsache durch den Satz.

La Sinfonia prima hat noch am ehesten Anklänge an ein *Balletto*. Sie ist sehr homophon gesetzt, die Oberstimme hat durchaus die Führung, die zweite Stimme geht meist in Terzen mit. Auch die starke Periodisierung von je zwei oder vier Takten erinnert an die Tanzformen. Aber die Teile sind ungleich, sie umfassen 6 und 9 Takte, der Baß ist stellenweise figuriert, die schweren Takteile werden in der Melodiestimme nicht immer bestimmt angeschlagen, die Konturen des Taktes dadurch verwischt und die strenge Gesetzmäßigkeit eines Tanzsatzes aufgehoben. Die *Sinfonie* steht in G-Dur, der erste Teil moduliert nach a-moll, und noch im zweiten Teil wird diese Tonart ziemlich lange beibehalten.

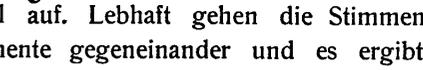
¹⁾ Die Bezifferung scheint von *Marini* (oder dem Drucker) sehr willkürlich geschrieben oder auch weggelassen zu werden. Im Ganzen findet sich bei diesen Tanzsätzen überhaupt keine Bezifferung.

²⁾ Im Inhaltsverzeichnis angegeben als *Ritornello Primo del Tuono*, *Ritornello secondo del Tuono*, etc. Was *Marini* mit dem *Tuono* meint, ist mir rätselhaft, die Tonart kann es nicht bezeichnen, denn die *Ritornelle* stehen hintereinander in a-moll, g-moll, a-moll, F-dur, d-moll, e-moll, das siebente halb C- halb G-dur, das 8. in C-dur.

³⁾ Eine Ausnahme bildet das einteilige *Ritornello* Nr. 3.

Die Sinfonien sind à tre geschrieben, für zwei Violini, Canti und Baß, hier wie auch bei den andern Sinfonien geht der Basso meistens mit dem Continuoinstrument zusammen, nur ausnahmsweise läßt Marini den Basso seine eigenen Wege gehen, etwa einmal pausieren, wo der Continuo weiterführt, oder eine kleine Verzierungsnote oder Durchgangsnote einwerfen.

Die zweite Sinfonie, in G-Dur stehend, zeichnet sich dadurch aus, daß sie im Gegensatz zu allen andern im Dreitakt geschrieben ist. Marini setzt Sechszweiteltakt, und hat so das Verhältnis von $7\frac{1}{2}$ zu 6 Takten in den beiden Teilen, man kann aber ruhig die Takte halbieren und bekommt so 15 zu 12 Takte. Der erste Teil zerfällt in $4 + 4 + 2 + 2 + 3$ Takte, wir haben, da jedes Abschnittlein auf einer andern Stufe wiederholt wird, die Form a, a¹, b, b¹, c. Der zweite Teil ist nicht mehr so scharf gegliedert, dafür wird er aber interessant durch einen imitatorischen Zug, der Rhythmus  wird von allen drei Stimmen nacheinander angestimmt und immer wiederholt. Auch wird der homophone Charakter des ersten Teils aufgegeben und eben durch diesen imitatorischen Zug eine Polyphonie vorgetäuscht, die zwar nicht vorhanden ist, aber durch die rhythmischen Verschiebungen und das Kreuzen der beiden Oberstimmen vorgespiegelt wird.

Ganz imitatorisch sind nun die drei letzten Sinfonien, alle drei fangen so an, als sollte ein strenger Canon durchgeführt werden, aber im zweiten Takt schon löst es sich in harmlose imitatorische Spielereien auf. Die Sinfonia terza,  ein, der Baß stimmt an, der siesteht in D-Dur, setzt mit dem Thema  Canto secondo folgt und der Canto primo greift zuletzt das Spiel auf. Lebhaft gehen die Stimmen durcheinander, rhythmisch und melodisch stehen die drei Instrumente gegeneinander und es ergibt sich aus diesem Wettstreit der Stimmen ein prächtiger und vollklingender Satz.

Ganz ähnlich ist la Quarta aufgebaut, nur daß dieses Mal zuerst die Oberstimme das vom Baß angetönte Thema aufnimmt und die zweite Stimme den Schluß macht. Die Sinfonie steht in g-moll und setzt mit dem bekannten „Starenmotiv“ der Canzonen ein¹).

Interessant bleibt schließlich noch die letzte der Sinfonien, la Quinta. Im ersten Teil beteiligen sich alle drei Stimmen an dem imitatorischen Spiel, der Baß stimmt an, die zweite Stimme kommt nach und zuletzt macht auch die Oberstimme mit. Der Rhythmus ist capriciös, widerhaarig. Der Teil schließt

Teil I.



auf der Tonika A, das Stück steht in a-moll. Nun aber zieht sich der Baß von dem Spiel der zwei andern Stimmen zurück und klettert verdrossen in Terzschriften die Tonleiter von a nach E hinunter, während die Oberstimmen alternieren und sich in vergnüglichen Figurationen ergehen. Eine ausgedehnte Cadenz auf gehaltenem E des Basses schließt den zweiten Teil.

Die Sinfonien gehören zu den weniger prägnanten Stücken aus op. 8. Es liegt das vielleicht an ihrer Zwischenstellung, sie sind keine eigentlichen Tanzsätze mehr, und doch weisen sie dann nicht das auf, was die freien Sätze sonst auszeichnet, nämlich typisch Violinmäßiges. Die Besetzung ist frei, Due Canti e Basso steht bei dem ersten Satz, in Klammern daneben Doi Violine e Chitarone ò altro Basso. Und bei der vierten Sinfonie heißt es doi Cornetti è Trombone. Die einzelnen Oberstimmen sind immer Canto primo und Canto secondo angeschrieben. Mit Ausnahme der ersten Sinfonie fällt in diesen Sätzen der ersten Stimme nicht eine so ausgesprochene Führerrolle zu, wie etwa in den Tanzsätzen; durch den imitatorischen Stil werden beide Stimmen gleichmäßig beteiligt, die zweite Stimme steigt oft über die erste, und sie teilen sich in die motivische Arbeit.

¹) Ausnahmsweise sind hier nun einmal die beiden Oberstimmen im Sopranschlüssel notiert, während sonst immer der G-Schlüssel gebraucht wird.

Von großer Pracht sind die Canzonen aus op. 8. Sechs davon sind à quattro, vier à sei. Die letzteren sind ganz im Stil der Canzonen der Gabrieli auf Doppelchörigkeit gebaut. Häufig wendet Marini eine Art Rondoform an. Etwas Altertümliches erhalten einige Canzonen durch die betonte Verwendung der Kirchentonarten, dorisch und mixolydisch. Die Besetzung der einzelnen Stücke ist verschieden, vier Violinen oder Cornetti, vier Tromboni, zwei Violinen und zwei Gamben, zwei Cornetti und Baß gegen drei Trombone, zwei Soprani, vier Tromboni etc., das wechselt in bunter Reihenfolge ab. Gelegentlich wird auch gar nichts von der Besetzung gesagt und nur Canto, Alto, Tenore, Basso hingeschrieben. Dieser freien Besetzung entspricht auch das Wesen der Kompositionen, es handelt sich hier nicht um typisch Violinmäßiges, sondern einfach um die Zusammenstellung verschiedener Instrumente, in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage. Andere Freiheiten betreffen die Anzahl der Stimmen, bei einer Canzone à quattro heißt es: Et si può sonare anche à 2 Soprani Soli. Ein andermal steht bei der Canzone à quattro: et si può sonare due parti solamante cione li 2 Soprani ouero li 2 Bassi¹⁾.

Die erste Canzone steht in C-Dur, sie ist dreiteilig, in der Hauptsache im geraden Takt geschrieben mit einem kleinen Mittelsatz im Dreitakt. Während die beiden Eckteile imitatorisch gearbeitet sind, ist der Mittelsatz ganz akkordisch gehalten, der Baß bringt die Folge I, VI, II, V, III, VI, hierauf ein Takt Generalpause und Wiedereinsetzen des Viervierteltakts. Auffallend sind die vielen Druckfehler im Mittelteil, es steht f in der ersten Stimme, fis in der zweiten, g gegen gis und a gegen ais. Die zweite Canzone steht ganz im geraden Takt und ist durchwegs imitatorisch gehalten. Ganz ähnlich verhält es sich bei der dritten, welche ebenfalls im Viertakt steht und abgesehen von sechs Einleitungstakten, die im akkordischen Stil geschrieben sind, auch imitatorisch gefügt ist. Sie ist für vier Posaunen geschrieben, aber an Stelle der ersten Posaune kann eine Violine oder ein Zinken „all octava“ gespielt werden.

Kunstvoller im Bau, reicher in der Form als die ersten drei Canzonen ist die vierte Canzone. Sie steht eigentlich à 4, es können aber auch nur die beiden Soprane gespielt werden, Baß I und II teilen sich in die Melodie, die vom Continuobaß ganz durchgeführt wird. Die Canzone setzt ein mit 16 Takten im $\frac{3}{2}$ -Takt, die es wohl verdienen näher analysiert zu werden. Die Oberstimme trägt zuerst ein 9 Takte langes Sätzchen a vor, dann folgen fünf Takte b, die das gleiche melodische und rhythmische Material verwenden und dann werden die zwei ersten Takte von a wiederholt; die zweite Stimme setzt 2 Takte nach der ersten ein, sie nimmt aber nicht die 9 Takte a auf, sondern sie bringt zuerst das fünftaktige Sätzlein b und dann die 9 Takte an; da die zweite Stimme zuerst 2 Takte pausiert hat, ist die Wiederholung der ersten zwei Takte von a nicht nötig, erste und zweite Stimme schließen zusammen auf der Tonika²⁾.

Nun folgen acht Takte Solo der ersten Stimme im geraden Takt, dann Wiederholung des ganzen I. Teiles im $\frac{3}{2}$ -Takt, hernach 6 Takte Solo der zweiten Stimme und drei Takte Alternieren der ersten und zweiten Stimme, und eine zweite Wiederholung des Anfangsteiles mit einer Schlußkadenz von zwei Takten im Viervierteltakt. Die ganze Canzone hat etwas sehr Abgerundetes und sticht vorteilhaft ab von dem Stück- und Flickwerk, das Riemann den Canzonen vorwirft.

Ebenfalls ein Prachtstück ist die Canzone Quinta für zwei Violinen und zwei Gamben. Geigen und Gamben werden einander gegenübergestellt, sie bilden sozusagen zwei Miniatur-Chöre. Die Canzone beginnt mit einer feierlichen Einleitung aller vier Instrumente im geraden Takt. Die Canzone trägt mixolydischen Charakter, merkwürdig geheimnisvoll wirkt daher der Anfang über dem Basse I, IV, I, V, II, V^{3#}; der Dominantakkord wird nicht aufgelöst, er bleibt gleichsam als Frage in der Luft schweben und mit einem plötzlichen Entschluß setzen die Violinen auf f wieder ein und bringen in den nächsten vier Takten eine Modulation nach F-Dur. Die Gamben fallen hierauf auf der Unterdominante von G ein, und wir werden in den nächsten drei Takten nach G zurückgeführt. $5\frac{1}{2}$ Takte der ersten Gambe werden von der zweiten Gambe genau wiederholt, dann folgt ein kurzes Frage- und Antwortspiel zwischen Geigen und Gamben. Eine kleine Phrase von zwei Takten wird von allen vier Instrumenten

¹⁾ Was allerdings bei dieser letzteren Canzone herauskommen würde, wenn man nur die zwei Bässe spielen würde, ist nicht recht ersichtlich, da sie abwechselnd nur das mitstreichen, was der Continuobaß spielt.

²⁾ Die Canzone steht in c-moll.

nacheinander vorgesungen, der zweite Baß schließt dann auf dem a und nun werden wir wieder mit einer ganz unvermuteten Rückung nach G zurückgeführt, es erklingen wieder die fünf Anfangstakte. Die nächsten 24 Takte sind mit einem Alternieren der zwei Soprane resp. Bässe eines unglaublich primitiven Motivchens ausgefüllt. Dann ertönen ein drittes Mal die magischen Akkorde vom Anfange, um dieses Mal aber repetiert und verändert zu werden und in den Schluß nach G zu leiten. (Siehe Beispiel 6 im Anhang.)

Die sechste Canzone wirkt durch sklavische Echowirkungen zwischen erster und zweiter Stimme ziemlich monoton, die beiden Bässe teilen sich in die Baßstimme und können nach Anweisung des Komponisten weggelassen werden. Die ganze Canzone ist im geraden Takt geschrieben und steht in d-moll.

Die Canzonen sieben, acht, neun und zehn sind nun für sechs Stimmen geschrieben, wobei zwar die 6. Stimme weggelassen werden kann¹⁾. Die Besetzung der 7. Canzone lautet für den ersten Chor doi Cornetti è Basso ad libitum, für den zweiten Chor tre Tromboni. Die Canzone setzt ein mit einem langen Solo des ersten Chores in imitatorischem Stil, ihm schließt sich ein Teil im Dreitakt an, der beide Chöre vereinigt, akkordisch gehalten, worauf nun der zweite Chor auch sein, wenn gleich kürzeres, Solo im geraden Takt hat, in der Wiederholung des akkordischen Mittelsatzes vereinigen sich dann wieder beide Chöre. Die fünf Solotakte des zweiten Chores werden vom ersten Chor auch noch wiederholt, und eine zweite Reprise des dreitaktigen Mittelteils macht den Beschluß der Canzone. Durch diesen rondoartigen Charakter, den wir auch schon bei andern Canzonen von op. 8 gefunden haben, verleiht Marini diesen Stücken eine geschlossene Form, eine Einheitlichkeit, die ihnen nur zum Guten gereichen kann. Die Tonart der Canzone ist ein Mixolydisch mit fis in dem Reprisesätzchen.

