

# LODOVICO GROSSI DA VIADANA

## *Cento Concerti Ecclesiastici*

### Contexte stylistique

Bernhard Lang

traduction française Isaline Dupraz

La préface des *Cento Concerti Ecclesiastici* de Ludovico Viadana est la première instruction détaillée de la manière de jouer la nouvelle basse continue pour la musique du début baroque en Italie et constitue de ce fait la première borne de l'époque appelée *Generalbass-Zeitalter*, i.e. *époque de la basse continue* par Hugo Riemann. Pour rester dans cette comparaison, la première borne n'est pas à trouver au tout début de la route, mais juste après. On le trouve plutôt à la fin du premier kilomètre. Il est vrai que la basse continue a sa préhistoire, cependant on ne lui connaît pas de point de départ précis. Les débuts de cette manière de jouer ou de chanter sont à chercher à la fin de la Renaissance et se perdent dans la nuit de l'histoire de la musique. Dans la musique qui a été conservée depuis 1600, on ne rencontre que rarement des instructions sur la manière de jouer. En particulier, on ne trouve que peu de détails sur l'instrumentation. Il existe quelques descriptions du XVI<sup>e</sup> siècle de la manière d'arranger la musique composée (en opposition avec la musique improvisée) pour les instruments à clavier et ceux de la famille du luth, ainsi que sur l'ornementation de parties écrites pour des instruments mélodiques. D'autre part, un grand nombre de tablatures et d'œuvres ornées sont conservées dans des documents imprimés ou manuscrits. Les représentations picturales de chœurs d'anges donnent une indication précise, bien qu'indirecte, sur l'usage d'instruments dans la musique sacrée; chœurs d'anges qui, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle sont renforcés, voire remplacés par des orchestres d'anges. À Venise, en particulier, des dessins représentent déjà 200 ans plus tôt la situation décrivant la période de G.Gabrieli [11, p.88f]. Bien que ces représentations aient un caractère symbolique, il est difficile d'imaginer que pendant une si longue période, il n'y ait eu aucune tentative de concrétiser sur terre ces idées symboliques (ces symboles étant peints par des artistes bien terrestres). Comme on possède de seulement de rares indications sur la manière dont les instruments étaient utilisés –outre le fait qu'ils étaient effectivement utilisés– ce qui est amené à la lumière du jour permet de prétendre que leur utilisation n'était pas très différente de la musique vocale. Que cette musique ait été chantée paraît évident, sinon pourquoi y aurait-il un texte? Ces derniers sont d'ailleurs imprécis et incomplets, et là où ils sont placés clairement, il n'y a le plus souvent aucun lien entre la prosodie,

la prononciation du texte et la musique.<sup>1</sup> Une exécution purement vocale en tant que forme idéale de la musique de la Renaissance ne peut être déduite par le matériel conservé. Une telle compréhension de la musique de la Renaissance provient pour une grande part d'une motivation idéologique datant du XIXe siècle recherchant la *musique pure*, d'autre part, à cause du malentendu autour des "parties instrumentales manquantes". On peut considérer comme une ironie de l'histoire que le terme "musique *a cappella*" créé à cette époque est en fait basé sur une indication de même signification que *in genere da cappella*, en opposition à *in stil concertato* ou *a voce sola* etc., qui précise que là, la *cappella* dans son intégralité doit chanter et jouer; il s'agit donc d'un tutti incluant tous les instruments. Le terme est le plus souvent utilisé pour les plus grands ensembles de la musique polyphonique et est associé à des sons variés et mélangés. Pour une meilleure compréhension de la musique de la Renaissance, il faut tenir compte que cette musique, composée selon les règles contrapuntiques avec ses proportions de rythmes et d'intervalles, essayait de constituer un reflet de la structure de l'univers donné par Dieu. De la même manière qu'il est difficile de reconnaître cette structure derrière l'aspect chaotique du monde tel qu'il se présente quotidiennement, l'écriture de la musique selon des règles "pures" et son interprétation apparaissent également comme deux choses différentes. Le compositeur écrit avec pour idéal l'ensemble des voix, la musique "en elle-même", appelée la *res facta* et laisse la responsabilité de la réalisation aux interprètes, y compris l'ornementation et l'instrumentation, le tout désigné par le terme *musica ficta*. La musique écrite reste pour ainsi dire "au-dessus" de la séparation du "vocal" ou de l'"instrumental". Max Schneider écrit dans son oeuvre fondamentale sur les débuts de la basse continue: [10] *on doit présumer que la littérature vocale et instrumentale était commune depuis l'apparition de la musique imitative, appelée "style vocal a cappella" (époque d'Ockeghem - Josquin, environ de 1475 à 1525). Beaucoup de choses parlent en ce sens et jusqu'à présent, rien d'important n'est venu contredire cette théorie. Rien n'a changé fondamentalement depuis la parution de cette oeuvre en 1918.*

