

Die Aufführungsmöglichkeit des „Violoncello da Spalla“ und des Cellos mit Partimento

als Beispiel: Ricercar Primo von Domenico Gabrielli

Arbeitsbericht der Recherche

Chiharu Abe

(Barockvioline, Barockbratsche, Viola d'amore, Violoncello da spalla)

GVL-Stipendienprogramm
Beginn 01.10.2021



Inhalt

Violoncello und Partimento S. 3

Partimento und frühere Werke für Violoncello Solo

- Partimento – die Notation als Wegweiser der Aufführung S. 6
- Incomplete Notation? Prozesse der Realisation S. 10

Violoncello in Bologna / Modena S. 14

Gabrielli Ricercare für Violoncello Solo

- Quelle S. 18
- Gabriellis Ricercare S. 18
- Realisation „Ricercar Primo“ als Violoncello Solo mit b.c S. 19

Zusammenfassung / weitere Aspekte für die Zukunft S. 21

Anhang:

- Liste aus „Regole“ von Durante und „Libro per Accompagnare“ von Martini
- Realisationsbeispiel: Recercar Primo von Gabrielli (Vc, b.c.)
- Literaturen

Violoncello und Partimento

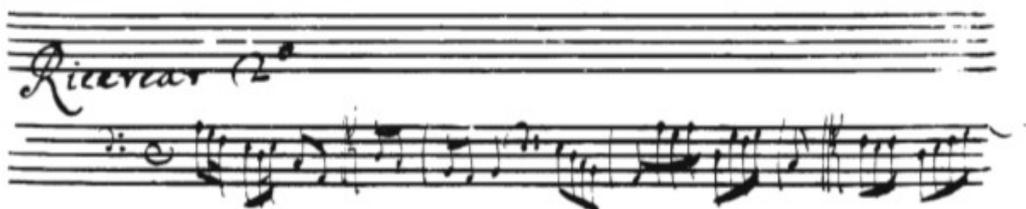
Als ich mit Violoncello da Spalla angefangen habe, fange ich an über die Geschichte des Cellos und des Continuospiels zu recherchieren. Das Instrument „Violoncello“ hatte jüngere Solo-Karriere ab 70er Jahren des 17. Jh. - es ist auch die Zeit der Anfangsgeschichte Partimentos, eine neue Methode der Musikerziehung, die später die ganze Musikgeschichte bis heutiger Zeit eine entscheidende Bedeutung hatte. Nicoleta Paraschivescu sagt in ihrem Buch „Die Partimenti Giovanni Paisiellos“:

In den letzten Jahren blieb für mich beim Durchspielen der in der Raccolta vereinigten Stücke immer ein wenig Frustration zurück, verbunden mit leisem Ärger über den genialen und vielbeachteten Paisiello, der sich nicht die Mühe gemacht hatte, etwas Gehaltvolles und kontrapunktisch Interessantes zu komponieren. Nun aber, da ich die Komplexität und Vielschichtigkeit des damaligen Unterrichts besser kenne, wende ich mich mit anderen Augen dieser Musik zu. Ich denke, dass es sehr darauf ankam, wer diese Musik spielte. Das höfische Umfeld Paisiellos war in Bezug auf den Unterricht auf bestimmte Personen und ihre Fähigkeiten ausgerichtet. Ein Amateur spielte die einfachen Stücke Note für Note wie geschrieben, ein erfahrener und versierter Musiker dagegen, der eine zehnjährige Ausbildung am Konservatorium hinter sich hatte, veränderte und verzierte sie und improvisierte darüber.

Die Methode und das System der Ausbildung waren damals anderes gewesen als unsere Zeit, man hatte erst in den Jahren intensiv Solfeggio, später dazu Partimento und Kontrapunkt – meistens auf den Tasteninstrumenten - gelernt. Das war eine Berufsausbildung, am Ende sollte man improvisieren können, auch Oper x/ Kirchenmusik komponieren können.

Als Geigerin hatte ich zuerst etwas fremdes Gefühl mit der früheren Cello Solostücke, hatte oft den Eindruck, dass das Notenbild wie Continuo-Stimmen aussieht. Manchmal gibt es häufige Schlüsselwechselln - man findet oft bei unbezifferten Partimenti diese Schreibweise .

Die Cellisten jener Zeit haben solche Musikausbildung absolviert wie oben erwähnt. Die Solo-Stücke wurden meistens vom Komponisten / Kopisten „per Violoncello Solo“ genannt, in der Tat ist die Komposition an das Idiom des Cellos angepasst. Es stellt sich weitere Frage, ob die damaligen Musiker andere Aufführungsmöglichkeiten vorgesehen hatten.



Domenico Gabrielli: Ricercar 2 (Biblioteca Estense in Modena, Sign.mus G.79)

Zum Beispiel:

Die „Ricercate“ von Giovanni Battista Degli Antonii (1636-1698) galten als erstem Beispiel von „Violoncello Solo ohne Begleitung“. Auf der Titelseite steht „RICERCATE SOPRA IL VIOLONCELLO O CLAVICEMBALO“ („O CLAVICEMBALO“ ist klein geschrieben). Es wurde in Modena die dazugeschriebene Geigenstimme gefunden. Leider sieht diese Violinstimme so aus als ob man seine kontrapunktische Übung drauf gemacht hat. Alessandro Bares schreibt für die Musedita-Edition:

R I C E R C A T E
SOPRA IL VIOLONCELLO
O CLAVICEMBALO.
 C O N S E C R A T E
 ALL' ALTEZZA SERENISSIMA DI
F R A N C E S C O
S E C O N D O
 Duca di Modona Reggio, &c.
DA GIO. BATTISTA DE GL'
ANTONII
 Organista in S. Giacomo Maggiore de RR. PP. Agostiniani di
 Bologna, & Accademico Filarmonico
O P E R A P R I M A



IN BOLOGNA

M. DC. LXXXVII

Per Gioseffo Micheletti in Capo alla Piazza del Pausaglione con licenza de' Superiori

Giovanni Battista Degli Antonii (1636-1698):
 RICERCATE SOPRA IL VIOLONCELLO O
 CLAVICEMBALO (Bologna, 1687) Titelseite

The violin part has nothing to do with what you expect from a violin part written by a member of the Emilian school (Corelli, Vitali, Bononcini etc.): it is nothing more than a pedantic exercise in counterpoint, written by an unknown musician who tried to „complete“ in a very clumsy way pieces which were not at all basso continuo parts, and didn't need to be completed. The end of the XVII century was the golden age of Emilian school, and violin parts were characterized by marvellous melodic cantability and vivacity. Both are completely missing in this violin part.