Die achte Canzone bringt die Gegenüberstellung von zwei Sopranen gegen vier Tromboni²⁾. Diese Canzone steht ganz im geraden Takt und ist rein homophon gehalten. Die Violinen gehen fast immer in Terzen miteinander, der zweite Chor streut akkordische Zwischenrufe ein. Frage und Antwortspiel zwischen den beiden Chören, oder Echoeffekte bei Wiederaufnahme einer Phrase des ersten Chors durch den zweiten, das sind die Mittel, mit denen diese Canzone bestritten wird.

Auf ganz ähnlichen Wirkungen beruht der Satz der nächsten Canzone à 6. Der erste Chor hier ist mit zwei Violinen und einer „Viola“ besetzt und der zweite wiederum mit drei Posaunen. Bemerkenswert ist in dieser Canzone die Bezeichnung presto bei einer Synkopenstelle des zweiten Chores, die vom ersten Chor ebenfalls presto wiederholt werden muß³⁾. Die letzte Canzone zeigt die Besetzung, Due Violini è Cornetti è quattro Viole è Tromboni. Das Stück beginnt mit einem imitatorischen Anfangsteil im geraden Takt. Diesem schließt sich ein solistischer Zwischensatz der beiden Geigen an, der hauptsächlich im Alternieren der beiden Soprane besteht. Ein weiterer Teil bringt die Gegenüberstellung des ersten und zweiten Chores. Ein neuer Gedanke ist das Spiel der vier Bässe, das nun anhebt, es wirkt interessant durch die Verschiebung des Rhythmus $\underline{\underline{d.}} \quad \underline{\underline{d.}} \quad \underline{\underline{d.}} \quad \underline{\underline{d.}}$ in den einzelnen Stimmen. Der Teil im Dreitakt, der die Gegenüberstellung von Chor I und II gebracht hat, wird hierauf wiederholt und die ganze Canzone abgeschlossen durch fünf Takte im geraden Takt, die noch einmal das alternierende Spiel der beiden Geigen bringen, gestützt von allen vier Bässen. Die Canzone, die bisher Mollcharakter hatte, schließt mit dem D-Dur-Akkord, was der Praxis des 17. Jahrhunderts entspricht.

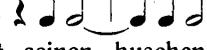
Im Ganzen ist von den Canzonen zu sagen, daß sie in ihrem Aufbau mit denjenigen von op. 1 verwandt sind, daß sie sich aber durch die größere Besetzung von jenen unterscheiden, daß auch ein Streben nach einer geschlosseneren Form sich hier wohlthuend bemerkbar macht.

Bevor ich nun zur großen Gruppe der Sonaten übergehe, möchte ich noch zwei Werke besprechen, die in der Art und der Bezeichnung sich auszeichnen, es ist dies der „Passamezzo in 10 Parti“ einerseits und das Capriccio andererseits. Beide gehören zu den interessanten Stücken aus op. 8, das erstere

1) Bei der Canzon septima heißt es im Baß des ersten Chores: à 5 tralasciande questa parte.

2) Mit den Soprani sind, wie die Tavola angibt, Violinen gemeint.

3) Tempobezeichnungen finden sich sonst selten in den Werken Marinis, eine Ausnahme macht z. B. noch der Passamezzo, bei dem ein Teil Larga di Batutta verlangt wird.

durch seinen Aufbau, das zweite durch seine geigentechnischen Besonderheiten¹⁾. Riemann²⁾ geht ziemlich ausführlich auf den „Paß e mezzo“ ein, er bespricht den Baß und die interessanteste „Parte“, die chromatische, ich kann es mir also versagen, auf dieses noch einmal zurückzukommen, ich möchte nur noch einige Bemerkungen über die andern Teile beifügen. Wie schon Riemann bemerkt, bleibt sich die Taktzahl der einzelnen Teile 32 immer gleich, auch der Baß ist derselbe mit kleinen Änderungen. Die beiden Oberstimmen, zwei Violinen, bestimmen hauptsächlich den Charakter der einzelnen Teile. Bald gehen sie miteinander im Abstände von Terzen oder Sexten, bald alternieren sie, bald setzen sie imitatorisch nacheinander ein, bald rasen sie gemeinsam in Sechzehnteln dahin und bald halten sie lange Notenwerte aus. Das bei Marini be-  wird häufig verwendet. Die Tonart d-moll liebt Ineinanderhacken des Rhythmus  wird in allen 10 Teilen festgehalten. Geigentechnisch ist vor allem der 8. Teil mit seinen huschenden Sechzehntelfiguren interessant, harmonisch zeichnet sich der 7. Teil mit seiner Chromatik aus.

Ebenfalls ein auffallendes Stück ist das Capriccio „à modo di Lira“. Beckmann³⁾ beschreibt das Capriccio und gibt in seinen Beispielen einen Teil davon wieder. Ich gehe mit ihm einig, in der Annahme, das Doppelgriffspiel sei eine deutsche Besonderheit, die von Marini während seines Aufenthaltes in Deutschland aufgenommen und später wieder weggelegt worden sei. Tatsächlich findet sich in op. 22 kein Stück mehr, das diesen vielstimmigen Stil wieder aufnahm. Dieses Capriccio, eine Sonate auch Capriccio, genannt: „che due Violine sonano quatro parti“, sowie die 3. und 4. Solosonate bleiben die interessanten Versuche Marinis sich in diesem Stile zu versuchen. Das Capriccio klingt ganz ausgezeichnet, zum leichtern Anstreichen der untern Saiten verlangt Marini, daß die G-Saite dicht neben der D-Saite gelegt werde⁴⁾. Unausführbar  bleibt lediglich der Schlußakkord

Wenn Marini angibt, das Capriccio sei „à modo di Lira“ so zeigt er uns auch gleich, wo das Vorbild für das Doppelgriffspiel zu suchen ist. Auf der Streichlira mit ihren Bordunsaiten wurde überhaupt fast ausschließlich das mehrstimmige Spiel gepflegt. Es mochte nun die Geiger reizen, die Effekte, die auf der Lira möglich waren, auch auf der Geige auszuprobieren. Die deutschen Meister scheinen, wie Beckmann das nachweist, diese Versuche mit besonderer Vorliebe aufgenommen zu haben, und so entwickelt sich dann in Deutschland das virtuose doppelgriffige Spiel, während von den italienischen Meistern die edle Linie und die Beweglichkeit im Passagenwerk bevorzugt wird.

Die 21 Sonaten von op. 8 lassen sich in drei Gruppen einteilen, solche für Violine und B.C., eine zweite Gruppe der Sonaten à 2 und endlich die Sonaten à tre. Die Sonaten à due lassen sich in Sonaten für zwei Sopraninstrumente und Sonaten für einen Sopran und Baß scheiden, immer tritt zu den zwei führenden Stimmen noch der Basso continuo, der aber nicht als Stimme gezählt wird⁶⁾. Unter den Sonaten à due findet sich eine solche für zwei Flautini oder Cornetti alla quarta und zwei, die für zwei Fagotte geschrieben sind.

Für zwei Violinen oder Zinken mit B.C. sind die Sonaten Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 13 und 14. Gleich die erste⁷⁾ zeigt einen lebhaften Wechsel von geradem und ungeradem Takt. Erste und zweite Violine wechseln mit einander ab und vereinigen sich dann wieder zu rein akkordischem Spiel. Die Teile im Dreitakt sind sehr imitatorisch gehalten. Bindebogen, Trillerbezeichnungen, Affetti, große Intervall-

¹⁾ Der Passo mezzo ist im Notentext als „in Otto Parti“ bezeichnet, tatsächlich hat er aber 10 Teile, wie auch in der Tavola richtig angegeben ist.

²⁾ Riemann, Handbuch II, 2. S. 103 ff.

³⁾ G. Beckmann: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, S. 23. Leipzig 1918.

⁴⁾ Bisogna che le due Corde grosse siano vicine.

⁵⁾ Abgedruckt mit den neun letzten Takten bei Riemann a. a. O. S. 102.

⁶⁾ Tatsächlich handelt es sich bei den Sonaten die à 2. bezeichnet sind und für Violine und Baß geschrieben sind, eigentlich um das, was Marini sonst als Solosonaten bezeichnet, nur daß hier zu dem Basso Continuo noch ein Streichbaß kommt, der aber oft ad libitum ist, Qual si può sonare con il Violino solo. — Canto è Basso ad libitum (?).

⁷⁾ Riemann Neudruck: Old Chamber Music III, Nr. 1. Augener, London.

sprünge bis zur Oktav und Dezime, und einige sehr lebhaft Passagen in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln weisen auf die Besetzung mit Geigen hin, wie denn diese Sonate auch nur für zwei Violinen geschrieben ist. Was Marini unter „Affetti“ versteht ist nicht ganz klar, ich glaube, daß es sich um Tremolo handelt, wie er es in op. 1 schon einmal als „tremolo coll'arco“ verlangt hat. Riemann findet die gleiche Bezeichnung bei einer Sonate Buonamentes von 1636 und deutet sie dort auch als Tremolo¹⁾. Es könnten aber mit den Affetti auch kurze Vorschläge oder andere Verzierungen gemeint sein, doch scheint mir das nicht wahrscheinlich. Die Tonart des Stückes ist nicht leicht zu fixieren. Sie schwankt zwischen C-Dur und a-moll. Es beginnt in C-Dur und der Abschluß des ersten Teiles ist auf C. Ein zweiter Teil im Dreitakt steht auch noch vorzugsweise in C-Dur und schließt auf C, dann wird aber im dritten Teil ziemlich entschieden nach a-moll gelenkt, der Abschluß kommt auf a, ein nächster Teil schließt auf d, was aber als IV. Stufe von A zu deuten wäre und der Schluß bringt den A-Dur-Dreiklang. Als interessant möchte ich eine Stelle aus dem Mittelsatz in A bringen, der die beiden Geigen plötzlich um eine Oktave in die Tiefe versetzt:

The musical score consists of three staves. The top staff is for two violins (Vo. I. and Vo. II.) and the bottom staff is for the bass (Basso.). The music is written in a key with one flat (F major or D minor). The upper parts feature a melodic line with a sharp upward inflection followed by a rapid descent, while the bass part provides a steady accompaniment. A finger number '6' is indicated for the bass line.

Die zweite Sonate mit der Besetzung für Violinen oder Cornetti steht ganz im geraden Takt. Sie ist sehr stark imitatorisch gearbeitet, rhythmisch aber nicht besonders frappant, dagegen fällt die starke Chromatik im ersten Teile auf. Dieser Anfang stellt ein ebenbürtiges Gegenstück zu dem siebenten Teil des Passamezzo dar und sei darum des Interesses halber wiedergegeben. (Beispiel im Anhang Nr. 8.)

Auch in dieser Sonate finden wir große Sprünge in den Melodiestimmen, Oktavsprünge sind schon gar nichts Besonderes mehr, wir haben sogar den Sprung vom c' ins g", das bedingt also den raschen Übergang von der G-Saite auf die E- oder mindestens A-Saite.

Die dritte Sonate gehört zu den weniger interessanten, außer daß im vierten Abschnitt die starke Bezifferung mit Sext- und Quintsextakkorden auffällt. Ebenso ist die vierte Sonate durch nichts Besonderes ausgezeichnet, wir notieren aber auch hier wieder große Sprünge, oft von der G auf die A-Saite²⁾.

Die vierte Sonate arbeitete schon ziemlich stark mit gebrochenen Akkordmotivchen, dies wird in der fünften Sonate wieder aufgenommen. Geigentechnisch fallen uns die Bindebogen über Gruppen von zwei und vier Achteln auf, und die großen Sprünge; eine kleine Stelle möge als Illustration folgen:

The musical score is a single staff for a violin. It shows a melodic line with a sharp upward inflection followed by a rapid descent, illustrating the technical challenge of large leaps and chromatic passages.

Die siebente Sonata „sopra à Voi dò vinto il Cor“ ist nur für zwei Violinen geschrieben, sie unterscheidet sich aber im Charakter nicht von denjenigen Sonaten, die auch für Cornetti stehen. Eine gesangliche Linie vor allem im ersten Teil deutet auf die Aufnahmen eines Liederfragments hin, später verdrängen verhackte, alternierende Teilchen wieder die breite Linie. Es sei noch ein kleiner Zwischenteil hervor gehoben, der ein interessantes Zwiegespräch zwischen erster und zweiter Violine bringt. Auf eine ruhig, in Terzen ansteigende, sich in halben Noten bewegend Phrase, folgt eine erregte Antwort der zweiten Geige, zuerst stürzt sie sich in wildem Sechzehntellauf, resp. gebrochenem Akkord in die Tiefe, dann steigt sie wieder mit einem synkopischen Halt in der Mitte nach oben und in kühnem Sextsprung bäumt

1) Riemann, Handbuch II 2. S. 119.

2) Die Märe von Wasielewski, die Meister vor und um Fontana hätten, wie dieser selbst, die G-Saite nicht benützt, wird durch Marini hundertfach widerlegt, wie sich ja auch in den Sonaten Fontanas die Benützung der G-Saite findet. Wasielewski: Die Violine im XVII. Jahrh. 1874.

sie sich auf, um wieder zusammen zu sinken; nun greift wieder die erste Geige mit ihrer ruhigen Bewegung ein und eine noch erregtere Antwort der zweiten Geige löst sie ab, ein drittes Mal ermahnen die ruhigen Noten der ersten Stimme und ein drittes Mal versucht die zweite mit ihrer Meinung durchzudringen, aber die erste Stimme siegt, erste und zweite Stimme vereint finden sich zum beruhigenden Abschluß in breiten energischen Strichen. Die Einwürfe der zweiten Geige tragen fast rezitativartigen Charakter und kommen auf der Violine zu schöner Wirkung.