Le musicien attendait de pouvoir réaliser et mener seul sa partie en improvisant, de manière à ne pas doubler les voix. À côté de l'ornementation de la mélodie donnée, le contrepoint (presque) improvisé, le *contrapunto alla mente* jouait un grand rôle, même s'il était surtout utilisé pour l'apprentissage. Cela signifie qu'il fallait être capable d'improviser une seconde voix, ajoutée à une voix donnée. Dans un ensemble, on pouvait ajouter un nombre illimité de voix au *canto fermo*, et ceci d'autant plus facilement que cette dernière était une voix de basse. La règle la plus importante était de rester en consonance avec la basse. Les frottements passagers créés par les rencontres des différentes voix improvisées étaient considérés comme une beauté spécifique de cette technique. Cette tradition est décrite encore en 1614 par Adriano Banchieri [6, p.230], qui donne une série de dix *osservationi* expliquant comment écrire les contrepoints les plus compliqués. On peut donc

---

<sup>1</sup>Le traitement imprécis du texte dans la musique (sacrée, donc officielle) de la Renaissance consiste un vrai contraste avec la musique vocale du début baroque, dont la caractéristique la plus importante est l'unité du texte et de la musique. Cette proche relation se développe au cours du XVIe siècle, particulièrement avec des compositeurs de l'école de Rome comme Palestrina et Victoria, et avance parallèlement au développement de la musique spécifiquement instrumentale; cela met en évidence le fait que les inventions de Viadana sont précisément une réaction à cette diversification entre la musique vocale et instrumentale.

présumer que le musicien exercé du XVI<sup>e</sup> siècle était capable d'inventer une nouvelle voix d'accompagnement à une musique donnée. On attendait même d'un organiste qu'il puisse improviser sous un cantus firmus un accompagnement complet et polyphonique. Comme dit ci-dessus, la tablature, sorte de réduction rassemblant toutes les voix chantées sur une partition, jouait un rôle important. De cette manière, la musique composée était adaptée aux besoins de l'instrument, soit pour accompagner les voix, soit pour en tirer une nouvelle pièce instrumentale. On peut déduire des collections de tablatures faites par ou pour les organistes conservées à côté des livres de chant (par ex. Bresslauer Tabulatur [12]) que ces tablatures ont été utilisées pour l'accompagnement et pas seulement pour la musique instrumentale soliste. Nous nous trouvons ici pour ainsi dire à l'embranchement en direction d'une musique instrumentale originale développée sur la base des tablatures: les voix y étaient simplifiées et adaptées pour l'instrument, puis à nouveau ornées, mais cette fois plus spécifiquement. Il résulte souvent de l'adaptation de la *res facta*, musique polyphonique écrite, aux exigences techniques de l'orgue, du clavecin, du luth, de la harpe, etc. des fautes dues aux croisements des voix. La polyphonie peut être adaptée pour les instruments à clavier grâce à une technique d'enchaînements d'accords qui a probablement existé de tous temps mais qui est estimée moins valable par les traités du XVI<sup>e</sup> siècle. L'élève y est averti de bien étudier la musique composée par les grands maîtres, mais d'éviter les pièces arrangées par les instrumentistes, parce qu'elles sont pleines de fautes. Par exemple, si on regarde les voix d'accompagnements parues en 1553 dans le traité de Diego Ortiz [1], on remarquera une grande différence avec la pratique plus tardive des accords de la basse continue. Par ailleurs, il n'était pas nécessaire pour les clavecinistes du XVI<sup>e</sup> siècle –ce qui constitue une différence fondamentale avec la pratique ultérieure de la basse chiffrée– d'indiquer une suite harmonique (par des chiffres) car les règles de la musique *modale* rendaient pratiquement évident ce qui devait être joué sur une voix de basse donnée.