Hier erhalten wir einen Einblick in die Möglichkeiten des Besetzens und der Aufführung zur damaligen Zeit. Wenn wir das Stück vom Partimento aus betrachten, die Methode, die sich alle Musiker seit seiner Kindheit als Grundlage und Ausgangspunkt für die Komposition antrainiert haben, können wir die Möglichkeiten anderer Spielweisen erkennen.

In Bologna gab es die frühere Cello-Tradition. Dort war Padre Martini (Giovanni Battista Martini, 1706-1784) als Lehrer tätig, es gibt viele Partimenti-Quellen in seinem Umkreis. Diese Quellen waren Unterrichtsmaterial, sind auch die interessante Beweise für damalige Aufführungspraxis - Es enthält viele Zitate von Corelli.

In der Renaissance-Zeit wurde die Musikausbildung auch als „Extempore“ durchgeführt. Jean-Yves Haymoz schreibt in seiner Artikel „*Discovering the practice of improvised counterpoint*“:

The Renaissance musician was not confronted with the problem introduced much later on : is this written or not? On the contrary, the musician of this period is so attuned to what he is doing that this is not really an issue. Adrian's Petit Coelico advises children to practice writing brief counterpoints on a cantus firmus on their exercise slates, and also to practice singing them ex tempore.

Haymoz schreibt weiter, wie man zum *cantus firmus* die zweite Stimme improvisiert hat, und wie man das geübt hat:

Beginning with two voices

Reading Guilielmus Monachus was our point of departure for adding a second voice to a cantus firmus, initioally by singing a third below, thus learning to read at sight a third below the written notes, then by adding cadences. We kept in mind, as Zacconi suggested above, not to stop when we made a mistake but - on the contrary - to repeat the exercise several times.

Adrianus Petit Coclico Compendium Musices Nürnberg, 1552
Lodovico Zacconi Pratica di musica seconda parte Venezia, 1622

Improvisationsfähigkeiten waren für Berufsmusiker der Barockzeit eine selbstverständliche Voraussetzung. Die Idee von Partimento richtete nach die Renaissance-Tradition der Musik-Erziehung. Sie wurde vom Lehrer mündlich an den Schüler weitergegeben.

Partimento und frühere Werke für Violoncello Solo

Partimento – die Notation als Wegweiser der Aufführung

Das ist nicht einfach zu definieren, was Partimento ist. Peter van Tour erklärt in seinem Buch „*Counterpoint and Partimento*“ (Uppsala, 2015):

„Partimento“ ist understood as a notational device, commonly written on a single staff in the F clef, either figured or unfigured, applied both in playing and in writing activities, and used for developing skills in the art of accompaniment, improvisation, diminution and counterpoint. Partimenti were used primarily, though not exclusively, for practical exercise at the keyboard. Although partimento seems to have its origins in seventeenth-century *basso continuo*, primarily in organ parts of printed sacred music, it developed into an educational device for instruction in sketching imitative keyboard pieces during the seventeenth century. In this form it survived in centers of instruction, notably those in Naples, Bologna, Rome, Venice, and elsewhere.

... the training through partimenti was extensive and that it often lasted for several years

... Partimenti were used both propaedeutically, prior to the commencement of training in counterpoint, and – as students became more advanced – alongside instruction in counterpoint.

Giorgio Sanguinetti schreibt auch im Artikel „*The realization of Partimenti : An Introduction*“ :

The Partimento as potential music

IT IS NOT EASY TO TELL exactly what a partimento is. It is a basso continuo or thoroughbass, but one that does not accompany anything except itself. It is a figured bass, but very often it has no figures at all. It is a bass, but can as well be a soprano, an alto, or a tenor. Whether tenor, alto, or soprano, it is often the lowest voice, but sometimes it can skip from one voice to another in the texture. It is written, but its goal is improvisation. And, finally, it is an exercise – perhaps the most efficient exercise in composition ever devised – but also a form of art in its own right... a partimento is a thread that contains in itself all, or most, of the information needed for a complete composition.

A partimento is only potentially music. Its implications need to be unfolded in order for it to become a full-fledged composition. Every aspect of the final music can be contained, or hinted at, in a partimento: tonal direction, modulations, harmony, diminutions, imitations, texture, style, and genre. There is, however, no single correct solution. Every partimento can allow an unlimited number of possible realizations, according to the skills, taste, and degree of sophistication of the performer – composer.

Seiner Kategorisierung zufolge gibt es drei Stufen:

1. die einfache, chordale Umsetzung auf der Grundlage der Analyse der Basslinie, der Identifizierung der Basspatterns und ihrer Begleitung unter Verwendung der einfachsten Schemata, die diesen Patterns entsprechen.
2. die Erweiterung der Grundrealisierung um Dissonanzen: mit Dissonanz versteht die Partimento-Theorie nur eine Art von Dissonanz: die Suspension
3. Die letzte Stufe der Realisation umfasst alle Elemente, die dem Partimento seine charakteristische Form und seinen Stil verleihen können: Diminutionen, Imitation und Textur.



Partimento-Beispiel 18.Jh.

Cimarosa, Domenico (1749-1801): Partimentos, Modena (I-Moe): Gamma .L.9.26 (1762)

Als erster Versuch habe ich mit dem 1. Punkt angefangen. Es gibt zahlreiche Quellen, die die Maestri seinen Schüler als Aufgaben gegeben haben. Sie sind oft ungeordnete Informationen aus verschiedenen Inhalten. Daher habe ich als Hilfsmittel die Regole (Gjerdingen, Robert O.: *Monuments of Partimenti* „they were collected after his death by other maestros or by students), von Durante (Neapel) und „*Libro per Accompagnare*“ (1737-38, van Tour, Peter (Hg), Wessmans Musikförlag, 2020) von Giovanni Battista Martini (Bologna) ausgewählt, davon eine Liste mit verschiedenen Kadenzen, Figuren, und Sequenzen erstellt.

Für die frühere Celloliteratur benötigen wir Informationen aus den 70er und 80er Jahren des 17. Jh. **Francesco Durante** (1684-1755) war Direktor des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel, zu seinen Schülern zählen Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Piccini, Leonardo Vinci etc. Er war Schüler von Gaetano Greco (dessen Bruder war Rocco Greco, von ihm gibt es zwei Sinfonien für Cello und b.c. mit Partimento-Notation) in Neapel am Conservatorio die Poveri di Gesù Cristo.