Die 13. Sonate, für zwei Violinen oder Zinken, trägt die Nebenbemerkung „senza cadenza“, das will soviel heißen, als ohne Abschluß, im Verlauf des Stückes nämlich. Eine 81 Takte lange Sonate ohne Cäsuren, ohne Ganz- oder Halbschlüsse, das ist in der Tat für jene Zeit eine Merkwürdigkeit, und verdient eine besondere Bemerkung. Der Baß dieser Sonate geht unaufhörlich weiter, kein Ruhepunkt läßt zur Unterbrechung kommen, jede längere Note wird durch ihre Funktion als Quintsext- oder Quartsextakkord zum vorwärtstreibenden Element. Die Oberstimmen sind stark imitatorisch gesetzt, auch echoartige Wiederholungen sind häufig. Harmonisch interessant ist eine kürzere chromatische Episode, die an die zweite Sonate erinnert, sie wird, um besser zur Geltung zu kommen, langsam verlangt: „tardo“ steht über den Stimmen. Die Sonate, die in g-moll steht, hat einen eigentümlich leidenschaftlichen und drängenden Charakter, was wohl an ihrer „Cadenzlosigkeit“ liegen mag.

Zu den allerinteressantesten Stücken aus op. 8 gehört die Sonate decimaquarta, welche ein Capriccio genannt wird, „che due Violini sonano quatro (!) parti“. Wie Riemann¹⁾ schon bemerkt, handelt es sich um ein imitierendes Stück, wobei vier Stimmen von zwei Instrumenten gespielt werden. Beckmann²⁾ führt an, daß Biber und Walther Sonaten geschrieben haben, in denen zwei Stimmen von einer Geige gespielt wurden. Die Doppelgriffe sind wie diejenigen im „Capriccio a modo di lira“ fast alle in der ersten Lage spielbar, immerhin zeugen sie von einer bemerkenswerten Unabhängigkeit der einzelnen Finger. Die Sonate³⁾ beginnt mit  ⁴⁾. Daher bezeichnet sie wohl auch Riemann als Canzone, was von dem Starenlied der Canzone  keiner Bedeutung ist, da sich ein prinzipieller Unterschied zwischen Canzone und Sonate nur schwer herausstellen läßt. Das ganze Stück steht im geraden Takt. Einige Takte mit Doppeltrillern werden von beiden Geigen zusammen bestritten, in der Sonata d'inventione verlangt Marini den gleichen Effekt, aber von einer Geige gespielt.



Ist auch das Stück musikalisch nicht sonderlich wertvoll, so stellt es doch als Versuch Marinis, die Doppelgriffigkeit in den Dienst der Form und nicht nur des virtuosen Spiels zu stellen, ein interessantes Dokument dar.

Es bleibt mir noch übrig die Sonaten für zwei Flöten und für zwei Fagotte zu erwähnen. Sonata Sexta per doi Flautini ò Cornetti alla quarta ist ein kurzes Stück im imitierenden Stil in d-moll. Merkwürdigerweise, wenn man nämlich an die Beweglichkeit der Flöte denkt, fehlen die kürzern Notenwerte fast ganz, die Sonate trägt einen ganz beschaulichen Charakter. Nicht viel anders steht es mit der ersten Sonate für zwei Fagotte ò Tromboni grossi, ein ganz kurzes Stück im geraden Takt. Auch hier baut sich das ganze Stück auf den Effekt der Imitation auf. Ebenso bei der zweiten Sonate für zwei Fagotte.

1) Riemann, a. a. O. S. 102.

2) Beckmann, a. a. O.

3) Um eine solche handelt es sich trotz der Bezeichnung Capriccio, wird sie doch nach der Sonata decimatre, als Capriccio per decima quarta angeführt.

4) Der Anfang findet sich bei Riemann und Beckmann abgedruckt.

Nur wird in dieser Sonate ein belebter Ton angeschlagen. Alternierende Achtteläufe und Figuren gebrochener Akkorde geben dem Stück einen etwas weniger gemütlichen Zug. Die zwei Sonaten, von Fagotten vorgetragen, müssen famos klingen.

Die Sonaten 10, 11 und 12 sind à due gesetzt, aber nicht für zwei gleichartige Instrumente, sondern für Sopran und Baß. Gleich bei der ersten heißt es aber schon: *si può sonare con una parte sola, Canto è Basso ad libitum*¹⁾. Es ist leicht verständlich, daß der Baß weggelassen werden kann, weil er durch den B. C. ersetzt wird, was übrig bleibt, ist eine Sonate für Violine mit Akkordinstrument, wie es die Sonaten per il Violino Solo sind. Die Sonaten à 2 zeichnen sich aber durch eine bewegtere Baßstimme und eine relativ einfache Oberstimme aus. Die Stücke sind ein imitierendes oder alternierendes Spiel der beiden Instrumente ohne jegliche Kunststücke der Violine. In der zweiten dieser Sonaten ist der Baß, ein Fagott, nicht ad libitum, er unterscheidet sich durch größere Beweglichkeit von der Stimme des B. C., ja es werden Sechzehntelläufe und Triller von ihm verlangt, gleich wie sie die Oberstimme auch hat. Man wäre versucht, eben diese Läufe, verbunden mit großen Sprüngen und Trillern, als typisch violinmäßig anzusprechen, aber da sie in gleicher Weise vom Fagott auch verlangt werden, wird man wohl vorsichtig sein mit diesem Wort. Ein Takt möge als Beispiel dienen:



Bei der dritten dieser Sonaten für Sopran und Baß, cioè Violino è Trombone, ist der Baß wieder ad libitum. Hier ist nun der Baß oft nicht mehr als das Fundament, auf dem sich die Oberstimme in freien Figurationen ergehen kann. Manchmal greift er aber auch imitierend in das Spiel mit ein. Interessant ist eine kleine Echostelle, bei der die Repetition piano verlangt wird.

Eine eigentliche Triosonate ist die Sonata à tre „Sopra la Monica“²⁾, zwei Violinen ist ein Bassetto ò Viola da Gamba zugesellt. Das Stück trägt rein monodischen Charakter, die beiden Violinen gehen immer im Abstand von Terzen oder Sexten miteinander, der Baß gibt den harmonischen Untergrund und das rhythmische Gegengewicht dazu. Die ganze Sonate steht im geraden Takt, die Anfangsmelodie, die sich in Vierteln und Achteln bewegt, wird später in Sechzehntelfiguren aufgelöst. Die Oberstimmen tragen nicht typisch violinmäßigen Charakter, aber eine lange Folge von Achteln, die durch Bindebogen zu Gruppen von vier zusammengeschlossen sind, betonen doch den Streichcharakter der führenden Stimmen. Harmonisch bietet das Stück, das in d-moll steht, nichts besonderes, und auch rhythmisch bewegt es sich durchaus in gewohnten Bahnen; der Streichbaß stimmt mit der Stimme des B. C. genau überein.

Anders verhält es sich bei der Sonata in Ecco, die auch à tre ist, hier sind es aber drei Violinen und ein ContinuoBaß. Eigentlich hat nur eine Violine die Melodie, die andern bilden lediglich das Echo der ersten Geige. Marini bestimmt dazu: *il primo Violino deve essere visto è gli altri due nò*. Und bei den Stimmen der zweiten und dritten Violine ist bemerkt: *sempre piano*. Mit einer breiten Melodie setzt die erste Violine ein, 27 Takte bleibt sie solo und erst im 28. Takt wird eine kurze Achtelfigur zuerst von der zweiten und dann von der dritten Violine wiederholt. Groppo³⁾ forte wird sie in der 1. Stimme verlangt, bei den andern ist nur groppo vermerkt. In ähnlicher Weise wie diese Verzierung wird eine punktierte Figur mit Trillern von den drei Stimmen nacheinander aufgenommen, bei einer andern Figur setzt die zweite Stimme ein, während die erste noch weiter spielt, und die dritte geht ein Stück weit mit der zweiten zusammen, und immer ist bei den Wiederholungen im Baß piano angemerkt. Zwischen

1) Das Letztere muß eine irrtümliche Bezeichnung sein, denn wenn man den Sopran weglassen würde und nur den Baß spielen wollte, so hätte man nur noch eine Stimme, da der Baß mit dem Basso Continuo zusammen geht.

2) Frescobaldi verwendet die gleiche Melodie in seiner „Partita sopra la Monica“ für Cembalo 1614 „Partite sopra La Romanesca, la Monicha, Ruggiero e la Follia, dalle Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo.“ Neuherausgegeben von O. Chilesotti in der Biblioteca di Rarità Musicali. Vol. VI. Ricordi.

3) Als groppo oder gruppetto bezeichnet Walthers in seinem Lexikon eine Verzierungsfigur in Achteln oder Sechzehnteln, eine Definition, die auf diese, sowie andere Stellen bei Marini paßt. Die Figur bei Marini lautet:



hinein fallen wieder längere Solostellen der ersten Geige, unterbrochen von Echostellen. Interessant ist eine Episode, bei der die erste Geige ein zweistimmiges Motiv in Doppelgriffen ertönen läßt, welches dann von beiden Geigen zusammen beantwortet wird. Bei den Echos handelt es sich immer um notengetreue Wiederholungen und nicht nur um Imitationen. Das Stück ist nicht nur durch diesen Effekt interessant, sondern auch durch die Soloepisoden der ersten Geige, die zuerst ein sehr gesangliches Bild zeigen und nachher die Violine sich in lebhaftesten Figurationen ergehen lassen, die sehr stark an den Stil Fontanas erinnern. Durch diesen Zug ist die Sonata in Ecco verwandt mit den Solosonaten, die nun als Schluß dieses Kapitels noch besprochen werden sollen.

Eine Sonderstellung unter den Solosonaten nimmt die Sonate für Violine und Orgel ein, das letzte Stück aus op. 8¹⁾ 2). Die Sonata per l'Organo è Violino ò Cornetto hat noch eine zweite Diskantstimme, es wird nun dem Organisten freigestellt, ob er dieselbe mit einem Flötenregister in der Oktave mitspielen will oder diese Stimme durch eine zweite Geige besetzen wolle³⁾. In der Konstruktion würde die Sonate zu den Sonaten à due gehören. Wir haben zwei konzertierende Sopranstimmen und einen Baß, nur wird hier der zweite Sopran auch vom Continuoinstrument übernommen. Gelegentlich wird durch imitierendes Hintereinandereinsetzen von Baß und zweitem Sopran der Eindruck einer dreistimmigen Canzone erweckt, im Großen und Ganzen aber sind es nur zwei imitierende Stimmen und ein Baß; die erste Violine hat meistens nur das Echo des zweiten Soprans zu spielen, manchmal notengetreu, manchmal um eine oder mehrere Stufen versetzt. Eine kleine Figur in Zweiunddreißigsteln und Sechzehnteln, sie klingt wie ein Pralltriller, wird schnell nacheinander einige Male wiederholt von einer Oktav in die andere springend, und setzt eine fortgeschrittene Fingerfertigkeit voraus.

Eine Stelle mit ausgeführtem Continuo findet sich auch in der ersten Sonate für Cornetto ò Violino semplice. Im Continuo findet sich die Partitur der Sonate gedruckt, was, wie schon Beckmann sagt, vermuten läßt, daß dem Geiger die Freiheit eines im Tempo nuancierten Spiels gelassen wurde, und der Begleiter die Möglichkeit hatte zu folgen⁴⁾. Die Sonata prima ist ein kurzes Stück im geraden Takt in C-Dur, mit einem kurzen Mittelsatz im Dreitakt. Sie beginnt mit einem Teil von 8 Takten, der repetiert wird. Dies bildet die gesangliche Einleitung, dem ein etwas längerer Teil von 11 Takten folgt, der mehr Bewegung zeigt und auch repetiert wird. Ein dritter Teil in $\frac{3}{2}$ -Takt ist imitatorisch gesetzt, und ein Schlußteil lenkt dann vom imitierenden zum wieder rein homophonen Stil zurück. Das Ganze ist ein anspruchsloses, gut klingendes Stück.

Wesentlich interessanter präsentiert sich die nächste Sonate, die schon vielverheißend d'inuentione genannt wird⁵⁾. Die Invention, die Erfindung besteht nun darin, daß Marini während vier Takten Solo des Basses die oberste Saite der Violine von E nach C hinunter stimmen läßt. Dieser Scodaturaversuch Marinis bleibt der einzige, er ist später nicht darauf zurückgekommen. Vielleicht hat er sich selber davon überzeugt, daß die Sache auch ihre großen Nachteile hat, zum ersten, wie schon Beckmann erwähnt, war das Umstimmen während des Spiels eine recht zweifelhafte Sache⁶⁾. Zum zweiten aber hat schon Beckmann nachgewiesen, daß es zum Greifen einer großen Terz das Aufsetzen zweier nebeneinander

1) Neugedruckt bei Schering: Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Riemann, Festschrift S. 309 ff.

2) Riemann erwähnt diese Sonate auf Seite 102 und gibt ein kleines Beispiel des teilweise ausgearbeiteten Continuoasses. Hdb. II 2. Daß auch Merulo schon ausgeführte Continuoasses hat, sei hier nur beiläufig erwähnt.

3) Dovendo l'Organista sonar il Basso e il secondo soprano con uno registro de Flauti all'octava & Pedale ò vero si fara sonare quel secondo soprano ad un Violino ò Trombone all'ottava. Ein Stimmheft: Trombone ad libitum per la Sonata del Organo & Violino ist denn auch vorhanden.

4) Das Gleiche finden wir auch bei den 6 Sonaten Fontanas für Violine und B. C.

5) Beckmann bringt die interessanten Terzenpassagen aus dieser Sonate als Beispiel, bemerkt aber dazu, per il violino d'inuentione, welche Bezeichnung bei dem unbefangenen Leser den Verdacht erwecken könnte, es handle sich da um etwas ähnliches wie etwa das Inventionshorn. Demgegenüber muß festgestellt werden, daß es heißt Sonata Seconda d'inuentione Per il Violino, und im Inhaltsverzeichnis Sonata seconda Violino, d'inuentione . . .