Dans la musique plus tardive, la tonalité donne la suite harmonique possible sous forme de schéma de cadence, de laquelle les mélodies expressives des voix sont créées par l'art du compositeur. Au contraire, dans la musique modale de la Renaissance, le *modus* donnait, à côté des mélodies de fondement ou récitatives, pratiquement une collection de possibilités mélodiques à partir de laquelle la voix pouvait être formée. L'art du compositeur consistait à rassembler plusieurs voix (mélodies) de manière à ce qu'en résulte une harmonie musicale et expressive. Pour celui qui connaissait les règles de compositions, de combinaisons des voix, il n'était plus très difficile d'inventer le nombre de voix qu'il désirait sur une ligne mélodique donnée, pour autant qu'il reste dans le mode. Pour ainsi dire, le système de coordination musicale bi-dimensionnelle, mélodique et harmonique, horizontal et vertical, a connu un renversement à 90 degrés pendant l'âge du baroque. Jusqu'alors, l'harmonie était la conséquence du mouvement mutuel et juxtaposé des voix; dès lors, c'est la ligne mélodique qui est devenue la conséquence de la suite des accords. De ce fait, avec la rupture de cette ordre modal vers 1600, il devint nécessaire de signaler par des chiffres ce qui devait être joué en accompagnement sur certaines notes de basse, parce que ce qui différait de la tradition n'était plus si évident. Une vue d'ensemble très claire des caractéristiques de la musique modale (tardive) est donnée dans [13].

Ceci étant dit, nous pouvons entrer dans le contexte stylistiques des *concerti* de Viadana. Il est bon à savoir que, chez lui, ne figurent que les accidents et non les chiffres.

Sur ce point, son écriture suit encore les habitudes de la Renaissance qui voulaient que le compositeur écrive les accidents ajoutés, et donc, que ceux-ci appartiennent à la composition (*res facta*) elle-même. Particulièrement pour les auteurs allemands, Viadana a été longtemps considéré comme l'inventeur de la basse continue, à cause de l'oeuvre de l'éditeur zélé Nicolaus Stein de Francfort qui publia en 1613 les *concerti* de Viadana avec plusieurs rééditions sous le nom de *Opera omnia sacrorum concertum 1, 2, 3, et 4 voc*, et ajouta à la traduction allemande de la préface une version latine. Les erreurs contenues dans ces recueils sont restées longtemps dans la littérature allemande correspondante, et plusieurs oeuvres du XXe siècle ont essayé de prouver que Viadana n'était l'auteur de ces erreurs. La pratique d'une ligne de basse continue (*basso continuato*) qui suit la voix la plus grave (*basso continuo*), l'accompagnement soit à partir d'une tablature, soit improvisé, existaient déjà depuis longtemps. Par exemple, en 1587, dans une oeuvre polychorale à 40 voix d'Antonio Striggio, on trouve au sujet d'une 41e voix *Basso cavato dalla parte più bassa...* un avertissement stipulant que cette voix devait être jouée par un trombone au milieu du cercle (des musiciens), accompagné par un orgue, un luth et un clavecin, ou une viole (cité par Max Schneider [10, p.67]), c'est à dire, la composition "classique" d'un continuo. Il était à la charge du continuiste ou de l'organiste de se constituer une ligne de basse à partir du livre de chant. Michael Praetorius donne d'ailleurs dans son encyclopédie de la musique parue en 1619 [4] des remarques détaillées sur la façon de faire ces lignes de basse. L'origine du terme *basso continuo* ou *basso continuato* y apparaît à nouveau clairement. Dans une oeuvre à plusieurs voix, ou à plusieurs chœurs, composée soit en bloc, soit de manière polyphoniquement continue, il n'y a pas qu'une seule voix de basse. Dans ce cas, contrairement à ce qui se fait quand il n'y a qu'une voix fondamentale, la basse doit sauter d'une voix à l'autre de manière à faire toujours entendre la voix la plus grave. La tâche de l'organiste ou de l'instrumentiste qui tenait la ligne de basse était d'écrire une voix *continue* qui suive toujours la voix la plus grave.

L'idée fondamentale de Viadana fut donc d'extraire cette voix jusqu'alors incluse dans la composition, de lui donner un caractère propre, obligé par endroit, et par là, de séparer les parties vocales et instrumentales de la composition. La structure des pièces respecte cependant parfaitement la tradition polyphonique. Dans la préface, nous pouvons apprendre qu'à la fin du XVIe siècle, il était de plus en plus habituel de jouer ou de chanter à peu de voix avec l'orgue, là où on utilisait traditionnellement des compositions pour beaucoup de voix. Dans ce sens, les innovations de Viadana s'apparentent davantage à des réformes orthographiques qui, par une nouvelle manière de noter et de composer, s'adaptent à la pratique du moment en écrivant directement ce qui serait joué de toute façon, mais avec moins de compréhension, ce qui était à redouter. Bien entendu, ce procédé répond à un vif intérêt de l'époque pour une façon de composer qui permettrait à l'auditeur de comprendre le texte, ce qui était une préoccupation moindre auparavant.