Regole: <https://web.archive.org/web/20160402091211/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/regole/index.htm>

Giovanni Battista Martini (1706-1784), berühmt als „Padre Martini“, ist heute als Lehrer von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) bekannt. Mozart und sein Vater, Leopold Mozart, besuchten ihn 1770 in Bologna, nahm Unterricht für Kontrapunkt und Fuge. Martini galt als einer der besten Lehrer für Kontrapunkt in ganz Europa. Seit 1735 lernte er „Contrappunto (pratico)“, eine Methode für die praktische Anwendung der Fähigkeit, schöne Melodien zu komponieren, zu spielen oder zu singen als „punctus contra punctum“. Er hat die Schemata mit Ziffern gelistet, teilweise hat er die **Corellis** (1653-1713) Beispiele hingefügt. (s. **Liste im Anhang**)

Giorgio Sanguinettis Artikel „*La scala come modello per la composizione*“ zeigt, wie die „Scala“ (Tonleiter), nämlich „la regola dell'ottava“ (Oktavregeln), im 17. Jh. als Grundlage der Musik festgelegt wurde. Die Oktavregel wurde das Fundament, um unbezifferte Partimento zu realisieren. Sie bestimmt nicht nur für jede Stufe der Tonleiter einen bestimmten Akkord: jeder Akkord hat eine bestimmte harmonische Beziehung zum vorhergehenden und nachfolgenden Akkord.

Diese Oktavregel kann als Erweiterung einer grundlegenderen tonalen Struktur betrachtet werden: der einfachen Kadenz (la cadenza semplice). Im 17. Jh. haben die Musiker in Italien die Oktavregel zur Musikausbildung zur Partimento-Praxis integriert, war bis 1. Hälfte des 19. Jh. die Grundlage der Musiktheorie.

Durante, Francesco: „Oktavregel“ aus *Regole per L'accompagnamento*



Kadenzen

Das RdO (Die Oktavregeln) in seiner endgültigen Fassung kann als eine Erweiterung einer noch grundlegenden tonalen Struktur angesehen werden

Le tre cadenze: semplice, composta, doppia
La RdO nella sua versione definitiva può essere vista
come un ampliamento di una struttura tonale ancora più elementare

Cadenze semplici als Grundmodell

Cadenze composte als Erweiterung des Grundmodells

Cadenze doppie als Erweiterung des Grundmodells

Die neapolitanischen (aber vielleicht auch die italienischen) Kadenzen waren sicherlich Schlussformeln wie die modernen Kadenzen, aber sie stellten auch den grundlegendsten tonalen Ausdruck mit voller Bedeutung dar.

Incomplete Notation? Prozesse der Realisation

wie oben erwähnt, ist die Partimento-Notation eine Art als „Wegweiser“, sie ist nicht ausgeschrieben. Das ist eine Notation, auf der man mit seinen Können, Geschmack und Fantasie improvisieren/komponieren können.

Giorgio Sanguinetti nennt sie als „Incomplete Notation“ in seinen Artikel („*Partimento and incomplete notation in eighteenth-century keyboard music*“); er zeigt mit einem Partimento-Beispiel von Giacomo Tritto (1733-1824) die Anweisung, wie man sie auf dem Tasteninstrumenten realisieren kann:

1. Register / Besetzung (Stimmen) des Stückes

Ein Partimento wird in einem System geschrieben: Der Tonumfang, den wir darauf schreiben können, kann nicht über ein paar Notenzeilen oberhalb und unterhalb des Notensystems hinausgehen, d. h. zwei Oktaven oder weniger.

Selbstverständlich kann man den Notenschlüssel wechseln...

Ein Interpreten muss darauf vorbereitet sein, die Ober- oder Unterstimme im hohen Schlüssel zu ersetzen oder den notierten Inhalt durch das Ausfüllen von Akkorden zu ergänzen oder zusätzliche Stimmen hinzuzufügen.

2. Akkord, Harmonie

Nach einer Registerverschiebung entsteht ein großer Raum, der ausgefüllt werden muss. Die tiefste Stimme, jetzt ein eigenständiger "Bass", muss wie jede andere Basslinie in einem normalen Partimento harmonisiert werden. Da Basslinien, die aus einer Registerverschiebung entstehen, in der Regel nicht beziffert werden, sind die üblichen Verfahren für unbezifferte Partimenti zu beachten.

3. Baßlinie – mit Diminution füllen

Im hohen Schlüssel ist die tiefste Stimme nicht nur im falschen Register, sondern oft auch rhythmisch stumpf. Die Basslinie ist nur skizziert und muss ausgearbeitet (auskomponiert) werden, um eine angemessene Form zu erhalten. Diese Ausarbeitung kann durch die Technik der Diminution erreicht werden. Dabei wird eine stehende, langsame Melodie in eine schnellere Melodie umgewandelt, wobei die ursprüngliche melodische Kontur erhalten bleibt.

4. separate Stimmen hinzufügen

Die zusätzlichen Stimmen können im oberen, mittleren oder unteren Register platziert werden. Die Hinzufügung einer oder mehrerer Stimmen im oberen Register ist die am meisten verbreitete Praxis im Continuo- und Partimentospiel. Abgesehen von der Realisierung der Akkorde kann sich die Hinzufügung zusätzlicher Stimmen aus der kontrapunktischen Interaktion ergeben.

5. Eingänge („lead-ins“, Einleitungen)

In einem Partimento wie Trittos Lezione 18 gibt es mehrere Möglichkeiten für einen Interpreten, sich mit diesem wichtigen Bestandteil der rhythmischen Kontinuität vertraut zu machen.

6. instrumentale Formen (Idiomatik des Instrumentes)

Eine Klaviersonate muss einige spannende Instrumentalpassagen und Gesten enthalten. Diese letzte Facette muss sorgfältig abgestimmt sein und dem Stil der Zeit und des Ortes entsprechen, in dem wir unsere Sonate halten wollen.