6) Zum Zurückstimmen gibt Marini dem Geiger nur drei Takte Pause, und das gerade um die heikle Quinte A E wieder rein zu stimmen.

liegender Finger bedarf, der rasche Wechsel von großen und kleinen Terzen erfordert aber eine große Geschicklichkeit der linken Hand, wie auch Terzenspiel ohne Scordatura keine größere verlangen würde.

Der Anfangsteil dieser Sonate in A steht im geraden Takt und trägt imitierenden Charakter, der Mittelsatz im Dreitakt, der die Terzenpassagen bringt, ist akkordisch gehalten, ebenso der Schlußteil, der aber immer eine gewisse Gegenbewegung des Basses zum Sopran zeigt. Abgesehen von dem Interesse, das diese Sonata durch den Scordaturaversuch erregt, hinterläßt sie, vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, einen zwiespältigen Eindruck; der Anfangsteil gibt der Geige Gelegenheit, in einem breit-angelegten Motiv den Klang strömen zu lassen, aber mit Einsetzen der virtuoson Terzenpassagen verliert die Sonate ihren erhabenen Zug, und der dritte Teil endlich löst sich in fast trivialen Sequenzen auf, erst gegen den Schluß zeigt sich das Bestreben, den feierlichen Ton des Anfangs zurückzugewinnen.

Sonata Terza Variata per il Violino nennt Marini die nächste Sonate. „Variata“, wahrlich, das ist diese Sonate, fast sogar etwas zuviel Abwechslung hat es in diesem Stück. Die Einheit des Satzes als Ganzes leidet unter der Vielheit der Ideen. Mit einer schönen Melodie im Baß beginnt die Sonate, die Geige hält ihre Noten über den ganzen Takt, dann im fünften Takt werden die Rollen getauscht, der Sopran ergeht sich in lebhaftesten Figurationen, der Baß wird zum reinen Stützbaß. Der Teil schließt auf D, nachdem er in A begonnen hatte. Nun wird die ganze 12-taktige Episode in d-moll wiederholt, der Schluß moduliert nach G. Ein neuer Gedanke blitzt auf, der Baß steigt die Tonleiter von G nach g hinauf, der Sopran in Gegenbewegung fällt vom g' nach g' hinunter, das gleiche Spiel wird von C ausgehend wiederholt. Bis jetzt stand alles im geraden Takt, nun folgt ein Gedanke im Dreitakt, der fünfmal wiederholt wird, erst in Terzgriffen der Violine, dann in Sexten (Beispiel 7 im Anhang). Eine kleine Episode in g-moll im geraden Takt wird von einem Presto im Dreitakt mit rasenden Triolen im Sopran abgelöst. Aber auch dieser Teil zählt nicht mehr als sieben Takte, und schon wieder wird er von einem neuen verdrängt, der sich vor allem durch die häufigen Sextsprünge im Sopran auszeichnet. Dieser Teil steht wieder im geraden Takt, aber nach sieben Takten wird in den Dreitakt übergegangen unter Beibehaltung des gleichen springenden Motivs. Nach drei Takten wird abermals nach dem geraden Takt zurückgewendet, und dabei bleibt es nun bis zum Schluß. Nicht, daß etwa die 60 Schlußtakte vom gleichen Gedanken beseelt wären! Auf eine etwas ruhigere Episode folgen sehr rasche Sechzehntelläufe der Geige über einer niedersteigenden Tonleiter im Baß, diese werden abgelöst durch eine klopfende Zweiunddreißigstel-Figur, der dann wieder eine fallende Figur folgt (Beispiel 7), und so geht es weiter in tollem Wechsel, auf eine rein monodische Phrase folgt ein imitatorisches Stück, der Schluß klingt nach einem letzten raschen Sechzehntellauf (die Achtel zu je vieren zusammengebunden!) breit auf dem Ausgangston A aus. Für einen Geiger ist es ein sehr dankbares Stück, da es ihm Gelegenheit gibt, alle seine Fähigkeiten im gesanglichen Spiel, in der Handhabung der Doppelgriffe, in der virtuoson Schnelligkeit, in der Sicherheit des Lagenspiels (Einsatz auf E'!) zu zeigen. Für den Hörer bleibt die Sonate weniger befriedigend, zu vielerlei wird ihm geboten, und in zu raschem Wechsel, Marini ist es an anderer Stelle schon besser gelungen, die Einheit der Form mit dem Reichtum des Inhalts zu vereinigen¹⁾.

Die vierte Sonate per il Violino per sonar con due corde ist vielleicht die reichste und doch zugleich die geschlossenste der Solosonaten (Beispiel 9 im Anhang). Sie könnte lediglich für sich selbst sprechen, man wird sofort auch beim flüchtigen Durchsehen den Reichtum an Neuem und Originellem erkennen, der in dieser Sonate liegt. Zuerst fallen vielleicht die häufigen Tempobezeichnungen: presto, tardo auf. Dann findet sich auch hier wieder die Bemerkung groppo, diesmal aber ist die Figur, die damit verlangt wird, überhaupt nicht geschrieben, sondern der Spieler muß von sich aus eine gehaltene Note damit umschreiben. Und endlich noch verlangt Marini in dieser Sonate wieder die affetti, wahrscheinlich für eine ganze Phrase von sechs Takten. Neben dem affetti und dem groppo stehen auch

¹⁾ Beigefügt sei noch, daß Marini sich sehr häufig des Wechsels der Schlüssel bedient, um möglichst wenig Hilfslinien zu benötigen, neben dem G-Schlüssel auf der zweiten Linie findet sich der G-Schlüssel auf der ersten Linie, ja sogar auf der ersten Hilfslinie unter dem Notenplan, dazu kommt noch der Sopranschlüssel, d. i. C-Schlüssel auf der ersten Linie. Im wiedergegebenen Beispiel im Anhang wurde der Übersichtlichkeit wegen alles im G-Schlüssel notiert.

sehr häufig Triller vorgeschrieben und nicht geringe Fingerfertigkeit verlangen schließlich die Doppelgriffe im zweiten Teil. Marini stellt hier noch einmal, wie in der 14. Sonata, das Doppelgriffspiel in den Dienst des mehrstimmigen Satzes. Für eine kurze Episode wird hier die sonst ganz monodonische Sonate zweistimmig, es treten zwei Sopranstimmen auf. Das zeigt eine musikalisch wertvolle Verwendung des mehrgriffigen Spiels, die Doppelgriffe sind nicht bloße Virtuosität, sie stehen im Dienste einer musikalischen Idee. Daß aber auch das virtuose Element zu seinem Recht kommt, dafür sorgen wiederum die lebhaften Partien, die mit ihren raschen Läufen, den großen Sprüngen und eingestreuten Verzierungen dem Geiger genug Gelegenheit geben, die Sicherheit seiner linken Hand und die Brillanz der Bogenführung zu beweisen. Ein Teil im Dreitakt, der das virtuose Element ganz ausschaltet und auf eine sequenzartige Fortspinnung eines ganz einfachen Motivchens aufgebaut ist, wird wiederholt und gibt den bescheidenen Abschluß des prächtigen Stückes. Im Lagenspiel wird in dieser Sonate von dem Geiger weniger verlangt als in der Sonata variata (man denke nur etwa an den Einsatz auf dem E^{'''} in jener Sonate), aber an die Beweglichkeit der linken Hand werden kaum geringere Anforderungen gestellt.

Die große Fertigkeit der linken Hand und die Geschmeidigkeit der Bogenführung, die alle diese vier Sonaten verlangen, das ist es, was unsere große Bewunderung hervorrufen muß. Musikalisch sind einige seiner Canzonen, Sonaten à 2 oder Balletti vielleicht wertvoller, aber vom Standpunkt des Violinisten aus gesehen, bieten diese Solosonaten das größere Interesse. Ihnen zur Seite stellt sich das Capriccio à modo di Lira, die 14. Sonate à 2 und die Sonata in Ecco.

d) op. 22.

Marini weilte schon wieder zehn Jahre in Italien, als er sein, nach unsern Kenntnissen, letztes Werk in Venedig erscheinen ließ. Wahrscheinlich hielt sich zu dieser Zeit Marini überhaupt in Venedig auf als Komponist und Privatmann. Einen Titel, der seine Beschäftigung verraten würde, gibt er sich in diesem Opus nicht mehr, er ist ganz schlicht, aber stolz il Cavalier Biagio Marini.

Violino Primo

PER OGNI SORTE D'STROMENTO

MUSICALE

Diuersi generi di Sonate, da Chiesa, & da Camera,

A Due, Trè, & à quattro

Con l'alfabeto alle più proprie, per la Chitarra

alla Spagnola a beneplacito.

Libro Terzo opera XXII

Consacrata

AL SER.^{MO} FERDINANDO MARIA

ELETTORE DEL S. R. IMP.

Conte Palatino del Reno, Duca de Bauiera & c.

Dal Cauallier Biagio Marini

Drz

IN VENETIA ^MMDCLV Apresso Francesco Magni

Libro Terzo sagt das Titelblatt, das ist wohl so zu verstehen, daß es sich um das dritte Buch der Sonaten handelt. Leider ist uns nur dieses dritte Buch erhalten, wir können es nicht genug bedauern, daß die zwei andern verloren gegangen sind¹⁾. Marini widmet dieses op. dem Kurfürsten Ferdinand

¹⁾ Erhalten ist der Band in zwei Exemplaren, wovon das eine auf der Bibliothek des liceo musicale in Bologna, das andere in der Stadtbibliothek von Breslau liegt.

Maria¹⁾ und bemerkt in der Dedikation, daß er während seines Neuburger Aufenthaltes Gelegenheit gehabt habe, den Vater Ferdinand Marias²⁾ und den Onkel³⁾ kennen zu lernen und von ihnen nicht verachtet worden sei⁴⁾.

Marini nennt sein Werk „Diversi Generi di Sonate da Chiesa e da Camera“⁵⁾. Um Sonate da chiesa handelt es sich bei den 6 Sätzen, die ausdrücklich als Sonaten bezeichnet sind. Eigentliche Sonate da Camera, das heißt Suiten enthält das Werk zwei, wovon die zweite ein Balletto à quattro Parti mit einer Corrente, das sich auch als Variationen-Suite bezeichnen ließe, sonst aber handelt es sich um einzelne Tanzsätze, die nicht zu Suiten zusammengestellt sind, wie wir es verstehen, es stehen vier Sarabanden, vier Correnten und sechs Sinfonien hintereinander, die, wenn auch die gleichartigen Sätze sogleich hintereinander anschließend gespielt wurden, doch noch keine Suiten in dem Sinne etwa Rosenmüllers ergeben würden.

Wie der Titel bemerkt, war als Continuoinstrument die Gitarre vorgesehen, deshalb findet sich bei den Tanzsätzen an Stelle der Bezifferung durch Zahlen die Bezeichnung mit Buchstaben⁶⁾.

Die Balletti sind à tre oder à quattro, zwei Violinen und Streichbaß, eventuell noch eine Viola, die ad libitum steht.

Das erste Balletto, das aus vier Teilen im geraden Takt besteht und einer Corrente, quinta parte, ist ein richtiges Variationsstück. Die vier Teile stehen alle auf dem gleichen Baß, und haben alle gleich viel Takte. Das Balletto beginnt mit einem Auftakt auf zwei, der erste Teil umfaßt vier Takte, der zweite acht. Das ganze Balletto steht in C-Dur, eine Modulation im 2. Teil führt vorübergehend nach d-moll, um bald wieder nach C zurückzulenken. Der Bau ist homophon, die zweite Stimme, auch wenn sie einmal rhythmisch etwas selbständig wird, ist doch immer nur Begleitstimme.

An den Variationen des zweiten und dritten Teils beteiligen sich die beiden Oberstimmen und der Streichbaß, während der Continuo baß dreimal das Gleiche wiederholt⁷⁾. Im zweiten Teil werden die Halben in Viertel, die Viertel in Achtel aufgelöst, im dritten Teil findet noch einmal eine Diminution in Sechzehntel statt, die Terza parte ist vor allem auf ein Alternieren zweier Stimmen gebaut, wobei der Baß abwechselnd mit der ersten oder zweiten Stimme geht. Im dritten Teile aber ist es nur noch der Baß, der weiter variiert, die Oberstimmen haben wieder die Melodie des ersten Teiles, „come stà“ steht zudem in der zweiten Stimme, der Komponist verbittet sich ein weiteres Ausschmücken durch den Spieler, das Ausschmücken, das Verzieren darf diesmal der Baß besorgen, der sich in großartigen Figurationen ergeht. Die quinta parte, die Corrente, wird presto verlangt⁸⁾. Harmonisch steht die Corrente auf dem gleichen Grund, wie das Balletto, auch die Taktzahl der zwei Abschnitte ist sich gleich geblieben, vier plus acht. Als melodische Linie aber ist die Führung der Oberstimmen in der Corrente befriedigender als im Balletto. Das Zusammenfallen des harmonischen Schwerpunktes mit dem schweren Takteil verleiht der Melodie etwas Ausgeglichenes, das im Balletto nicht in gleichem Maße vorhanden ist. Die knappe Struktur des Balletto macht sich auch in der Corrente wohlthuend bemerkbar. Auffallen muß bei dieser Corrente, daß das typische Merkmal der Correnten, das Nachschlagen des letzten Akkordes⁹⁾ hier ganz wegfällt. Wenn die Corrente recht schnell gespielt wird, wie es ja das Presto verlangen würde, dann erhält sie durch das sofortige Repetieren ohne die geringste Ruhepause etwas Treibendes, ja fast Gehetztes.

Eine richtige Sonata da Camera, eine Folge von Tänzen, die nach dem Prinzip der Kontrastwirkung aneinander gereiht werden, stellt das nächste Stück dar, il Balletto secondo.

1) Ferdinand Maria gestorben 1679.

2) Maximilian I., gestorben 1651, seine Gemahlin Maria Anna v. Österreich gestorben 1655.