Comment se représenter l'utilisation de l'orgue dans ses *concerti*? Probablement et essentiellement comme les exemples des temps d'*avant* l'arrivée de la basse continue: jouant sur la base d'une tablature avec plusieurs voix, ainsi que Viadana le dit lui-même dans son sixième *avvertimento*. On peut trouver un bel exemple de genre d'"arrangement", cette fois écrit par le compositeur lui-même, dans les livres de madrigaux de Luzzasco Luzzaschi [8]. Avec une voix seule, on peut imaginer soit un accompagnement à la manière d'Ortiz, c'est-

à-dire un contrepoint relativement simple "s'animant" de temps à autre, soit en supposant que deux voix données, le solo et la basse, sont deux parties tirées d'une composition à quatre ou cinq voix, où l'organiste doit inventer les voix intermédiaires manquantes. On peut trouver des exemples dans lesquels cette dernière manière de composer était presque obligée au nord de l'Italie encore une dizaine d'années plus tard dans les canzoni instrumentales de Girolamo Frescobaldi ou dans les très illustres *Sonata per Violino e Violone* de Giovanni Paolo Cima, où la basse suit les voix d'alto et de ténor imaginées par des sauts souvent très peu mélodiques. Quelques *Kleinen Geistlichen Konzerte* de Schütz suivent aussi clairement ce style d'écriture consistant à ne noter que les voix extrêmes d'une phrase conçue visiblement pour trois ou quatre et de laisser imaginer le reste à ceux qui tiennent la basse continue. On peut trouver d'autres exemples chez Luzzaschi. Viadana convient aussi que jouer en lisant la *partitura*, c'est à dire la ligne de basse entrecoupée de barres de mesures (*spartita*) est beaucoup plus confortable. Et seulement quelques années plus tard, Agostino Agazzari [2] renoncera aux tablatures –que Viadana préfère encore clairement– en les trouvant complètement inutiles. Viadana est encore au début de la définition de la basse continue en tant qu'improvisation sur une basse chiffrée, alors qu'Agazzari a déjà franchi le pas.

## Les douze *Avertimenti*

Dans son premier *avvertimento*, Viadana souligne le fait que ses *concerti* sont tendres, qu'ils ne doivent être ornés qu'avec modération et doivent être accompagnés avec retenue par l'organiste (deuxième *avvertimento*). Il est à remarquer que d'une part, il demande de ne rien ajouter à la musique imprimée, de l'autre, il parle des ornements comme les *accenti* et les *passaggi* exécutés aussi bien par le chanteur que par l'organiste. Ces ornements ne sont apparemment pas considérés comme des changements ou des ajouts; ils font partie de la musique imprimée, bien qu'ils ne soient pas explicitement écrits. On peut imaginer ce que les interprètes auraient fait sans cet avertissement, s'ils en "ajoutaient".<sup>2</sup>

Le quatrième paragraphe de l'*avvertimento* est important pour l'organiste. L'exigence de jouer les cadences en adéquation avec la voix correspondante est le reflet du style d'accompagnement traditionnel que Viadana veut appliquer dans ses *concerti*. Dans l'idéal, et Viadana insiste là-dessus dans son sixième *avvertimento*, l'organiste joue à partir de la tablature, qui est plus ou moins une image directe de la composition, en laissant de côté les diminutions, pour les pièces à plusieurs voix. Quand le nombre de voix est petit, l'organiste invente les autres. Dans le douzième *avvertimento*, Viadana donne finalement une indication sur le jeu de l'organiste, qui doit toujours rester dans la position des voix composées. Il n'est pas nécessaire d'expliquer ce qu'il joue, cela faisait partie de la formation

---

<sup>2</sup>La tradition germanique fait une différence entre les ornements *wesentlich* et *willkürlich*, soit ornements fondamentaux ou volontaires. Par contre, aujourd'hui, on ne fait plus cette différence, parce qu'un simple trille paraît suffisant pour orner; ce qui va au-delà dans les sources historiques peut être considéré comme des exagérations selon les goûts de l'époque. Reste la question de savoir jusqu'à quel point cette opinion est née de la recherche de la pureté et la simplicité du son qui provient d'un profond malentendu sur la relation historique entre la musique écrite et la musique interprétée et qui aura servi de surface de projection à des aspirations propres à une autre époque.