Um Gabriellis Ricercar Primo zu „realisieren“, habe ich mir dazu passenden Prozess strukturiert:

1. Stil des Stückes erkennen – bei Gabriellis Ricercare kann man verschiedene Stile feststellen. Das ist sehr amüsierend – er nutzt mal „alten“ kotrapunktischen Stil, mal neuen harmonischen Stil wie Corelli, auch tänzliche Elemente etc. (bei der Sanguinettis Anweisung: **Nr.6**)
2. Register – diesmal versuche ich mit zweistimmige Realisation (bei der Sanguinettis Anweisung: **Nr.1**). Zwar gibt es keine Schlüsselwechseln im Ricercar Primo (aber bei den anderen Nummern findet man oft), habe ich mir die Besetzung mit Cello Solo & b.c., auch Violin & Cello vorgestellt (bei der Sanguinettis Anweisung: **Nr.4**).
3. die Figuren, Kadenzen, Scala, Sequenzen (s. **Liste im Anhang**) (bei der Sanguinettis Anweisung: **Nr.2**)
4. zum Instrument passende Sprache / Idiomatik (bei der Sanguinettis Anweisung: **Nr.6**)
5. evtl. mit Diminutionstechnik, Einleitungen, auch Orgelpunkt (bei der Sanguinettis Anweisung: **Nr.3, Nr.5**)

Besonders habe ich für die Realisation des Ricercar Primo (1689) die folgende Punkte beobachtet, weil der Stil der Musik sich deutlich von dem des 18.Jh. unterscheidet.

- Kompositionstechnik: es gibt viel mehr kontrapunktische Idee als späteren Partimenti. Daher habe ich als Beispiel Corelli (1653-1713) und Stradella (1643-1682) genommen.
- Besetzungsmöglichkeit, Register und Tonumfang Duo/Trio-Möglichkeiten
- Moto del Basso – Diminution, Arpeggio

Ich habe die folgenden Partituren studiert, um mir eine Vorstellung von den damals verwendeten Methoden zu bekommen:

Vc Solo ohne Begleitung

Degli Antonii, Giovanni Battista: *Ricercate per il violoncello o clavicembalo op.1*, (Bologna, 1678) Francesco II, Herzog von Modena, gewidmet

Domenico Galli: *Trattenimento MUSICALE SOPRA IL VIOLONCELLO A Solo* (Parma, 1691) Francesco II, Herzog von Modena, gewidmet

Violoncello-Solo & b.c. im 17.Jh.

Greco, Rocco (Rom) Vc Sonaten, Sinfonia mit b.c. **mit Partimenti Notenbeispiel**
Manuskript aus der Biblioteca Dell Abbazia di Montecassino (I-MC), MS 2-D-13

Taglietti, Luigi (ca.1668-1715): *8 Capricci per violoncello e b.c.* Bologna, 1697 Nr.1

Jacchini, Giuseppe (1676-1727)

= Schüler und Nachfolger (St.Petronio in Bologna) von Gabrielli

Sonata op.1 Nr.8 **Notenbeispiel**

Giacomo Cattaneo: *Sonata per violoncello e b.c.* aus op.1 (Modena 1700) Largo

Diminution-Beispiele für Violoncello

Giuseppe Colombi *4 Composizioni per il Violone (Modena)* Musedita, 2005

Francone, Gaetano: *10 Passagagli per Violoncello* herausgegeben von: Barbati, Giovanna und Olivieri, Guido Edition HHLtd, 2020 MS in: Montecassino, MS 2-D-13

Supriano, Francesco Paolo: *11 Toccate con diminuzioni, Sinfonia e Studio per Violoncello e b.c. Ms I-Nc* Musedita, 2008

zweistimmig, VI und b.c. / VI und Vc

Corelli, Arcangelo (1653-1713): *Violin Sonaten op.5*

Corelli?: *La Sonatada camera di assisi*

Enrico Gatti (Hg) mit Vorwort von Guido Olivieri

Stradella, Alessandro (Bologna,1643- Genua,1682): *Sinfonia* aus: **ALESSANDRO STRADELLA Instrumental Music**, Arno Volk Verlag, Köln 1980

Colombi, Giuseppe (1645-1694): *4 Sonate per Violino e basso continuo (Ms, I-Moe)* Musedita, 2006

Berardi, Angelo: *6 Sinfonien (Canzonen) Libro 1, op.7* (Bologna,1670)

Handwritten musical score for the first movement of the Fifth Symphony by Rocco Greco. The score is written on five staves. The top staff is for the first violin, with the title "2-D-13 e prima viola Sonata inumeresi" written above it. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "solo".

Greco, Rocco (Rom): Sinfonia quinta 1.Satz mit Partimento-Notation der SoloStimme

Printed musical score for the first movement of Sonata op.1 Nr.8 by Giuseppe Jacchini. The score is for Violoncello and basso. It is divided into sections: Adagio (measures 1-14), Presto Presissimo (measures 22-27), and Arpeggio (measures 27-32). The score includes dynamic markings like "piano", "forte", and "Arpeggio".

Jacchini, Giuseppe (1676-1727): Sonata op.1 Nr.8 für violoncello und b.c.(Bologna), 1.Satz

Violoncello in Bologna / Modena

in seiner Forschung „*The early history of the cello in Naples*“ schreibt Guido Olibieri den jetzigen wissenschaftlichen Stand des Themas „frühere Geschichte Cellos“ :

The traditional narrative of the history of the cello has placed the origins and early developments of this instrument in the vibrant centres of the Emilia region. Scholars have focused their attention on the activity of the earliest cello virtuosi and composers - such as Domenico Gabrielli (1659-1690), Giovanni Battista Degli Antonii (1660-1696) and Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) - and on the existence of a substantial printed repertory for the cello in Bologna and Modena.

Die traditionelle Darstellung der Geschichte des Cellos hat die Ursprünge und frühen Entwicklungen dieses Instruments in den blühenden Zentren der Region Emilia verortet. Die Wissenschaftler haben ihre Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit der ersten Cellovirtuosen und Komponisten - wie Domenico Gabrielli (1659-1690), Giovanni Battista Degli Antonii (1660-1696) und Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) - und auf die Existenz eines umfangreichen gedruckten Repertoires für das Cello in Bologna und Modena gerichtet.