3) Albrecht VI., gestorben 1666.

4) Come appunto non fù sdegnato dall'indicibil Clemenza delli Serenissimi Padre e Zij di V. A. l'Elettore di Colonia, el Duca Alberto, mentre io ero Maestro di Capella, e Consigliero della Camera del Serenissimo di Neoburgo.

5) Torchi; l'Arte musicale in Italia, VII, bringt im Neudrucke die vier Balletti, fünf Sonaten und den Passacaglio.

6) Es handelt sich um die italienische Methode der Bezeichnung der Accorde mit Buchstaben.

7) si replica da capo tre volte.

8) Im Baß heißt es: allegro.

9) das auch durch den gedehnten Schlußakkord ersetzt werden kann.

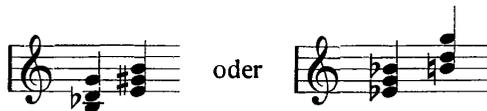
Mit einer feierlichen Einleitung im geraden Takt, der *Entrata grave*, beginnt das Stück, es erinnert an die langsame Einleitung zu einer französischen Overture. Diese *Entrata* steht in E-dur und zählt acht Takte, sie wird wiederholt. Der volle Satz¹⁾, mehrere Generalpausen, die rein akkordische Schreibweise, alles trägt dazu bei, dem Stück einen überaus feierlichen, majestätischen Anfang zu verleihen²⁾.

Auf die langsame Einleitung folgt ein Balletto allegro im geraden Takt. Dieses steht nun in G-Dur. Es ist zweiteilig mit Abschnitten von je 10 Takten, beide Teile werden repetiert. Mit frischen Akkorden setzt das Balletto ein, in den zwei ersten Takten auf den 4. Schlag Generalpause, und dadurch erhalten diese ersten Akkorde etwas von Fanfarenstößen, die zur Festesfreude, zum Festjubiläum auffordern. Im fünften, sechsten und siebenten Takt werden Sopran und Baß gegeneinander geführt in rhythmischen Schlägen, ein Gedanke, der im zweiten Teil wiederkehrt. Motivisch sind der erste und zweite Teil dadurch sehr fein verbunden, daß Marini eine Figur, die er im fünften Takt schon einmal gebraucht hat, und mit der er den ersten Teil schließt, im zweiten Teil sofort wieder aufnimmt, und mit ihr durch sequenzartiges Wiederholen fast eine Art von Durchführung markiert.

Als Kontrast zu dem Balletto schließt sich nun eine *Gagliarde* im Dreizeweitakt in a-moll stehend an. Auch sie ist, wie das Balletto, ganz homophon gesetzt und macht häufigen Gebrauch von der Sequenz. Sie zerfällt in zwei Abschnitte von je zehn Takten, wovon sich der zweite Abschnitt durch einen rhythmisch pikanten Zug auszeichnet, Marini läßt, wie schon in andern dreitaktigen Sätzen, den Sopran im Zweitakt gehen, während der Baß weiter die drei Schläge angibt.

Auf die *Gagliarda* folgt die *Corrente*, sie steht im Unterschied zur Letzteren im Dreivierteltakt und beginnt mit Auftakt von einem Viertel. Tonart ist A-Dur. Oberstimmen und Baß zeigen ziemlich viel Bewegung, während die Viola, im ersten Teil wenigstens, nur mit gleichmäßigen Schlägen den Takt markiert. Auffallend ist in der ersten Violine eine starke Bevorzugung der E-Saite. Gleich zum Beginn der *Corrente* scheint es so, als ob Marini den umgekehrten Baß der *Gagliarda* als Fundament nehmen wolle, beginnt nämlich die *Gagliarda* mit der absteigenden a-moll-Tonleiter im Baß, auf welche eine zweite vom C niederfallende Tonleiter folgt, so beginnt dagegen die *Corrente* mit der steigenden A-Dur-Tonleiter, der die ebenfalls steigende C-Dur-Tonleiter folgt. Aber damit hört die Analogie auf, im weiteren Verlauf geht der Baß der *Corrente* ganz neue Wege.

Den Schluß der Suite bildet ein zehntaktiges Stück in d-moll, die *Retirata*³⁾. Es handelt sich hier um das, was Praetorius⁴⁾ als *Retrajekte* bezeichnet. „Retrajecte, das ist der Abzug oder Abtritt, damit die Invention und das ganze Ballett geendet und beschlossen wird.“ Um den Abschluß einer Suite handelt es sich aber hier ganz offensichtlich. Dieser Schlußteil steht im Viervierteltakt. Er bringt eine Folge von äußerst kühn kombinierten Akkorden, wie zum Beispiel:



Und das alles in dem abgehackten Rhythmus:



Ein äußerst merkwürdiger, geheimnisvoller Abschluß zu dem ganzen Balletto! Choreographisch könnte man sich wohl vorstellen, daß sich hier die Tänzer mit abgemessenen Schritten vom Tanzplatze zurückziehen.

Die ganze Suite kann als wohlgelungener Versuch Marinis, sich auf dem Gebiete der Kammer-sonate zu bewegen, angesprochen werden. Befremden mag es, daß die zwei Tänze im Dreitakt, *Gagliarda* und *Corrente* sich gerade folgen, die zwei sind aber in ihrer Art doch verschieden genug, um als Kontraste einander gegenübergestellt zu werden. Das Schönste an dieser Suite ist wohl die langsame Einleitung, das Interessanteste die seltsame *Retirata*, Anfang und Ende können jedenfalls nebeneinander bestehen. Es wäre noch nachzutragen, daß der Baß im Balletto secondo beziffert ist, und nicht mit dem Alphabet für Gitarre bezeichnet ist.

1) Es sind zwei Violinen und Baß vorgeschrieben, Viola à bene placito.

2) Es sei hier auf einen Druckfehler bei Torchi hingewiesen, der letzte Akkord im dritten Takt muß nicht ais, cis, e, gis, sondern a, cis, e, gis lauten. Ferner bedeutet es eine nicht ganz zu rechtfertigende Freiheit, wenn Torchi im sechsten Takt den Continuo die Generalpause ausfüllen läßt, was von Marini nicht verlangt wird.

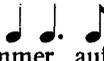
3) Im Baß steht *Retirata*, im Sopran *pretirata*, was sicherlich ein Druckfehler ist.

4) Praetorius: *Syntagma musicum*. 1650—20.

Das Balletto terzo à tre & à quattro¹⁾ ist im Baß wieder mit den Buchstaben versehen. Das Balletto steht in G-Dur; der erste Teil schließt auf der Oberdominante. Der Baß, und mit ihm auch die Oberstimmen, bewegt sich hauptsächlich in Sequenzen, dadurch erhält das Stück eine sehr straffe Gliederung. Es ist symmetrisch gebaut und zerfällt in zwei Teile, von je sechs Takten. Im ersten Teil gehen erste und zweite Stimme in Terzen miteinander, im zweiten Teil ist die zweite Stimme selbstständiger geführt, sie hat eine eigene Linie. Trotzdem das Balletto rhythmisch nicht viel Abwechslung aufweist, ist es ein überaus frisches, heiteres und wohlklingendes Stück.

Ein wirklich geistvolles Sätzlein ist das Balletto quarto. Es ist kurz, der erste Teil umfaßt nur zwei Takte, der zweite acht, was aber Marini an witzigen Einfällen in diesen wenigen Takten verpufft hat, ist erstaunlich. Die ersten zwei Takte bringen zwar noch nichts Aufregendes, es wird Tonika, Ober- und Unterdominante angeschlagen, gleichsam als wollte Marini zuerst die Tonart, es ist C-Dur, festlegen. Dann gehts in den zweiten Teil und damit in eine Modulation nach G, und hier nun beginnt der Scherz. Während zweite Violine, Viola und Baß eine bohrende oder rollende Achtelbewegung, gleichbleibend oder variiert auf verschiedenen Stufen wiederholen, singt der Sopran hartnäckig jeden halben Takt , gleichgültig, ob es zu den andern Stimmen paßt oder nicht. Siebenmal sein  wiederholt er den gleichen Ruf, dann besinnt er sich eines Besseren, er hüpfert auf d, beginnt dort einen Triller d e und endet schließlich ziemlich unvermittelt auf c. Hat sich aber der Sopran von seinem Sonderzüglein abbringen lassen, so ist dafür nun der Baß seine eigenen Wege gegangen, der hat im dritten- und zweitletzten Takt dreimal den übermäßigen Septsprung G fis gewagt, auch ohne sich groß darum zu kümmern, ob es zu den oberen Stimmen paßt oder nicht. Sonderbar sind im ganzen zweiten Teil die häufigen Querstände zwischen Sopran, Baß und Tenor, während der Sopran eigensinnig immer fis anschlägt, fehlt im Baß das fis bis zum drittletzten Takt²⁾.

So kurz dieses Balletto ist, so klingt es doch so witzig, daß man seine helle Freude daran haben muß.

Auf die vier Balletti folgen vier Sarabanden. Diese sind langsame, feierliche Stücke, die immer im Tripeltakt stehen. Sie sind zweiteilig, mit Abschnitten von gerader Taktzahl, 8 + 8, 14 + 14, 16 + 16. Sie setzen immer auf eins ein, und der letzte Akkord zählt stets drei Schläge. Typisch ist ferner für die Sarabanden das Bevorzugen des Rhythmus , bei dem die Betonung auf den zweiten Schlag fällt. Der vorletzte Takt wenigstens muß immer auf diesen Rhythmus gebaut sein. Als Tonart finden wir B-Dur, D-Dur, Es-Dur und a-moll. Harmonisch sind die Sarabanden ziemlich reich, es wird häufig moduliert nach Unterdominante und Oberdominante. Im Satz ist die vierte Sarabande die prächtigste, hier hat auch die zweite Stimme ein eigenes Leben und ist nicht zur Begleitstimme der ersten gemacht, doch bleibt auch hier der Satz ganz homophon. Auffällig wenig verwendet Marini die Sequenz, obgleich er auch in diesen Sätzen nicht ganz auf dieses melodietreibende Element verzichtet. (Als Beispiel für diese, in keinem andern Werke von Marini vorkommenden Tänze ist Sarabande II wiedergegeben. Anhang No. 10.)

Die vier Correnten, die sich an die Sarabanden anschließen, unterscheiden sich nicht wesentlich von denjenigen aus op. 8. Sie stehen im Dreivierteltakt, sind zweiteilig, beginnen mit Auftakt und haben einen Schlußakkord, der nachschlägt oder fünf Schläge zählt. Eine Ausnahme macht von dieser Regel die zweite Corrente, welche ohne Auftakt beginnt und deren Schlußakkord nur einen Takt gehalten wird. Sonderbar sind auch die Schlüsse dieser in C-Dur stehenden Corrente, die beide Male den Rhythmus der Sarabanden bringen . Dazu stehen in der

Oberstimme die Noten ³⁾

Ein ganz besonders frisches Stück ist die dritte Corrente, deren Melodie sich vorzugsweise in springenden Terzfiguren bewegt, wobei als Rhythmus eine gleichmäßige Viertelbewegung, gelegentlich

¹⁾ Wahrscheinlich ist die Violastimme ad libitum.

²⁾ Torchi hat diese Querstände beseitigt, indem er überall fis einsetzte, ich möchte die Berechtigung dieser Korrektur doch anzweifeln.

³⁾ Das erste Mal ist durch handschriftliche Korrektur das 2. c[♯] in d[♯] abgeändert worden.

durch eine Sechzehntelfigur unterbrochen, vorherrscht. Interessant ist eine kleine Stelle, wo sich der Sopran in seinem Übermut an kleinen Sprüngen nicht mehr genügen läßt und plötzlich von einer Oktave in die andere springt.



Der Baß bewegt sich in dieser Corrente, wie auch in den andern drei, fast nur in punktierten Halben, nur ganz selten verläßt ihn seine Ruhe, daß er einmal eine raschere Bewegung versuchte.

Die Besetzung bleibt für alle diese Sätze ob Sarabande, ob Corrente oder Sinfonie immer die gleiche, zwei Violinen, Viola und Baß.

Die sechs Sinfonien, die sich an die Correnten anreihen, können dem Hörer etwas Kopfzerbrechen verursachen, weil man sich nicht darüber einig ist, gehören sie noch zu den Tanzsätzen oder zählt Marini sie zu den Sonate da Chiesa. Meine Erachtens handelt es sich um Stücke, die mit der Bezeichnung Balletto ebensogut gefaßt werden könnten, als mit Sinfonia. Marini hat ja in op. 1 einige Sinfonie allegre und Sinfonie gravi, die sich als Balletti definieren lassen, und so nähern sich auch diese Sinfonien beträchtlich den Tanzsätzen. Merkwürdig ist, daß die dritte und vierte Sinfonie im Dreitakt stehen, das ist weder für das Balletto noch für die Sinfonie die Regel, doch bringt Marini schon in op. 8 eine Sinfonie im Tripeltakt. Man kommt zur Überlegung, es könnte sich bei den sechs Sinfonien um ein zusammenhängendes Stück handeln, das in sechs Teile zerfallen würde, von denen der dritte und vierte Teil im Dreitakt stehen. Dreitaktige Perioden finden sich ja innerhalb des Rahmens einer Sinfonia häufig. Gestützt wird diese Annahme, es könne sich um ein zusammenhängendes Stück handeln, durch die Bezeichnungen der einzelnen Sinfonien: primo Tuono, secondo tuono, usw. Es heißt z. B. die fünfte Sinfonie nicht Sinfonia quinta, sondern Sinfonia, quinto tuono. Es würde also eine Sinfonie vorliegen, deren einzelne Teile im 1., im 2. Ton usw. stehen. Immerhin ist zu bemerken, daß jede Sinfonie ein geschlossenes Ganzes ist. Sie besteht, mit Ausnahme der sechsten, immer aus zwei Teilen, die repetiert werden. Von einem Übergang von einer Sinfonie in die andere ist nicht die Rede. Wenn also eine zusammenhängende Form vorläge, so könnte es sich nur um eine Suite, bestehend aus lauter Sinfonien, handeln, nicht aber um eine mehrteilige Sinfonie.