habituelle de l'organiste. Seulement, la dernière phrase semble être en contradiction avec l'*avvertimento* parlant de la place de la cadence en correspondance avec la voix. À ce propos, il faut préalablement avoir à l'esprit que par *cadenza*, Viadana n'entend pas une suite harmonique dans son acception future, mais une progression typique des voix, appelée aussi clausule, qui interrompait ou arrêta la phrase, et qui pouvait être très différente d'un mode à l'autre ou d'une voix à l'autre. Dans la musique de la Renaissance, l'interruption ou l'arrêt de la ligne musicale était une exception dans le flux continu et balancé de la masse sonore. Pendant le XVIIe siècle, un peu plus tôt en Italie, deux d'entre ces cadences sont devenues dominantes: la *cadenza di salto* et la *cadenza di grado*. Ces termes se réfèrent à la voix de basse qui progresse soit par mouvements conjoints, soit par sauts de quintes ou de quarts, figures devenues finalement les principales cadences du système harmonique. Mais les *concerti* n'en sont qu'au tout début de cette évolution, et le terme *cadenza* doit être compris comme la progression typique d'une ou deux voix que l'organiste ne doit pas doubler à une autre octave. Viadana mentionne cependant une exception: dans une pièces pour voix exclusivement aigües, la cadence peut être enrichie à l'octave inférieure, pour que la sonorité soit plus pleine. Les contradictions de Viadana ont été expliquées par l'ambivalence entre sa propre pratique et le libre choix de l'interprétation –jouer les cadences en adéquation avec la voix solo, ou non–. Je pense que ce genre de supposition ne va pas assez loin. Il est difficile de penser qu'un auteur qui, selon ses propres termes, a donné tant de soin à une oeuvre, ne s'aperçoive pas, au moment de l'impression, à plus forte raison de seulement deux pages et 17 lignes, qu'il se contredit lui-même. Il faut plutôt considérer qu'il y a quelque chose à lire entre les lignes et que la contradiction peut être expliquée en regard du contexte, ce qui permet d'enrichir ses connaissances au milieu de tant de différences stylistiques. Apparemment, Viadana ne mentionne que ce qui lui paraît évident, c'est à dire que la cadence demande à être traitée indépendamment de la voix principale pour un certain enrichissement de la sonorité, ce qui se voit aussi chez d'autres auteurs qui ornent particulièrement les cadences (Ortiz: "clausulas"). On peut donc imaginer, dans ce paragraphe, que Viadana insiste sur la particularité de la fonction naissante de la cadence qui se confirmera dans des temps futurs. La volonté d'enrichir les cadences –ici, en doublant la basse– se retrouve dans le traité de Biancardi [3]. Il reste à clarifier si le terme *cadenza per octava* peut être utilisé dans le sens d'un *type* particulier de cadence, ou d'une *cadence in the octave*.

Dans le cinquième paragraphe, Viadana fait une remarque qui apparaît souvent tout au long de l'époque de la basse continue, de manière plus ou moins explicite dans plusieurs sources [15], à savoir que , dans la fugue, les entrées des voix telles qu'elles sont écrites par le compositeur doivent être doublées. On ne peut que spéculer au sujet de la provenance de cette règle. Une explication pourrait être que l'oreille de l'auditeur cherche dans le début des sections les éléments de structure de la pièce pour pouvoir classer ce nouveau matériel, en étant particulièrement sensible aux fluctuations d'intonation et de rythme qui sont établies à cet endroit. Cela provient probablement de la tradition de la musique modale, dans laquelle les voix doivent faire comprendre au début de la pièce le mode dans lequel on se trouve, en faisant entendre les éléments typiques de ce mode, comme certaines cellules mélodiques ou certains sauts [13].

Comme dit ci-dessus, Viadana préfère jouer en lisant une tablature, plutôt qu'une

*partitura* parce que cette première rend mieux le contour des voix. Le terme *partitura* décrit probablement la voix de basse que l'organiste ou le continuiste forme à partir des voix – écrite plus tard par le compositeur. Cela vient du mot italien *spartire* (partager, répartir) qui décrit le fait de répartir les voix en unité de mesure par des barres – celui qui a déjà transcrit un ancien livre de chant en partition moderne sait que cette étape est indispensable à la clarté de la compréhension et pour savoir comment les voix avancent ensemble. Selon l'auteur, le terme *partitura* ou *spartitura* est utilisé pour une voix séparée par des barres de mesures, que ce soit pour une voix de basse continue ou pour une tablature. Encore aujourd'hui, en Italie, le terme *spartito* signifie "réduction pour piano". Donc, l'idée de réduction d'une tablature pour basse continue a été conservée.