Im Jahr 2021 habe ich über die Cellotechniken der Barockzeit im Stipendienbericht "Neustart Kultur" des Deutschen Musikrats zusammengefasst. Das Thema des Bericht war „Violoncello da Spalla“. Ich habe ein Instrument seit Dez. 2019, wollte wissen wie der Status dieses kleinen Cellos „in der Barockzeit“ gewesen war. Als Sigiswald Kuijken im 2014 das Instrument bei Dmitry Badiarov rekonstruieren ließ, wurde es weltweit wiederentdeckt (Allerdings gab es bereits Mitte des 20. Jahrhunderts solchen Versuch). Es gibt noch die Originalinstrumente aus der Bach-Zeit zu sehen. Die Größe des Instrumentes ist entspricht der einer Tenorbratsche, man spielt das Instrument mit „*da spalla*“-Haltung:

Haltung des Instrumentes

In „Das Neu-eröffnete Orchestre“ von Johann Mattheson (Hamburg, 1713) gibt es die folgende Information über „Viola di Spala“ zu finden:

Der hervorragende Violoncello, die Bassa di Viola und Viola di Spala, sind kleine Baß-Geigen in Vergleichung der größeren mit 5, auch wohl mit 6 Saiten, worauff man leichter Arbeit als auff den großen Maschinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Manieren machen kan; insbesondere hat die Viola di Spala oder Schulter-Viole einen großen Effect bey dem Accompagnement; weil sie starck durchschneiden und die Töne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestigt, und gleichsam auf die rechte Schulter

geworfen, hat also nichts seinem Resonanz im geringsten aufhält oder verhindert. (S. 285)

Später, im 1732, hat Johann Gottfried Walther, der Cousin des J.S.Bachs, kopierte diesen Satz in seinen „Musicalischen Lexicon“.

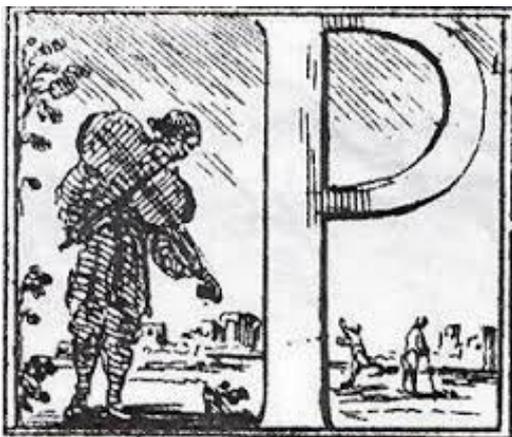
(aus meinen Stipendienbericht "Neustart Kultur" des Deutschen Musikrats, 2021)

Was ist die Viola di Spala vor ein Instrument?

Es ist schon gedacht worden, daß es eine Gattung kleiner Bass-Geigen sey. Viola di Spala oder die Schulter-Violen wirds genennet, weil mit einem Bande an der Brust bevestiget, gleichsam auf die Schultern geworffen wird. Es schneiden diese Schulter-Violen ungemein durch, weil sie nichts haben, das ihre Resonanz im geringsten verhindern kan, exprimiten darneben die Tone sehr rein, und sind bey dem Accompanement von grosser Würdung.

Eisel, Johann Philipp (1698-1763): Musicus autodidaktos, Erfurt, 1738, S.44

Ikonographisch erscheint das Cello (kleiner als die heutigen Instrumente) im Italien des 17. Jahrhunderts größer als das "moderne" Violoncello da spalla (Kopier aus Bachs Zeit).



aus der Cellostimme von Giuseppe Torelli's op. 4, p. 1



Concertino Stefano Gherardini (1696-1756, Bologna)

Marc Vanscheeuwijck schreibt seine Zusammenfassung:

a tendency towards the correlation between „size of the instrument – number of strings – playing position (*da spalla* or *da gamba*)“ seems logical; it should be the repertoire and/or the sort of musical writing to determine the choice of a specific instrument with a particular tuning, number of strings, playing position and bow grip (over - or underhand).

eine Tendenz zur Verbindung zwischen "Größe des Instruments - Anzahl der Saiten - Spielposition (*da spalla* oder *da gamba*)" erscheint logisch; es sollte das Repertoire und/oder die Art der Musikstücke sein, die den Klang eines bestimmten Instruments mit einer bestimmten Stimmung, Anzahl der Saiten, Spielposition und Bogengriff (Ober - oder Untergriff) bestimmen.

Er hat über die Konditionen damaliger Bologneser Cellisten berichtet:

in Bologna there seems to be a tendency toward an occasional use of the violoncello da spalla, probably for practical reasons of space in the organ lofts and other balcony-type placements. These violoncello (whether played *da gamba* or *da spalla*) have both a variable tuning and a variable number of strings (C-G-d-a; C-G-d-g; D-G-d-a; or 5 strings: C-G-d-a-e'; C-G-d-a-d'; C-G-d-g-d'; D-G-d-g-d').

in Bologna scheint es eine Tendenz zur Verwendung des Violoncello da spalla zu geben, wahrscheinlich aus praktischen Gründen des Platzes auf den Orgelemporen und anderen balkonartigen Räumen. Diese Violoncellos (ob *da gamba* oder *da spalla* gespielt) haben sowohl eine variable Stimmung als auch eine variable Anzahl von Saiten (C-G-d-a; C-G-d-g; D-G-d-a; oder 5 Saiten: C-G-d-a-e'; C-G-d-a-d'; C-G-d-g-d'; D-G-d-g-d').

Regola ff suonare il Violoncello da Spalla.

Il Violoncello da Spalla alla moderna: s' accorda in quinta: salvo che il Basso, che in uoce, s' accordarlo in C, sol, fa, ut, bisognarà accordarlo in D, la, sol, re, e questo si fa ff la commodità del Suonatore, ma però si può ancora accordare in C, sol, fa, ut.

Corde del Violoncello, con la Scala Humerica, corrispondente ff di sotto, alla Scala Musicale. Esempio.



Giovanni Maria Bononcini, *Varii fiori del giardino musicale, ouero Sonate da camera a 2. 3. e 4. col suo Basso Continuo*, op. 3 (Bologna: Giacomo Monti, 1669), title page and doodles by Giovanni Pistocchi on the opposite page. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, X.111.

Gabrielli Ricercare für Violoncello Solo

Quelle

auf dem Manuskript in Modena (Biblioteca Estense in Modena, Sign.mus G.79) findet man drei verschiedene Schreiber.



