

Theorie ohne Praxis?

Die Kontrapunktlehre in italienischen Traktaten aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar

vorgelegt von
Michael Zink

Erstgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Heidelberg, im Mai 2012
Überarbeitet im Mai 2014

Inhalt:

1	Die Kontrapunktlehre in italienischen Traktaten aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts	1
1.1	Theorie ohne Praxis?	1
1.2	Die Schriften und ihre Autoren	18
1.3	Literaturbericht	33
2	Tonsystem	38
2.1	Intervallelehre	39
2.1.1	Größe	41
2.1.2	Konsonanz und Dissonanz	42
2.1.3	Intervallspezies	45
2.2	Rezeption antiker und mittelalterlicher Tonsysteme	49
2.3	Genuslehre	54
2.4	Theorie des Tonsystems in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts	61
2.4.1	Tonvorrat	61
2.4.2	Stimmung und Temperatur	64
2.5	<i>Modi</i> und <i>tuoni</i>	72
2.5.1	Die acht <i>Modi</i> des einstimmigen liturgischen Gesangs	74
2.5.2	Die Tradierung der 12 <i>Modi</i> Glareans	79
2.5.3	<i>Tuoni conformi all'uso moderno</i>	83
2.5.4	<i>Ut</i> - und <i>re</i> -Tonarten	89
3	Satzlehre	93
	<i>Contrapunto</i> – Begriff und Klassifikation	93
3.1	Grundlegende Satzregeln	99
3.2	<i>Passaggi</i>	111
3.3	<i>Contrapunto semplice</i>	121
3.4	Dissonanzbehandlung	131
3.4.1	<i>Legature</i>	133
3.4.2	Diminutionen	144

3.5	Kadenzlehre	151
3.6	<i>Contrapunto composto</i>	165
3.7	<i>Contrapunto sopra il Basso</i>	172
3.8	<i>Contrapunto doppio</i>	189
3.9	Imitierende Satztechniken	199
3.9.1	<i>Fughe obligate del Primo Ordine</i>	208
3.9.2	<i>Fughe obligate del Secondo Ordine</i>	214
3.9.3	<i>Canoni</i>	222
3.9.4	<i>Fuga sciolta</i>	228
3.9.5	<i>Imitazione</i>	233
4	Satzlehre und kompositorische Praxis	240
4.1	Bonifazio Graziani: <i>Surrexit Pastor bonus</i>	240
4.2	Domenico Gabrielli: <i>Restate immobili</i>	243
4.3	Arcangelo Corelli: <i>Sonata a trè</i> , op. 1 Nr. 1, 1. Satz	247
5	Praxis ohne Theorie	249
Anhang A:	Systema teleion	254
Anhang B:	Monochordmessungen	255
Anhang C:	<i>Sistema di Guido Aretino</i>	256
Anhang D:	Die Genera in der Überlieferung des Ptolemaios	257
Anhang E:	Klangtabellen des 16. Jahrhunderts	258
Anhang F:	Imitationsmodelle (zu Kap. 3.9.2)	261
Anhang G:	Intervalltabelle nach Zarlino und Berardi (zu Kap. 3.9.2)	271
	Bibliographie	280

1 Die italienische Kontrapunktlehre in Traktaten aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts

1.1 Theorie ohne Praxis?

In der Kompositionsgeschichte ist das 17. Jahrhundert, zumal in Italien, eine ungemein innovative Zeit. Neue Gattungen wie Oper und Oratorium entstehen. Die Instrumentalmusik gewinnt gegenüber der Vokalmusik zunehmend an Bedeutung und emanzipiert sich nach und nach von ihr. Bereits im 16. Jahrhundert verlagert sich allmählich die Hierarchie im Gefüge des mehrstimmigen Satzes: Der Bass löst den Tenor als Hauptstimme ab. Anstelle eines Gerüstsatzes aus Diskant und Tenor bilden nun die beiden Außenstimmen, Bass und Sopran, die Satzgrundlage. Dies führt zu den miteinander zusammenhängenden Herausbildungen von Generalbass und Sologesang um 1600 und einem neuartigen, bassbezogenen Harmoniebegriff. Neben ein System von acht *tuoni*, das sich vor allem in liturgischen Kontexten etablierte, tritt eine neue Praxis, die nur noch zwischen Tonarten mit einer großen oder einer kleinen Terz über der Finalis unterscheidet. Am deutlichsten und unmittelbarsten äußerte sich der Wandel des Komponierens aber wohl in einer neuen Auffassung der satztechnischen Behandlung von Dissonanzen. Auch hier läßt sich eine Entwicklung beobachten. Der expressive Dissonanzgebrauch der *seconda pratica*, der zu Beginn des Jahrhunderts heftige Kontroversen auslöste, tritt gegenüber einem gewissermaßen konventionalisierten Setzen von Dissonanzen, etwa im Kontext sequenzierender Satzmodelle, in den Hintergrund. Über derartige Dissonanzbildungen, die in der zweiten Jahrhunderthälfte allgemein und selbstverständlich gebraucht werden, ja geradezu ein zentrales Charakteristikum der damaligen Schreibart darstellen, streitet niemand mehr: Die Dissonanz ist von einem Ausdrucks- zu einem Spielelement geworden.