Quelques temps après la parution des *concerti* de Viadana, on trouve des remarques parfois très détaillées sur les registres de l'orgue et comment les employer. Le meilleur exemple en est probablement le magnificat des *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (une vue d'ensemble très complète de ces sources est donnée dans [14]). Monteverdi y emploie abondamment les changements de registres. Dans son septième *avvertimento*, il apparaît clairement que Viadana pense encore en terme de "voix", idée renforcée par l'usage de ses termes favoris de "doubler", "ajouter" des voix, ou quand il parle de "consonances". En opposition à cela, au nord de l'Italie, particulièrement à Venise, la très populaire musique polychorale exige les plus grands contrastes possibles entre les différents groupes de musiciens, également du point de vue des dynamiques. Il faut par contre garder à l'esprit que les *concerti* de Viadana ne sont exclusivement que des compositions pour relativement peu de voix, où des changements fréquents de registres sur un orgue passablement sonore sont plus dérangeants.<sup>3</sup>

Comme vu ci-dessus, le huitième paragraphe met en évidence le fait que, à la fin de la Renaissance, on observe la tendance grandissante de préciser les accidents qui jusqu'alors étaient sous-entendus dans la *musica ficta*. Le neuvième paragraphe traite de l'interdiction bien connue des quintes et octaves parallèles; Viadana y officialise pratiquement en tant que compositeur la pratique déjà établie des résolutions des croisements de voix, mais ajoute quand même que dans la "musique composée", cela est considéré comme faux. Vient ensuite l'*avvertimento* sur la conservation de la basse continue, plus précisément pour prévenir le malentendu concernant la pratique de jouer sur la base d'extraits de musique à beaucoup de voix. Le onzième *avvertimento* traite de la question de l'emploi d'un contre-ténor ou d'un garçon, question moins importante pour la basse continue. Nous avons déjà parlé du douzième *avvertimento*. Il ne me reste qu'à souhaiter une bonne santé à mon lecteur d'aujourd'hui.

Bernhard Lang, Lausanne, janvier 2004

---

<sup>3</sup>Sur l'usage des registres de l'orgue, voir aussi les discussions du traité de Agostino Agazzari's et le commentaires sur *Registrieranweisungen in Monteverdis Marienvesper*.

## Références

- [1] Diego Ortiz, *Tratado de glosas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553, übertragen von Max Schneider, Bärenreiter Verlag, Kassel 1936
- [2] Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto*, Siena 1607, facsimile Arnaldo Forni, Bologna 1981
- [3] Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*, Siena 1607
- [4] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Tomus Tertius, Termini Musici*, pp. 124(144)-152, Wolfenbüttel 1619, facsimile Edition Bärenreiter, Kassel 1988
- [5] Georg Aichinger, *Bassus generalis et continuus in usum organistarum in Canciones Ecclesiasticae 3 & 4 v.*, 1607, cited after Max Schneider [10].
- [6] Adriano Banchieri, *Essempio Di Componere Varie Voci Sopra un Basso di Canto Fermo*
- [7] Adriano Banchieri, *Cartella Musicale*, terza impressione, Venetia 1614
- [8] Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali [...] per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Roma 1601
- [9] Lorenzo Penna, *Li Primi Albori Musicali*, Bologna 1684, Bologna 1996
- [10] Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Breitkopf und Hertel, Leipzig 1918
- [11] Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3rd edition, Dover Publications, New York, 1993
- [12] Klaus Eichhorn, private communication
- [13] Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1992
- [14] Arnaldo Morelli, *Basso Continuo on the Organ in Seventeenth-Century Italian Music*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII* 1994, Amadeus Verlag, Winterthur 1995
- [15] Siehe auch den Artikel *Generalbass in Musik in Geschichte und Gegenwart* ("MGG") p.1194ff sowie die von Jesper Bøje Christensen zitierten Beispiele von Johann David Heinichen und Lorenzo Penna in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIX* 1995, Amadeus Verlag, Winterthur 1996, S. 240ff.
- [16] International symposium on early instrumental music, Schola Cantorum Basiliensis, November 2005