Die zwei ersten Sinfonien in d-moll und g-moll sind prächtige feierliche Stücke in akkordischer Schreibweise. Die Abschnitte sind kurz, 8 + 10, 8 + 8 Takte. Nichtsdestoweniger handelt es sich durchaus nicht etwa um unbedeutende Kompositionen, wie sie Wasielewski¹⁾ bezeichnet, sondern in ihrer knappen Fassung sind es wahre Meisterwerke an Geschlossenheit und formaler Gestaltung. Marini zeigt immer wieder gerade an solchen kurzen Sätzen sein architektonisches Geschick. Die erste Sinfonie möge als Beispiel diese Behauptung stützen. (Beispiel Nr. 11 im Anhang.) Als feierliche Einleitung bei einem Feste, als Aufzugsstück, Intrade mögen diese Sinfonien wohl vortrefflich ihren Dienst erfüllt haben.

Dritte und vierte Sinfonie stehen, wie schon erwähnt, im Dreitakt. Die dritte ist rhythmisch und melodisch monoton. Der Baß bewegt sich nur taktweise, die Oberstimmen gehen in Terzen und ganz gleichmäßig in Vierteln dahin. Die vierte zeigt ein belebteres Bild, Baß und Oberstimmen weisen ein bewegteres rhythmisches Leben auf, und die beiden Oberstimmen machen sich etwas voneinander frei in Rhythmus und Melodie.

Sinfonie fünf und sechs stehen wieder im geraden Takt, die Sinfonia, quinto tuono zeichnet sich durch besondere Kürze ihrer Teile aus, sie besteht aus Abschnitten von 4 und 5 Takten. Die letzte Sinfonie ist überhaupt einteilig und zählt im Ganzen 18 Takte. Ist die fünfte Sinfonie von etwas lebhafterem Charakter, dafür aber harmonisch sehr einfach, so interessiert die letzte durch einen feierlichen Zug und eine reichere Harmonik. Ihren anspruchslosem Grundzuge entsprechend steht die fünfte Sinfonie in C-dur, die sechste beginnt und schließt in F-Dur, berührt aber dazwischen c-moll, d-moll, g-moll.

¹⁾ Wasielewski. Die Violine im 17. Jahrhundert.

wieder von der ersten abgelöst, die die gleiche Melodie wieder aufnimmt, diesmal mit Wendung nach A, von A aus fährt die zweite Stimme weiter und schließt auf E. Also viermal wird ganz genau die gleiche Phrase wiederholt, ausgehend von C, G, D und A, nicht um eine tonale Sequenz handelt es sich hier, sondern um eine modulierende¹⁾. Mit ihrer Hilfe gelangt Marini ganz ungezwungen von C-Dur nach E-Dur. In E-Dur setzt nun der zweite Teil der Sonate, das Allegro ein. Dieser baut sich vor allem auf fortwährendem Alternieren oder Imitieren der beiden Violinen auf. Zuerst stimmt die erste Geige eine Art Hauptmotiv an, das im zweiten Takt von der zweiten Geige sofort aufgenommen wird, und damit beginnt das alternierende Spiel. Das angestimmte E-Dur wird sofort wieder aufgegeben, durch Umdeuten des E in die Dominante von A wird zurück moduliert, und so gelangen wir von Takt zu Takt über A, D, G, C nach F, von F aus setzt der Baß mit einer neuen Sequenzfigur ein, in Quartschritten gehts abwärts f, c, d, a, b, f, g, d usw. Die Oberstimmen wechseln dabei mit einem springenden Sechzehntelmotiv ab; würde man die beiden Stimmen auf ihren harmonischen Untergrund zurückführen, so ergäbe sich eine absteigende Tonleiter in Terzen. Nach dreizehn Takten, genau in der Hälfte dieses Teiles, tritt wieder das erste Motiv auf, danach das zweite. Der Abschnitt schließt mit einer behaglichen Figur, die von der ersten Violine angestimmt, von der zweiten Violine einen Takt später nachgeahmt, zum breiten Abschluß auf C führt. Der Satz entgeht der Gefahr des Sprunghaften und Unausgeglichenen durch die straffe Gliederung im Baß und durch die folgerichtige Wiederholung zweier Motive, die beinahe an ein erstes und zweites Thema erinnern.

Auf das Allegro folgt ein langsamerer Abschnitt im Tripeltakt. Auch dieser ist mit einer wohlthuenden Gesetzmäßigkeit aufgebaut. Ein viertaktiges Motiv wird von der ersten Stimme angetönt, im dritten Takt gesellt sich ihr die zweite Stimme bei; während die erste Stimme zweimal die ganze Phrase von der ersten und von der zweiten Stufe aus zu Ende bringen kann, singt die zweite Violine, die von der V. und VI. Stufe ausgeht, beim zweiten Wiederholen nur noch die ersten zwei Takte, im neunten Takt wird auf e geschlossen; und nun stimmt der Baß eine Melodie an, die sich über sieben Takte erstreckt und aus mehreren Sequenzen zusammengesetzt wird. Der Sopran nimmt einen Schlag später kanonartig die Melodie auf mit einem leicht abgeänderten Schluß. Und die zweite Stimme setzt zuletzt mit der gleichen Melodie ein, allerdings nicht wie Sopran und Baß auf dem c, sondern auf a. Hat das erste Mal die Melodie von C nach G moduliert, so führt sie nun mit der Wiederholung von G nach D und damit schließt der dritte Teil. Was nun folgt, ist eine feierliche, geheimnisvolle Überleitung nach dem letzten Allegro. Drei Takte piano in a-moll, nur leise angegebene Akkorde I, IV⁶₅ V I. Das gleiche Spiel auf d. Dann forte ein letzter Anlauf in g-moll I IV⁶₅ V I. Das letzte I nun strahlendes G-Dur; allegro steht in den Stimmen und nun sollte der letzte Satz, das Schlußallegro folgen, aber der Komponist ist des Spiels müde, nach zwei Takten mit Echowirkungen der beiden Violinen schließt er plötzlich energisch V, I in C-Dur. Abgesehen von diesem etwas unerwarteten Schluß macht die Sonate formal einen geschlossenen Eindruck. Die Eigenart der Violine, ihre gesanglichen Fähigkeiten und ihre große Beweglichkeit werden in glücklichster Weise ausgenützt, und das Stück klingt ganz vorzüglich.

Nicht ganz so gelungen in der Abgerundetheit der Form ist die zweite Sonate à 2, für Violine und Baß. Natürlich ist hier der Satz nicht so vollklingend, wie bei der Sonate für zwei Violinen. Denn trat dort der Basso Continuo als dritte Stimme zu den beiden Violinen, so ist hier der Basso nur eine ausgeschmückte, reich verzierte Verdoppelung des Continuobasses, der Satz ist also anstatt dreinur zweistimmig. Die Sonate ist von Marini in drei Teile gegliedert, von denen der erste Teil nicht sehr schnell und prächtig klingen muß, der zweite Teil ist ein bewegliches Allegro mit einer langsamern Überleitung am Schluß. Der dritte Teil, welcher in seiner ersten Hälfte im Dreitakt steht, erhält, obwohl er nicht übermäßig schnell genommen werden darf, durch fließende Achtelfiguren ein lebhaftes Gepräge. Die Prima Parte setzt mit einem feierlichen Solo des Basses ein, auf den absteigenden Tonikadreiklang, das Stück steht in d-moll, und dem kühnen Sprung vom D ins b mit darauffolgendem Atemholen auf der Dominante a folgt eine bewegtere Passage in Achteln und Sechzehnteln, die schon die Figur in sich

¹⁾ Es ist auch hier nicht ersichtlich, warum Torchi in seinem Neudruck die dritte und vierte Wiederholung der Sequenz nach Moll abbiegt.

schließt, auf die der ganze erste Satz aufgebaut ist. Die erste Hälfte dieses Solo des Basses wird von der Violine wiederholt und vom Baß mit einer kurzen Antwort abgeschlossen. Diesen sechzehn mehr einleitenden Takten schließt sich ein sehr lebhaftes Alternieren und Imitieren von Violine und Baß an. Vor allem eine kleine  unzählige Male hin und her geworfen. Violine und Baß setzen springende Figur wird  in Sprüngen von einer Saite auf die andere und tummeln sich in lebhaftem Wettstreit. Der erste Teil schließt breit mit dem D-Dur-Akkord ab. Die seconda parte ist auf ein viertaktiges Motiv gebaut, das viermal auf verschiedenen Stufen wiederholt wird, und zwar so, daß die Oberstimme immer $1\frac{1}{2}$ Takte nach dem Baß, und um eine Quinte verschoben, einsetzt. Das Grundmotiv mit seinen vielen Intervallsprüngen ist typisch violinmäßig erfunden und ver-



langt eine gewandte Handhabung der Bogen- und Fingertechnik. Als Finale der Seconda Parte schließt Marini 12 Takte in langsamerem Zeitmaße an. Einer Solostelle des Basses folgt eine ähnliche der Violine, bei der Marini die Affetti verlangt¹⁾. Die langsame Überleitung schließt nach fünf Takten von Violine und Baß gemeinsam vorgetragen in G.

Bis hier zeigte die Sonate einen logischen Aufbau und ein erfreuliches Gelingen bei dem Versuch, die einzelnen Teile durch eine geschlossene Baßführung zusammen zu halten. Die Terza Parte steht nun aber den ersten Teilen nicht ebenbürtig zur Seite. Wohl bringt die erste Hälfte, im Tripeltakt stehend, virtuose Läufe in Violine und Baß, die, wenn sie fließend gespielt werden, ihre Wirkung nicht verfehlen werden, aber die zweite Hälfte, wieder im geraden Takt mit endlosem Alternieren der beiden Instrumente, das sich dann sogar zu bloßen Echowirkungen auswächst, mutet an wie das plötzliche Versagen der Fantasie des Komponisten und bringt die Sonate zu einem wenig rühmlichen Abschluß.

Ein überaus wohl gelungenes Stück ist die nächste Sonate à tre für zwei Violinen und Streichbaß, die hübsche Variationen über die Melodie: fuggi dolente core bringt. Es ist dies durch Riemanns Bearbeitung wohl die bekannteste Komposition von Marini geworden²⁾. Marini erreicht hier durch die Zugrundelegung einer Melodie, die verschiedenartig variiert wird, eine sehr geschlossene Wirkung des ganzen Stückes. Die Melodie selbst mahnt an das von Mozart zu Variationen verwendete französische Volkslied „Ah, vous dirais-je Maman“ mit der Abwandlung nach Moll.

Nach einer langsamen Einleitung „grave“ von vier Takten setzt im fünften Takt die erste Violine mit dem Thema ein. Nach seiner Wiederholung in der Dominante, oder besser gesagt nach der Wiederholung der ersten Hälfte der Melodie, wird eine Episode des Alternierens der beiden Geigen eingeschoben, und im neunzehnten Takt des Allegros stimmt die erste Geige die Fortsetzung der Melodie an, während die zweite Geige mit Motiven aus der ersten Hälfte erst dagegen tritt, dann aber auch die zweite Hälfte übernimmt. In lebhaftem imitatorischen Hin und Her, das durch das immer wieder Durchklingen der Hauptmelodie seinen motivischen Zusammenhang erhält, liegt der Reiz des Satzes. Der zweite Teil bringt die Melodie im Tripeltakt abgewandelt. Hier wie im ersten Teil beteiligt sich der Baß äusserst lebhaft an der motivischen Arbeit. In einem kurzen Schlußsätzchen im geraden Takt wird noch ein letztes Mal das Anfangs- und Hauptmotiv von der ersten und dann der zweiten Stimme angetönt, um so die Sonate durch Zurückführen auf den Ausgangspunkt in formaler und melodischer Hinsicht vollkommen abzuschließen.

Die zweite Sonate à tre, ebenfalls für zwei Violinen und Basso gesetzt, ist in drei klar von einander getrennte Teile gliedert³⁾.

1) Des öfters hat der Komponist bei ganz ähnlichen Stellen, wo auch halbe Noten von der Geige gestrichen werden mußten, diese Affetti verlangt, die ganz sicher ein Tremolieren mit dem Geigenbogen umschreiben.

2) Riemann: Old Chamber Music III. Nr. 2. Auf die etwas freie Bearbeitung durch Riemann sei nur beiläufig hingewiesen.

3) Torchi hat gerade diese Sonate nicht neu gedruckt, obwohl sie sicher nicht minder interessant oder gutklingend ist als die übrigen Sonaten aus op. 22.

Die prima parte zerfällt in zwei Teile, einen geradtaktigen langsamen und einem schnelleren Teil im Tripeltakt. Der erste Teil ist grave überschrieben und ist ganz akkordisch gehalten. Eine sieben-taktige Phrase wird auf der Dominante wiederholt, dann greift Marini den zweiten und dritten Takt heraus und läßt diese noch dreimal wiederholen, worauf er zum Schluß nach der Tonika C lenkt. An diese langsame Einleitung schließt sich ein Teil im Tripeltakt an, der wohl zum merkwürdigsten gehört, was Marini geschrieben hat. Von den drei Stimmen hat jede absolut ihren eigenen Gang, der für sich allein gehört, absolut keinen Sinn und keinen Zusammenhang zu haben scheint. Das letztere gilt vor allem den beiden Oberstimmen, der Baß macht hier eine Ausnahme, bei ihm läßt sich eine sehr deutliche Sequenzbildung nachweisen. Eine fünftaktige Periode wird zuerst zweimal ganz repetiert, dann nimmt Marini nur noch die drei letzten Takte und bringt sie zweimal, hierauf folgen drei Takte, die mit einem neuen Motiv ausgefüllt sind, schließlich tritt sogar nach einem eingeschobenen Takte ein Motiv auf, das in den Tripeltakt einen Zweitakt bringt  und dann wird eine sechstaktige Schlußkadenz angefügt. Durch diese Gliederung des Basses, diese Periodisierung in einer Stimme wird das anscheinende Durcheinander der drei Stimmen zu einem geschlossenen Ganzen zusammengefügt, das gerade durch die so selbständige Führung jeder einzelnen Stimme sein reizvolles Gepräge erhält. Der ganze erste Teil stand in C-Dur, nun wird in drei langsamen Einleitungstakten zur seconda parte nach A-Dur moduliert, worauf ohne Unterbrechung das Allegro des zweiten Teiles einsetzt. Das Anfangsmotiv dieses Allegro klingt sehr frisch und lebendig und wird imitatorisch von allen drei Stimmen aufgenommen. Einen Teil davon, eine kleine Sechzehntelfigur, greift Marini heraus und läßt die beiden Soprane damit gegen den Baß alternieren. In etwas ruhigerem Tone, als es begonnen hat, klingt das Allegro in A-Dur aus.