Verglichen mit dem Ideenreichtum und der Experimentierfreude der gleichzeitig entstandenen Kompositionen wirken die musiktheoretischen Traktate desselben Zeitraums auffallend konservativ.¹ Eine epochale Zäsur, die auf die neue Musik mit einer neuen Theorie antworten würde, läßt sich im theoretischen Schrifttum nicht ausmachen: Für

¹ Vgl. Apfel (1985), S. 681, Groth (1989), S. 309f.

den Stilwandel um 1600 in der Kompositionsgeschichte gibt es in der Theoriegeschichte kein Äquivalent. Vielmehr scheint den Autoren an einer größtmöglichen Kontinuität der Überlieferung zu liegen. In der zweiten Jahrhunderthälfte entsteht ein umfangreiches Schrifttum, das jedoch auf den ersten Blick vor allem ein Beharren und Bewahrenwollen kennzeichnet, ein Festhalten und Fortschreiben von Lehrtraditionen, die bis in die Antike zurückreichen.

Mit einfachen Erklärungen, wie dem immer zu beobachtenden Hinterherhinken der Theorie gegenüber der Praxis, oder der weltfremden, verschrobene Eigenart der Theoretiker, zu denen durch die dicken Mauern ihrer Gelehrtenstuben eben nichts von den neuen Klängen ihrer Zeit drang, läßt sich dieses Auseinandertreten von Theorie und Praxis nicht abtun: Alle Autoren waren *auch* ausführende Musiker und Komponisten. Dennoch stießen sie sich offenbar nicht daran, einerseits eine Komposition, wie etwa Bernardo Storaces *Passagagli in f* und *b²* zu schreiben oder zu spielen, das Instrument – ob nun Cembalo oder Orgel – entsprechend zu temperieren, andererseits aber im theoretischen Schrifttum harmonisch-reine Intervallproportionen als Grundlage eines Tonsystems und seiner Einstimmung zu beschreiben, in dem zudem die Existenz der Töne *des* und *ges* schlichtweg geleugnet wurde.

Die italienische Musiktheorie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besitzt zweifellos stark konservative Züge, aber, ist sie auch veraltet oder gar überflüssig? Können wir sie, wie es etwa Hugo Riemann tat, getrost übergehen? Trägt sie nichts zur Analyse der zur selben Zeit entstandenen Musik, zum Verständnis ihrer Strukturen und ihrer Eigenart bei? Schließlich: Wie genau äußert sich das Konservative und auf welche Ursachen kann es zurückgeführt werden? Was kennzeichnet die Schriften darüber hinaus?

Die vorliegende Studie befasst sich mit der Kontrapunktlehre als einem wesentlichen Teil italienischer Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. Sie möchte versuchen, mit den Augen der damaligen Zeit auf die im Druck erschienenen Traktate zu sehen und so ihr Entstehen, ihre Eigenart und nicht zuletzt ihren Bezug zur kompositorischen Praxis darzulegen.

Im Weiteren sollen zunächst einige Bemerkungen über Verfasser und Adressaten der Schriften, die sie umgebende Musikwelt, ihren sozialen und ideengeschichtlichen

² *Passagagli sopra Fe, fa ut per b* und *Passagagli sopra B. fab mi per b*, in: Bernardo Storace, *Seva di Varie Compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, Venedig 1664. Kritische Edition von Marco Ghirelli, Padua 2007, S. 100–107.

Hintergrund, die Begriffe und Konzepte von Musik und die Tradition theoretischen Schrifttums, in der sie stehen, in die Thematik einführen.