Gabrielli: Ricercar Primo
Handschrift in Biblioteca
Estense in Modena, mus.
G.79

Die Handschrift G. 79, die die Ricercare, den Kanon und die Titelangabe „Lezione di D.º G.º à di 15 Genaro 1689“ geschrieben; eine andere Hand hat diese Worte mit „Richercar Primo“ überschrieben und ebenso den weiteren fünf Ricercare und dem Kanon ihre Titel gegeben; ein dritter Schreiber hat schließlich das siebte Ricercar und die Sonate, beide ohne Titel, hinzugefügt. In keinem der drei Schriftzüge lässt sich die Hand Gabriellis wiedererkennen, die dank einiger Opernpartituren identifiziert worden ist. (*Gabrielli Sämtliche Werke für Violoncello, Bettina Hoffmann*, Bärenreiter, 2001)

Gabriellis Ricercare

Das instrumentalische Ricercar stammt ursprünglich aus Motetten der Renaissance. Das ist eine Zusammengassung/Auszugversion, beinhaltet mehrstimmige Ideen. Die Partimento-Notation kann auch als Skizze dienen, wie Giorgio Sanguinetti anmerkt (s. S.6 und 7). Aus der Sicht des Partimentos könnten die 7 Ricercare von Gabrielli als Zusammenfassung von mehrstimmiger Musik verstanden werden.

Das Problem mit der tieferen Register/Instrumenten ist bekannt: wie Bettina Hoffmann erwähnt:

...Solopassagen eines obligaten Bassinstrumentes immer eng an die Stimme des Generalbasses halten, dass selbst die Gesangsstimme in barocken Bassarien oft wörtlich dem Generalbass folgt, so liegt es nahe, dass die ersten Solocellisten ihre Kompositionen noch als ausgezierte Bassstimme verstanden, die keiner weiteren Begleitung bedurfte, aber eventuell durch ein Cembalo ersetzt oder verdoppelt und akkordisch begleitet werden konnte. (s. S.12, **Diminution-Beispiele für Violoncello**)

... Die Kompositionstechnik mit zwei unabhängigen tiefen Stimmen, welche die Sonate für Cello und Generalbass verlangt, ist hingegen ein weiterer Schritt zur melodischen Selbständigkeit des Violoncellos, ein Schritt, den als erster Domenico Gabrielli vollzog. (Gabrielli Sämtliche Werke für Violoncello Bärenreiter,2001).

Als meiner ersten Versuch habe ich mir für die Besetzung mit Violoncello (als Soloinstrument = Originalstimme) und Begleitung (Basso Continuo) entschieden.

Realisation „Ricerca Primo“ als Violoncello Solo mit b.c.

hier habe ich, wie bereits erwähnt (S. 11), die Realisierungsverfahren angewandt.

- Stil: $\frac{3}{4}$ als langsamer Satz, zweistimmig

Man könnte hier eine Tanzmusik vorstellen – bei der Bologneser Schule, auch bei der Römischer Schule findet man oft die Nähe zur Kirchenmusik bei Instrumentalmusik (Solo-Konzerten, Sonaten, Sinfonien etc.).

Es gibt bei Rocco Grecos Sinfonien für Violoncello und b.c. oft die *Courante* in $\frac{3}{4}$, sie haben aber die die typischen rhythmischen Charaktere.

Im S.13 habe ich ein Beispiel als langsamer Satz (Aria) in $\frac{3}{4}$ von der Bologneser Schule beigefügt: Jacchini, Giuseppe (1676-1727) *Sonata op.1 Nr.8 für violoncello und b.c.* (Bologna), 1.Satz

- Komponisten aus Bologna-Schule:

Als Vorbild habe ich zuerst die Werke von Corelli genommen. Seine Werke sind charakterisiert durch schöne melodische Linie, Verwendung von Dreiklang in der Melodie, Verwendung der Suspension und Schlichtheit (in der Tat ist diese Schlichtheit sehr schwer zu kriegen, wenn man selber das versucht!). Sein Stil verlangt vom Interpreten eigene Fantasie – wurde z.B. seine Violinsonaten op.5 (1700) ein BestSaller in ganzem Europa im 18.Jh.

Beim Realisationsprozess habe ich dann den stylistischen Unterschied zwischen den Stilen von Corelli und Gabrielli gemerkt – bei Gabrielli gibt es mehr die Elemente der „ältere“ Generation. Die Stimmführung ähnelt eher der von Corellis Vorgängern. Daher, weil er als „il Bolognese“ genannt wurde und auch in Rom tätig war wie Corelli, habe ich die Werke von Alessandro Stradella (1643-1682) auch als Arbeitsmodell genommen.

- Frühere Partimenti

Es gibt partimenti-Beispiele für Violoncello-Solo bei Rocco Greco (S. 13). Auch interessant sind die Sonaten für zwei Cembali von Bernardo Pasquini (1637-1710), die beide Cembalostimmen sind mit Partimentobass geschrieben (im einen System).

Es gibt die Begleitungsanweisung für Cembalisten von Pasquini („*Regole del Sig:r Bernardo Pasquini per bene accompagnare con il / Cembalo*“, in Roma dal di 7:Genn.o 1715, moderne Ausgabe in: *Opere per tastiera Vol. VIII levante*, 2009). Er schreibt:

5:o Quando si faranno le dissonanze cioè 7: 4: 9, è necessario trovarsi sempre con il dito avanti per batterla di posta dovendo per buona regola esser legata.

Wenn die Dissonanzen ausgeführt werden, d.h. 7: 4: 9, ist es notwendig, immer mit dem Finger voraus (vorbereitet) zu sein, um die Stelle zu schlagen, da er gebunden werden muss.

Hier erkennt man wie man die Dissonanzen als Suspension verwendet und dafür vorbereitet. Das ist eine wichtige Information für die Partimento-Stimmführung der Melodie jener Zeit.

Beim Ausprobieren des Ricercar Primo habe ich für mein 5saitiges Violoncello da Spalla die Stimmung D-G-d-g-d' genommen (S. 16, Vanscheeuwijck). Für die andere Werke Gabriellis braucht man evtl. andere Stimmung wegen des Akkordspiels. Die damalige Stimmhöhe war ca. 465Hz in Bologna (Haynes, Bruce: *History of Performing Pitch: the story of „A“*, The Scarecrow Press, 2002, S.75).

Zusammenfassung / weitere Aspekte für die Zukunft

Die Umsetzung der Analyse und der Aufführung sind nicht leicht. Das Problem ist, dass die Partimento als Erziehungsmethode meistens mündlich durchgeführt wurde. Daher gibt es die Quellen als Manuskripten, die nur als Skizze oder Übungsversuch geschrieben wurden. Die Partimento-Lehrbücher erschienen erst ab Mitte 18.Jh.