Die terza parte endlich steht den beiden andern Teilen an Frische der Erfindung nicht nach. Obwohl Marini gar keine neuen oder überraschenden Mittel verwendet, er arbeitet auch hier vor allem mit Imitationen, ist doch alles so lebendig gestaltet, daß das Interesse des Hörers bis zum letzten Ton wachgehalten bleibt; der Abschnitt, der in e-moll begonnen hat, wendet bald nach C-dur und schließt wie die Sonate begonnen hat, in C-Dur. (Beispiel Nr. 12 im Anhang.)

Die fünfte Sonate, per tre violini, zerfällt in drei Teile. Die ersten zwei haben keine besondere Tempobezeichnung, beim dritten steht nach einigen Takten langsamer Einleitung presto. Aber auch die beiden ersten Teile tragen mehr Allegrocharakter, so daß diese Sonate nicht auf Kontrastwirkungen baut. Auch der Satz der einzelnen Teile unterscheidet diese nicht stark voneinander, mit Ausnahme der vier langsamen Takte der Einleitung zur terza parte, ist die ganze übrige Sonate stark imitierend geschrieben. Marini macht von der Möglichkeit, die drei Violinen gegeneinander zu führen, ausgiebigen Gebrauch. Die drei Hauptteile, die übrigens alle im geraden Takt stehen, unterscheiden sich lediglich durch die verschiedenen Themen, die zur Imitation gegeben sind. Aber die Themen selbst sind untereinander wieder verwandt durch die reiche Verwendung von Sprüngen, wie sie sich für eine Komposition à tre violini vortrefflich eignet. Aus dem lebhaften Hin und Her der drei Violinen ergibt sich ein reicher, prächtiger Satz, der durch das starke rhythmische Leben jeder einzelnen Stimme einen bewegten, hin-reißenden Zug erhält.

Die letzte der Sonate da Chiesa aus op. 22 ist eine Sonate für vier Instrumente, zwei Violinen, Viola und Baß. Der Satz ist aber derjenige einer Triosonate, Marini beschränkt sich darauf, den Sopran gegen den Baß, oder Sopran und Alt gegen Tenor und Baß zu führen, die Möglichkeiten, die in der Kontrastierung von vier Instrumenten liegen könnte, nützt er nicht aus. Die Sonate beginnt mit einem langen Duett zwischen Sopran und Baß. Der Baß, der hier von der Continuostimme durch reiche Figurationen unterschieden ist, setzt ein, der Sopran antwortet ihm in der Quinte mit derselben Melodie, dann kommt wieder der Baß, dem wiederum der Sopran antwortet, und so geht das Frage- und Antwortspiel in Echowirkungen eine Weile fort, bis sich beide Stimmen zusammenfinden in dem Schluß auf a. Hier setzt das Tutti ein, das im Gegensatz zu der langsamen Einleitung allegro verlangt wird. Es steht, wie der Anfang, im geraden Takt und ist vorzugsweise homophon gesetzt. Das Allegro schließt in C-Dur. Ihm reiht sich ein Stück im Tripeltakt und Correntencharakter an. Erste und zweite Violine

Schl u ß w o r t.

Marinis Kompositionen sind in doppelter Hinsicht interessant und bemerkenswert. Bis jetzt hat man vor allem in ihnen das virtuose Element, die Ausgestaltung des spezifisch violinmäßigen Stils hervorgehoben. In der Tat sind die Violinkompositionen Marinis für ihre Zeit etwas ganz Außerordentliches, sie bieten technische Schwierigkeiten, wie sie neben Marini kein anderer italienischer Komponist jener Epoche verlangt. Wie Marini selbst als Virtuose, als Zauberkünstler fast von seinen Zeitgenossen gefeiert wurde, geht aus den in dem biographischen Teil meiner Arbeit zitierten Urteilen hervor. Seine Technik muß für seine Zeit etwas Blendendes, Berauschendes gehabt haben. Wir haben gesehen, wie Marini vor hohen Fürstlichkeiten aufgetreten ist und sich durch die Kunstfertigkeit seines Spiels, aber auch durch seinen süßen und vollen Ton¹⁾ die Bewunderung und Anerkennung der Hoheiten errungen hat. Man darf aber, bei aller Anerkennung Marinis als Virtuose, seine Fähigkeiten als Komponist nicht vergessen. Riemann macht schon darauf aufmerksam, daß Marini den Anfang macht mit der eigentlichen Instrumentalmonodie. Diese Tat, obwohl von Marini sicher ganz unbewusst vollbracht, macht ihn zu einem der wichtigsten Meister der Instrumentalkunst im beginnenden 17. Jahrhundert.

Marini geht vom Tanze aus, er überträgt die Merkmale des Tanzes, die straffe Gliederung, die scharfe Rhythmisierung, die einfache Melodik und Harmonik auf alle freien Formen und gelangt so zu der wohltuenden Klarheit und Einheitlichkeit, die den meisten seiner Sätze eigen ist. Auch wo er keine eigentlichen Tanzsätze schreibt, bleibt er diesem Grundzuge seines Wesens treu, der Sinn für Architektur war bei ihm überaus scharf ausgeprägt und äußerte sich in allen seinen Werken. Darum vielleicht ist er auch nicht über sich selbst hinausgewachsen, in seinem op. 22 verwendet er die Tanzformen noch genau gleich wie in seinem ersten Werk von 1617. Es ist ihm nicht gelungen, den Rahmen zu erweitern, die enge Form zu sprengen und unter Anlehnung an die Gestaltung eines Tanzsatzes einen umfangreicheren, fortlaufenden Satz zu bauen, wo er etwas derartiges versucht, wie etwa in den Sonaten von op. 8, unterliegt er leicht den Gefahren des Unübersichtlichen und Verworrenen. Aber wo er in den ihm gesteckten Grenzen bleibt, da hat er Vorzügliches geschaffen. Der Sinn für rhythmische Pikanterie war bei ihm stark, er liebte allerlei rhythmische Verschiebungen und capriziöse Vertauschungen. Ebenso lebhaft war aber auch sein Sinn für das Klangvolle, darin zeigt sich bei ihm der Italiener mit seiner Vorliebe für Wohllaut und Harmonie, einige seiner Sätze sind bei kleinster Besetzung von überwältigender Pracht und Tonfülle.

So kann Marini, auch herausgehoben aus dem zeitlichen Zusammenhang, seinen Platz als Komponist prachtvoll klingender und wohlproportionierter Kammermusikwerke wohl behaupten.

¹⁾ Cozzando erwähnt ganz ausdrücklich die „soavità“ seines Tones.

Anhang.

A. Verzeichnis der Werke Biagio Marinis mit Angabe der Bibliotheken, in denen die Werke erhalten sind.

- 1617 op. 1. Affetti musicali. Opera prima, nella quale si contiene Symfonie, Canzon, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde und Correnti à 1. 2. 3.
Dedication vom 25. I. 1617 in Venedig.
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
- 1618 op. 2. Madrigali et Sinfonie à 1, 2, 3, 4, 5,
Dedication vom 1. V. 1618 in Venedig.
Liceo musicale Bologna Canto primo.
Staatsbibliothek Berlin Basso.
- 1620 op. 3. Arie, Madrigali et Correnti à 1, 2, 3.
Dedication vom 25. VIII. 1620 in Brescia.
Liceo musicale Bologna, vollständig.
- 1622 op. 5. Scherzi e Canzonette à una e due voci.
Dedication vom 15. XI. 1622 in Parma.
Liceo musicale Bologna, vollständig.
- 1622 op. 6. Le Lagrime d'Erminia in stile recitativo, con alcune ode da cantarsi con termine affettuoso nel Chitarone, Clavicordo, ò altro stromento simile.
Dedication vom 10. XII. 1622 in Parma.
Liceo musicale Bologna, vollständig.
- 1634 op. 7. Concerti à quatro 5, 6. Voci et Instrumenti.
Dedication vom 1. IX. 1624 in Neuburg (Das M DC XXIII des Titels durch Aufdrücken des X mit einem Stempel in MDCXXXIII geändert).
Christ - Church Oxford, vollständig.
- 1629 op. 8. Sonate Symphonie Canzoni, Pass'emezzi, Baletti, Correnti, Gagliarde und Retornelli à 1, 2, 3, 4, 5 und 6 voci.
Dedication vom 1. VII. 1626 in Neuburg (die drei III im Titel in der Jahreszahl MDC XXVIII mit einem Stempel nachträglich hinzugefügt).
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
- 1635 op. 9. Madrigaletti à una due tre e quattro voci.
Dedication vom 1. VII. 1625 in Neuburg (Auf dem Titel das MDC XXV durch Aufdrücken des X mit einem Stempel in MDCXXXV geändert).
Christ - Church Oxford, vollständig.
- 1641 op. 13. Compositioni varie per musica di camera a due tre quattro cinque voci e parte con due violini.
Dedication vom 23. I. 1641 in Venedig.
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
- 1644 op. 15. Corona melodica ex diversis sacrae musicae floribus concinnata Duabus, Tribus, Quator Quing, Sex und pluribus vocibus ac Instrumentis.
Dedication vom 5. IX. 1644 in Düsseldorf.
Bibliothèque Royale Bruxelles, Basso continuo.
- 1649 op. 16. Concerto terzo delle Musiche da camera à 3, 4, 5, 6 e più voci con due violini et altri stromenti.
Dedication vom 1. IV. 1649 in Mailand.
Biblioteca nazionale Florenz, vollständig.
- 1653 op. 18. Salmi per tutte le Solennita dell'anno Concertati nel moderno stile ad una due e tre voci con violini e senza.
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
- 1654 op. 20. Vespri per tutte le Festiuita dell'anno a quatro voci.
Dedication ohne Datum.
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
- 1655 op. 21. Lacrime di Davide sparse nel miserere.
Dedication ohne Datum.
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
- 1655 op. 22. Per ogni sorte d'istromento musicale Diuersi generi di Sonate da chiesa e da camera.
Dedication vom 1. IX. 1655 in Venedig.
Stadtbibliothek Breslau, vollständig.
Liceo musicale Bologna, vollständig.

B. Verzeichnis der neugedruckten Werke Biagio Marinis.

- I. aus op. 1.
 - La Orlandina, Sonata per Violino solo. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2 S. 96. Breitkopf & Härtel, 1922.
 - II. aus op. 3.
 1. sämtliche Instrumentalstücke in: Torchi, l'Arte musicale in Italia VII. Ricordi.
 2. La Martinenga, Corrente. Il Priulino, Balletto. La Romanesca in: Wasielewski, Beispiele zu: Die Violine im 17. Jahrhundert. 1905.
 - III. aus op. 8.
 1. Canzone seconda da sonar à 4. Balletto Quinta à 3 alla Alemana in: Riemann, Musikgeschichte in Beispielen. 1911.
 2. Sonata prima per due violini in: Riemann, Old Chamber Music III Nr. 1. Augener.
 3. Balletto primo, Gagliarda prima in: Riemann, Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias Zeit. Kistner.
 4. Sonata per l'organo è Violino ò Cornetto in: Schering, Zur Geschichte der Solosonate in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Riemann Festschrift.
 - IV. aus op. 22.
 1. Balletto I. II. III. IV. Sonata I. II. III. V. VI. Passacalio in: Torchi, l'Arte musicale in Italia VII.
 2. Sonata I. und II. in: Wasielewski, Beispiele zu: Die Violine im 17. Jahrhundert.
 3. Sonata III. Sopra fuggi dolente core in: Riemann, Old Chamber Music III, Nr. 2.
-

Literaturnachweis.

Die Meister der aufblühenden Instrumentalmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts sind bis heute wenig als einzelne Individualitäten gewertet worden, es liegen bis jetzt in der Hauptsache Arbeiten vor, die die ganze Bewegung als solche zu erfassen suchen und die einzelnen Musiker und ihre Werke nur erwähnen, wo sich das aus dem Verlauf der Untersuchung ergibt.

Eine Monographie Biagio Marinis konnte sich also, vor allem, was den biographischen Teil betraf, auf nur unvollkommene Voruntersuchungen stützen, lexikalische Berichte waren mit größter Vorsicht zu benützen, als einzige durchaus zuverlässige Vorarbeit diente der Aufsatz von A. Einstein: Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher SIMG. IX 3.

Für die Besprechung der Werke Marinis konnte auf Studien zurückgegriffen werden, die wohl einzelnen, besonders interessanten oder auffallenden Stücken eingehende und nicht mehr zu übertreffende Untersuchungen zuteil werden ließen, aber nicht das gesamte instrumentale Schaffen Marinis umfaßten. Vor allem wäre da H. Riemanns Handbuch der Musikgeschichte II, 2 zu nennen, daneben eine Dissertation von G. Beckmann: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700; und eine Studie von A. Heuß: Die Instrumentalstücke des Orfeo. SIMG. IV, 2, 3. Ein Wegweiser für die stilkritischen Untersuchungen war mir W. Fischers Arbeit: Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils, Beihefte der DTOe. Heft 35.