Auf den ausgeprägt didaktischen Charakter der Schriften machte bereits Renate Groth aufmerksam:³ Es ist ihnen weniger darum zu tun, neues musiktheoretisches Terrain diskursiv zu ergründen, als vielmehr über weite Strecken bekannten Stoff schülerorientiert zusammenzufassen, zu präsentieren und zu vermitteln. Der Veranschaulichung des Lehrstoffs dienen auch die zahlreichen Notenbeispiele, deren Funktion von der Illustrierung und Ergänzung des Textes bis zu dessen Ersetzung reicht, und die die Traktate in der äußeren Gestaltung klar von solchen des 16. Jahrhunderts unterscheiden, in denen sie in weit bescheidenerem Ausmaß vertreten waren.

Doch wer waren die Lehrer, die nach diesen Schriften unterrichteten oder sie verfassten, wer die Schüler, die aus ihnen lernten? Ein öffentliches Schul- oder Bildungssystem existierte nicht. Neben privatem Gesangs- und Instrumentalunterricht und der weitgehend mündlichen Weitergabe theoretischen Wissens, vor allem innerhalb einzelner Familien, war die Kirche die zentrale Institution die Musik und Musiktheorie vermittelte.⁴ Abgesehen von einzelnen bedeutenden Bildungseinrichtungen wie den *Ospedali* in Venedig oder den Konservatorien in Neapel waren die Seminare und vor allem die Domkapellen der begünstigte Ort musikalischen und musiktheoretischen Lernens und Lehrens. So verwundert es nicht, dass bis auf einen – Athanasius Kircher – sämtliche Autoren das Amt eines *Maestro di cappella* an einer größeren Kirche ausübten und gleichzeitig, abgesehen von Bononcini und Bontempi, außerdem einem Orden angehörten. Durch Giovanni Andrea Bontempi, selbst Schüler Virgilio Mazzocchis, der damals das Amt des *Maestro* der *Cappella Giulia* an St. Peter in Rom bekleidete, sind wir detailliert über Tagesablauf und Unterricht an den „*scole di Roma*“ informiert, der an anderen Kapellen ähnlich ausgesehen haben mag. Demnach stand die Gesangsausbildung im Mittelpunkt des Vormittags: Eine Stunde wurden schwierige Stellen geübt, wohl vor allem das vom-Blatt-Singen, eine Stunde Triller, eine weitere war dem Studium von Diminutionen (*Passaggi*) vorbehalten, anschließend folgte eine Stunde, die der Gesangstechnik gewidmet war. Der Nachmittag begann mit einer halben Stunde Unterweisung in Gegenständen der *Musica teorica*, der sich eine weitere halbe Stunde im

³ Groth (1989), S. 327ff. Vgl. dazu ebenso bereits Hein (1954), S. 8.

⁴ Vgl. Talbot (1998).

contrapunto sopra il canto fermo, womit wohl das Einüben von Modellen des improvisierten *contrapunto alla mente* gemeint ist, eine Stunde für die Ausarbeitung kontrapunktischer Satzübungen und eine nicht genau bezeichnete Zeit für das Cembalospiele und die Komposition von Psalmen und Motetten anschlossen. Außerdem war eine Stunde am Vormittag und eine am Nachmittag für das Studium theologischer und humanistischer Schriften vorgesehen. Sie erklärt die Belesenheit und Bildung der Autoren, die sich in einer ausgesprochenen Zitierfreudigkeit vor allem antiker, weniger häufig auch mittelalterlicher und neuzeitlicher philosophischer, theologischer und musiktheoretischer Quellen äußert. Insgesamt umfasste ein gewöhnlicher Unterrichtstag, an dem die Schüler „das Haus nicht verließen“ also etwa neun bis zehn Stunden.⁵ Für die Unterweisungen in Theorie und Satzlehre am Nachmittag, die unter Anleitung oder Aufsicht eines *Maestro* stattfanden, dürften wohl primär die in der vorliegenden Untersuchung behandelten Traktate entstanden sein.

Auch für den fertig ausgebildeten Musiker blieb die Kirche der Hauptarbeitgeber. Neben der Anstellung von Sängern, Organisten und *Maestri di Cappella* wurden vor allem im wohlhabenderen Norden zusätzlich Streicher an Kirchen fest eingestellt. Daneben beschäftigten Hofkapellen Musiker, die jedoch häufig der lokalen Domkapelle angegliedert waren, so dass nicht selten Ämter gleichzeitig den Dienst in beiden Kapellen einschlossen. Schließlich trat zu Hof und Kirche, seit 1637 das erste öffentliche Opernhaus *S. Cassiano* in Venedig seinen Betrieb aufnahm,⁶ auch die Arbeit am Theater. Diese war jedoch stark saisonal eingeschränkt und kam deswegen nur als Nebenerwerb in Frage. Die institutionelle Dreiteilung der sie umgebenden Musikwelt und die unterschiedliche Funktion, die Musik jeweils in der Kirche, bei Hof oder im Theater zu erfüllen hatte,