Die ganze Partimento-Forschung ist neues Gebiet der Musikwissenschaft. Diese Forschungen werden meistens für die Tasteninstrumenten (Cembalo, Orgel) durchgeführt - für die andere Instrumenten soll es noch erweitert geforscht werden. Meine Versuch ist eine kleiner Schritt dazu, braucht man breiteren Überblick auf die Musikgeschichte, aber nicht nur auf die Tasteninstrumente konzentriert. Partimento war eine Methode für die Ausbildung der Berufsmusiker, die alle die Aufgaben mit Tasteninstrumenten übten, erst später dürften sie ihre Karriere mit anderen Instrumenten/ihrer eigenen Stimme ausbauen. D.h. ALLE Musiker, Sänger, Organisten, Cembalisten, Violinisten, auch Cellisten etc., hatten die Fähigkeit, mit dieser Methode auf seinem Instrumenten/seiner Stimme improvisieren und komponieren zu können.

Für meinen ersten Realisationsversuch entschied ich mich für die zweistimmige Besetzung mit Violoncello und Basso continuo. Diese Fassung ist aber nur eine Möglichkeit. Ich werde noch weiteren Versuch für die andere Besetzung (z.B. Violine und Violoncello / basso continuo) unternehmen. Auch möchte ich gerne mit den anderen Ricercare die verschiedene Möglichkeiten weiter ausprobieren.

Die 7 Ricercare von Domenico Gabrielli sind ein sehr wichtiger Meilenstein für die Geschichte des Cellos, auch die Musikgeschichte überhaupt. Die Zeit des 17.Jahrhunderts in Italien war ein Wendepunkt der Musikgeschichte, von dem an begannen alle Entwicklungen.

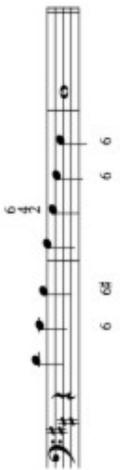
Durch diese Recherche bekam ich viele verschiedene Aspekte - habe ich nun die weitere Themen vor.

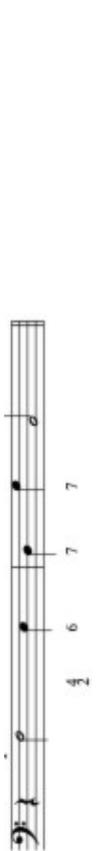
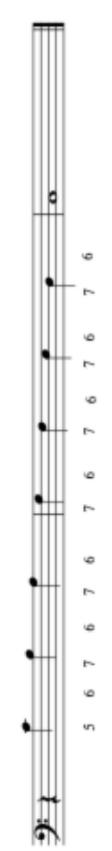
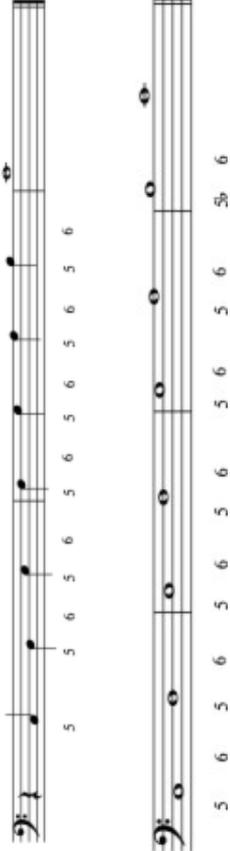
Anhang:

- Liste aus „Regole“ von Durante und „Libro per Accompagnare“ von Martini S. 22
- Realisationsbeispiel: *Recercar Primo* von Gabrielli (Vc, b.c.)
- Literaturen

2	4ths Prepared by 5ths		
3.	4ths Prepared by 3rds		
4.	4ths Prepared by 6ths		
5.	7ths Prepared by 8vas		
6.	7ths Prepared by 5ths		
7.	7ths Prepared by 3rds		
8.	7ths Prepared by 6ths		
			Seite 20
9. =11.	Simple Cadences Cadenza semplice		

10.	Double Cadences Cadenza doppia		
11.	Cadences with Passing 6/#4s Cadenza semplice		Seite 24
12.	Cad. w. 4ths Prepared by 5ths [1]		
13.	Cad. w. 4ths Prepared by 5ths [2]		Seite.55 Corelli op.2-3
14.	Cad. w. 4ths Prepared by 5ths [3]		
15.	4/2 or 6/4/2		S.34
16.	Passing 6/#4s		

	Rule of the Octave	
25.	Ascending aufsteigend	 <p>Musical notation for ascending scale exercise 25. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 5.</p>
		Seite 50 Corelli op.1-1
26.	Descending absteigend	 <p>Musical notation for descending scale exercise 26. It shows a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.</p>
		Seite 48 & 49 absteigend VII = 4 2
27.	Minor auf-und absteigend	 <p>Musical notation for minor ascending and descending scale exercise 27. It shows a single staff with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The ascending part has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. The descending part has notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4 with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.</p>
		Seite51
		Seite51
		Seite51

	Schemata, Sequenz		
15.	4/2 or 6/4/2		
29.	#4/2 or 6/#4/2		
30.	7-6, 7-6, etc.		Seite 20, 40 Corelli Op.2 - 3
31.	5-6, 5-6, etc. = 34, 35		Seite 41 - Corelli op.6 -10
			Corelli op.2 -3
			Seite 44
			Martini S.45 Corelli op.3-1, op.4-2, op.2-3
32.	Chains of 7ths		(Seite 29)

Ricercar Primo

Domenico Gabrielli (1659-1690)
Realisationsarbeit: Chiharu Abe

Violoncello (Original)

basso

8

15

23

30

37

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 37 through 44. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing measures 37 through 44. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

45

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 45 through 52. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing measures 45 through 52. The music features a mix of eighth and quarter notes.

53

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 53 through 59. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing measures 53 through 59. The music includes eighth and quarter notes.

60

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 60 through 67. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing measures 60 through 67. The music consists of eighth and quarter notes.

68

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 68 through 74. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing measures 68 through 74. The music features eighth and quarter notes, with a large slur under the first three notes of the bottom staff.