Auf weitere Literatur, die benützt wurde, ist jeweilen im Verlaufe der Arbeit hingewiesen.

In einem Punkte mußte meine Arbeit unvollständig bleiben. Riemann erwähnt im Handbuch II, 2 S. 145, ein viertes Buch der Kanzonen Marinis, das 1651 erschienen sei, ja er bringt sogar ein Beispiel aus diesem Werk, ein Beweis, daß er es, es handelt sich offensichtlich um das von Eitner nicht gekannte op. 17, tatsächlich in Händen gehabt hat. Nun ist mir trotz allen meinen Bemühungen nicht gelungen, festzustellen, wo dieses Werk liegt. Alle Anfragen an den großen Bibliotheken Deutschlands und des Auslandes bekamen nur negativen Bescheid. Ich kann nun nur annehmen, daß Riemann Gelegenheit hatte, dieses Buch der Kanzonen bei einem Antiquar einzusehen, welcher Letztere das Werk an einen unbekanntem Liebhaber weiter verkaufte.

A b k ü r z u n g e n.

DTOe = Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien.

MfMG = Monatshefte für Musik-Geschichte. Berlin.

SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig.

Namen-Register.

- Albrecht VI. 35
Anna Maria von Österreich 35
Augener 28, 46
Bach J. S. 21
Baitello 17
Bassani 1
Beckmann G. 28, 30, 32
Biber 30
Bondioli 2, 4, 5, 8, 9, 15
Buonamente 29
Chilesotti O. 31
Corelli 13, 17, 21
Cornale 2
Cozzando 1, 5, 44
Danella 3
Deybeck 3
Einstein, A. 2, 4, 5
Eitner 1, 2, 5
Elisabeth von Frankreich 22
Farina 1
Farnesi 3
Ferdinand Maria, Kurfürst 34, 35
Fétis 1
Fischer W. 17, 18, 21, 23
Fontana 1, 2, 5, 15, 16, 18, 29, 32
Frescobaldi 20, 31
Gabrieli 1, 26
Gardano 9
Gasparini, G. 3
Genarini 6
Giunti, M. & T. 7
Giustiniani 9
Gussago 2
Händel 21
Hanin 3
Heine G. 5
Heuss, A. 9, 10, 12, 16
Isabella Clara Eugenia 22
Kistner 23, 46
Koch 20
Legrenzi 1
Magni, B. 7, 17, 22
Magni, F. 34
Magni, G. B. 20
Martinengo, G. C. 9
Maschera 1
Maximilian I. 35
Merulo 32
Monteverdi 9, 10, 12, 13, 15, 16, 39
Mozart, W. A. 41
Nagel, W. 5
Neß, K. 9
Neri 1
Parry 19, 20
Pasini 1, 5
Philipp II. 22
Pincherle, M. 39
Praetorius, M. 12, 36
Ricordi 17, 31, 46
Riemann, H. 12, 13, 14, 15, 18, 21, 23, 26, 28, 29,
30, 32, 41, 44, 46
Rosenmüller 35
Scheidt 9
Schering, A. 20, 21, 32, 46
Springer, H. 9
Taegia 5
Torchi, L. 17, 20, 35, 36, 37, 40, 41, 46
Valentini, A. 1, 2, 3
Vitali 17
Walther, J. G. 20, 31
Walther, J. J. 30
Wasielewski, J. 17, 29, 38, 39, 46
Wittelsbacher 2, 3, 4
Wolfgang Wilhelm, Pfalzgraf 3, 4, 5, 22
-

VITA.

Als Tochter des Alfred Iselin, Kaufmann von Basel, gest. 1924, und seiner Gattin Sophie geb. Vischer wurde ich, Julia Dorothea Iselin, am 6. März 1902 in Basel geboren. Ich besuchte 1908—1912 die Primarschule von Fräulein F. Diez und hierauf 1912—1918 die Privattöchterschule von Fräulein J. P. Gutlé. 1918 verließ ich die Schule und widmete mich, zuerst ein Jahr lang in Genf, dann in Basel dem Studium der Musik. Vom Mai 1923 bis März 1924 besuchte ich das Institut Minerva in Basel und bestand im Frühling 1924 die kantonale Maturität in Zürich. Unmittelbar darauf erfolgte meine Immatrikulation an der Basler Universität, der ich schon drei Semester lang als Hörerin der Musikwissenschaft angehört hatte. Mit Ausnahme des Sommersemesters 1925, das ich in München verbrachte, blieb ich von 1924—1928 in Basel und hörte Musikwissenschaft, französische und vorerst italienische Philologie, welches letztere Fach ich nach 4 Semestern mit englischer Philologie vertauschte.

Ich besuchte die Vorlesungen der Herren Handschin, Hübener, Janner, Joel, Latte, Merian, Meuli, Nef, Tappolet, Tschudi, Walser in Basel und Geratewohl, Nadolecny, Sandberger, Voßler in München.

Vorliegende Arbeit ist auf Anregung und unter Anleitung von Professor Nef entstanden; ihm ganz besonders, sowie allen übrigen Professoren und Dozenten bin ich für das Gebotene zu großem Dank verpflichtet.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	
I. Teil	
Biographie: Das Leben Biagio Marinis	1
II. Teil	
Werke	
a) op. 1	7
b) op. 3	17
c) op. 8	22
d) op. 22	34
Schlußwort	44
Anhang: a. Verzeichnis der Werke	45
b) Verzeichnis der neugedruckten Werke	46
Literaturnachweis	47
Namen-Register	48
Vita	49
Notenanhang.	



System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some rests.

System 2: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some rests. A measure rest is present in the second measure of the top two staves. The number "65" is written in the bottom right corner of the system.

System 3: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some rests.

System 4: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some rests. The number "6" is written in the bottom right corner of the system.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Nº 2. La Ponte.

Violino ò Cornetto è Basso.

Sonata a 2

Op. 1.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues from the first system, featuring a melodic line in the treble and a supporting bass line.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a more active melodic line in the treble.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. This system includes a double bar line and a change in the key signature to two sharps (F# and C#).

The fifth system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues in the new key signature.

The sixth system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence in the new key signature.



Nº 3. Romanesca.

Terza parte reconstruiert in altro modo.

Op. 3.



Nº 4. Balletto

Ottavo alla Polacca.

Op. 8.

Doi Violini e Chitarone.



Corrente

The first system of the musical score for 'Corrente' consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

The second system continues the piece, featuring a repeat sign at the beginning. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks across the three staves.

The third system concludes the 'Corrente' piece, ending with a double bar line and repeat dots. The notation includes a fermata over the final note in the upper staff.

Nº 5. Ritornello

Quinto del Tuono.

Doi Violini e Chitarone.

Op. 8.

The first system of the 'Ritornello' score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp) and the time signature is 3/8. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and more melodic lines in the upper staves.

The second system continues the 'Ritornello' piece, featuring a repeat sign at the beginning. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks across the three staves.

Nº 6. Canzon quinta

A quattro.

Due Violini e Due Viole Da Gamba.

Op. 8.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for Violins (treble clef), and the bottom three are for Violas da Gamba (bass clef). The music is in 3/4 time. The first staff has a key signature change from one sharp (F#) to one flat (Bb) in the fourth measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for Violins (treble clef), and the bottom three are for Violas da Gamba (bass clef). The music continues from the first system. A 'Solo' marking is placed above the second staff in the fifth measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for Violins (treble clef), and the bottom three are for Violas da Gamba (bass clef). The music continues from the second system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The first system of music consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music begins with a double bar line. The first staff has a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The third staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The fourth staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The fifth staff has a whole rest followed by a series of eighth notes.

The second system of music consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music begins with a double bar line. The first staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The second staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The third staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The fourth staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The fifth staff has a whole rest followed by a series of eighth notes.

The third system of music consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music begins with a double bar line. The first staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The second staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The third staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The fourth staff has a whole rest followed by a series of eighth notes. The fifth staff has a whole rest followed by a series of eighth notes.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex texture with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some ties and slurs across the staves.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity, including many eighth and sixteenth notes. There are some accidentals, such as a sharp sign, and ties across the staves.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system includes some key signature changes, indicated by sharp signs on the staves. The music continues with a mix of rhythmic patterns and rests.

Nº 7. Aus: Sonata Terza

Variata per il Violino.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 6, 7, 6, 6, 6.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The bass staff includes a fingering number: 6. The text "U.S.W." is printed on the right side of the system.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues with the fast-moving melodic line. The text "Tardo" is printed on the right side of the system.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues with the fast-moving melodic line.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues with the fast-moving melodic line.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues with the fast-moving melodic line.

u.s.w.

No 8. Aus: Sonata Seconda.

À 2 Violini ò Cornetti.

Op. 8.

u. s. w.

This system contains the first four measures of the piece. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line includes a sixteenth-note triplet in the second measure and a sixteenth-note triplet in the fourth measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

No. 9. Sonata quarta.

Per il Violino Solo per sonar con due corde.

Op. 8.

tardo

6

This system contains the fifth and sixth measures. The tempo marking "tardo" is present. The bass line features a sixteenth-note triplet in the fifth measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

This system contains the seventh and eighth measures. The treble clef part features a complex sixteenth-note pattern. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment.

t.

This system contains the ninth and tenth measures. The treble clef part continues with the sixteenth-note pattern. The bass line includes a fermata over the final note of the eighth measure.

This system contains the eleventh and twelfth measures. The treble clef part features a sixteenth-note pattern. The bass line includes a fermata over the final note of the twelfth measure.

This system contains the thirteenth and fourteenth measures. The treble clef part features a sixteenth-note pattern. The bass line includes a fermata over the final note of the fourteenth measure.

This system contains the fifteenth and sixteenth measures. The treble clef part features a sixteenth-note pattern. The bass line includes a fermata over the final note of the sixteenth measure.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures in both staves.

Third system of musical notation, featuring a *gropo* marking in the treble staff, indicating a specific performance technique or articulation.

Fourth system of musical notation, showing a change in the bass line with a key signature change to two flats.

Fifth system of musical notation, including *tardo* and *presto* markings in the bass staff to indicate tempo changes.

Sixth system of musical notation, featuring a complex melodic line in the treble staff and a sustained bass line.

Seventh system of musical notation, characterized by repeated *t.* markings in the treble staff and alternating *tardo* and *presto* markings in the bass staff.

Eighth system of musical notation, concluding with *affetti* markings in the bass staff, indicating a change in expression or dynamics.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and accidentals.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A finger number '6' is written below the bass staff in the fourth measure.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The word 'tardo' is written above the treble staff in the fourth measure.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The words 'forte' and 'piano' are written below the bass staff in the second and third measures, respectively.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

Eighth system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

First system of musical notation, featuring a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and phrasing.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, including the instruction "grosso al alta" in the treble clef staff. The system shows a change in dynamics and articulation.

Fifth system of musical notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

Sixth system of musical notation, continuing the rhythmic and melodic flow.

Seventh system of musical notation, showing a continuation of the piece with various note values.

Eighth system of musical notation, including the instruction "tardo" in the bass clef staff. The system concludes with a fermata over a note in the treble clef staff.

6 6

Nº 10. Zarabanda

Seconda.

Op. 22.

À 3 & 4 come sopra.

C I X F I C F I R F I R F I

C X F & I V F I C F F I I F R

F I V R F Q R F C I C H C

Nº II. Sinfonia.

Primo Tuono.

Op. 22.

E I E O I H G O G B B G
4 6 5

B I E F G O I C A E II C

Nº 12. Sonata

Seconda a 3

Basso e 2 Viol.

Prima Parte.

Op. 22.

Craue #Ms.
Craue
Craue 2 64 # 56 2 56

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Fingering numbers '6' and '2' are visible in the bass clef staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. A handwritten annotation 'Ms. d' with a small 'x' is present in the first measure of the top staff.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music concludes with a final melodic flourish in the upper staves.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some rests.

2. Parte.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The tempo marking "allegro" is written in the second measure of the top staff. The music features more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns and includes a measure with a fermata.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system includes two instances of the annotation "#Ms." above the first and second staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation continues with intricate rhythmic figures.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system includes the annotation "Ms.#" above the second staff and the numbers "4" and "6" above the bottom staff.

* Ms. verbessert aus eis

Terza Parte.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 6/8 time. A sharp sign is placed above the first staff in the second measure, with the annotation "#Ms." above it.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 6/8 time. Sharp signs are placed above the first staff in the second and third measures, with the annotation "#Ms." above each. The bottom staff contains the numbers 6, 76, 76, 76, and 7 below the notes.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 6/8 time. Sharp signs are placed above the first staff in the second and third measures, with the annotation "#Ms." above each. The bottom staff contains the numbers 6, 76, 76, 76, and 7 below the notes. A sharp sign is placed above the first staff in the fifth measure, with the annotation "#Ms." above it.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 6/8 time. A sharp sign is placed above the first staff in the second measure, with the annotation "#Ms." above it.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The lower staff (bass clef) contains a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff has a dense eighth-note arpeggiated texture. The lower staff has a more sparse accompaniment. A key signature change to three flats is indicated by a double bar line and a new key signature.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff provides a steady accompaniment with quarter notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur over a group of notes. The lower staff includes a sixteenth-note figure and a fingering number '6' above a note.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with eighth-note arpeggiated patterns. The lower staff has a bass line with a sharp sign indicating a key signature change.

Sixth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with eighth-note runs. The lower staff has a bass line with eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with several measures marked with a '6' above the notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has measures marked with '6' and '76' above the notes.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a few notes with a sharp sign above them.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a few notes with a sharp sign above them. The lower staff continues the bass line.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a few notes with a sharp sign above them. The lower staff continues the bass line.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a few notes with a sharp sign above them. The lower staff has a measure marked with '6 43' above the notes.