Literaturen

- Die Geschichte Violoncellos

Primärquellen

- Bismantova, Bartolomeo: *Compendio Musicale*, Ms Ferrara 1677&1694
- Corrette, Michel: *Methode, théorique et pratique Pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* Paris, 1703
- Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidacticus* Augsburg, 1738
- Mattheson, Johann: *Das Neu-eröffnete Orchestre* Hamburg, 1713

Sekundärquellen

- Olivieri, Guido: *The early history of the cello in naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten Manuscript collection*
- Vanscheeuwijck, Marc: *Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy aus: Gli esordi del violoncello – a Napoli e in Europe tra Sei e Settecento* Cafagna Editore, 2020
- Badiarov, Dmitry: *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice* in: *Galpin Society Journal* 60, 2006
- Barnett, Gregory: *The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era* in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 24, 1998
- Bonta, Stephen: *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* In: *Journal of the American Musical Instrument Society* 3, 1977

Notenmaterial:

- Manuskript aus der Biblioteca Dell Abbazia di Montecassino (I-MC), MS 2-D-13
- Francone, Gaetano: *10 Passagagli per Violoncello* herausgegeben von: Barbati, Giovanna und Olivieri, Guido Edition HHLtd, 2020
- Supriano, Francesco Paolo: *11 Toccate con diminuzioni, Sinfonia e Studio per Violoncello e b.c. Ms I-Nc* Musedita, 2008
- Taglietti, Luigi: *8 Capricci per violoncello e b.c.* Bologna, 1697 Musedita, 2008
- Jacchini, Giuseppe: *4 Sonate per violoncello e b.c.*, aus op.1 und op.3(1697) Bologna, Musedita, 2008 (Faksimile bei IMLSP)
- Degli Antonii, Giovanni Battista: *Ricercate per il violoncello o clavicembalo op.1*, Bologna, 1678 Musedita, 2008 (Faksimile bei IMLSP)
- Cattaneo, Giacomo: *Sonata per violoncello e b.c.* Modena, 1700 Musedita, 2008
- Colombi, Giuseppe *4 Composizioni per il Violone* Musedita, 2005
- Gabrielli, Domenico (1659-1690): *Le composizioni per violoncello con e senza b.c.* Ms I-MOe Musedita, 2006
- Gabrielli, Domenico (1659-1690): *Gabrielli Sämtliche Werke für Violoncello* Bärenreiter, 2001

Online Sources

- Bowed Strings Iconography Project <https://bsip.org.uk>

CD

- *Rocco Greco: Music for Bass Violin* MVSICA PERDVTA, Renato Criscuolo, Brilliant Classics, 2021
- *Early Neapolitan Cello Music – Greco, Francone* Matteo Malagoli (Vc) Irene De Ruvo (Orgel/Cembalo), Brilliant Classics, 2021

- Bologna

- Maunder, Richard: *The scoring of Baroque Concertos* The Boydell Press, 2004
- Barnett, Gregory: *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710* Ashgate Book, 2008

- Aufführungspraxis

- Haynes, Bruce: *History of Performing Pitch: the story of „A“*, The Scarecrow Press, 2002

- Partimento, Improvisation

- Sanguinetti, Giorgio: *The Art of Partimento* Oxford University Press, 2012
- Sanguinetti, Giorgio: *Partimento and incomplete notation in eighteenth-century keyboard music* in: Guido, Massimiliano (Hg) *Studies in historical improvisation* Routledge, New York, 2017
- Sanguinetti, Giorgio: *The realization of Partimenti : An Introduction* Journal of Music Theory 51/1, 2007
- Sanguinetti, Giorgio: *La scala come modello per la composizione* in: Journal of Music Theory 51/1, 2007
- van Tour, Peter: *Counterpoint and Partimento: Methode of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples* (Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2015)
- van Tour, Peter: *Partimento Teaching according to Francesco Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources* in: Guido, Massimiliano (Hg) *Studies in historical improvisation* Routledge, New York, 2017
- Paraschivescu, Nicoleta: *Die Partimenti Giovanni Paisiellos* Schola Cantorum Basiliensis Scripta Band 6, Schwabe, 2019
- Paraschivescu, Nicoleta: *Zur Geschichte und Lehrmethode der neapolitanischen Partimento-Praxis* in: Compendium Improvisation: *Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* Schwenkreis, Markus (Hg), Schola Cantorum Basiliensis Scripta Band 5 2018, Schwabe, 2019
- Haymoz, Jean-Yves: *Discovering the practice of improvised counterpoint* in: Guido, Massimiliano (Hg) *Studies in historical improvisation* Routledge, New York, 2017

Online sources

- Datenbank UUPart: *The Uppsala Partimento Database*
<https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>
- *Monuments of Partimenti* Gjerdingen, Robert O.
<https://web.archive.org/web/20160116065611/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>
- Ayrton, Patrick: *A basic IMPRO KIT 2016* http://patrickayrton.net/pa2017/wp-content/uploads/2018/05/Impro_BasicKit_web.pdf

- Remeš, Derek: Compendium of Voice-Leading Patterns from the 17th and 18th Centuries to Play, Sing, and Transpose at the Keyboard
https://derekremes.com/wp-content/uploads/compendium_english.pdf

Notenmaterial

- Martini, Giambattista: *Libro per Accompagnare (1737-38)*, van Tour, Peter (Hg) Wessmans Musikförlag, 2020
- Mattei, Stanislao: *Scales and Versets in all Major and Minor Keys, Three Partimento Realizations from the Ricasoli Collection* van Tour, Peter (Hg) Wessmans Musikförlag, 2020
- Corelli, Arcangelo: *Sonaten für Violine und Basso continuo Band 1 op.5, I-VI* Hogwood, Christopher (Hg), Bärenreiter, 2013
- Pasquini, Bernardo: *Opere per tastiera Vol. VI* (London, BI Ms.Add. 31501, I), Lavante, 2006
- Pasquini, Bernardo: *Opere per tastiera Vol. VIII Saggi di contrappunto (S.B.P.K. Lndsberg 214), Regole...per be accompagnare con il Cembalo (Bc, MS.D 138/2)*, Lavante, 2009
- Stradella, Alessandro: *Sinfonia* aus: *ALESSANDRO STRADELLA Instrumental Music*, F. McCrickard (Hg), Arno Volk Verlag, Köln 1980
- Colombi, Giuseppe (1645-1694): *4 Sonate per Violino e basso continuo (Ms, I-Moe)* Musedita, 2006
- Berardi, Angelo: *6 Sinfonien (Canzonen) Libro 1, op.7* (Bologna, 1670) Mieroprint 2011, Faksimile Ausgabe: Mieroprint 1993