⁵ Bontempi (1695), S. 170: „*Le Scole di Roma obbligavano i Discepoli ad impiegare ogni giorno un'hora nel cantar cose difficili e malagevoli, per l'acquisto della esperienza; un'altra, nell'esercitio del Trillo; un'altra in quello de'Passaggi; un'altra negli studij delle Lettere; & un'altra negli ammaestramenti & esercitij del Canto, e sotto l'udito del Maestro, e davanti ad uno Specchio, per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente, ne di vita, ne di fronte, ne di ciglia, ne di bocca. E tutti questi erano gl'impieghi della mattina. Dopo il mezo di s'impiegava meza bora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica: un'altra meza bora nel Contrapunto sopra il Canto fermo; un'hora nel ricevere e mettere in opera i documenti del Contrapunto sopra la Cartella; un'altra negli studij delle Lettere; & il rimanente del giorno nell'esercitarsi nel suono del Calvicembalo; nella compositione di qualche Salmo, o Motetto, o Canzonetta, o altra sorte di Cantilena, secondo il proprio genio. E questi erano gli exercitij ordinarij di quel giorno nel quale i Discepoli non uscivano di Casa.*“

⁶ Auf *S. Cassiano* folgte rasch die Eröffnung weiterer Opernhäuser. Allein in Venedig nahmen im 17. Jahrhundert sieben weitere den Betrieb auf: 1639 *Ss. Giovanni e Paolo*, 1640 *S. Moisè*, 1641 *Teatro Novissimo*, 1649 *Ss. Apostoli*, 1651 *S. Apollinare*, 1677 *S. Angelo* sowie 1678 *S. Giovanni Crisostomo*.

liefert auch den Rahmen einer theoretischen Differenzierung dreier Schreibarten,⁷ die Marco Scacchi um die Mitte des Jahrhunderts formulierte⁸ und die in Schriften seines Schülers Angelo Berardi aufgegriffen wird.⁹

Die drei Stile, den *stylus Ecclesiasticus* (*stile da Chiesa*), den *stylus Cubicularis* (*stile da Camera*) und den *stylus Theatralis seu Scenicus* (*stile rappresentativo, cioè da Teatro*), differenziert Scacchi in weitere Unterarten. Der *stylus Ecclesiasticus* gliedert sich in vier Subklassen, deren erste, Berardi bezeichnet sie als *more vetero*, mehrstimmige Kompositionen (*Messe, Salmi, e Motetti à piu voci*) ohne Basso continuo umfasst,¹⁰ die zweite dieselben Gattungen, jedoch mit komponierter Continuo-Stimme. Ebenfalls auf mehrstimmige Kompositionen bezieht sich die dritte Unterart, die jedoch konzertierend, mit Instrumenten gesetzt sind (*Salmi, Motetti, e Messe à più voci, concertate con gl'Instrumenti*). Die vierte Unterart stellt die Gruppe solistisch konzertierender Kompositionen im *stile moderno* dar (*concertini alla moderna; cioè Dialoghi, Motetti, Musiche da Oratorio*). Wie der *stylus Ecclesiasticus*, so wird auch der *stylus Cubicularis* weiter untergliedert. *Madrigali da Tavolino*, d. h. ohne komponierten Basso continuo, bilden die erste Unterklasse, *Madrigali concertati con il Basso continuo* die zweite, die dritte kennzeichnet die konzertierende Mitwirkung verschiedener Instrumente (*Cantate, le quali sono concertate con varij Instrumenti*). Merkmal des *stile rappresentativo, cioè da Teatro*, für den keine Unterarten genannt werden, ist das singende Sprechen und das sprechende Singen (*cantando si parli, e parlando si canti*). Berardi überliefert Scacchis Unterteilung ohne wesentliche Eingriffe, ergänzt sie jedoch um eine Auflistung ausgewählter Vertreter der jeweiligen Stilart.¹¹

⁷ Vgl. Bianconi (21991), S. 51–58. Zu der bereits in den 1630er Jahren entwickelten Differenzierung von Stilen bei Doni, auf die in diesem Zusammenhang nicht eingegangen wird vgl. Leopold (1989).

⁸ Ausführlicher in einem Brief an den Danziger Organisten Christoph Werner *Ad Excellentiss.: Dn. C.S. Wernerum*, in: Katz (1926), S. 83–89, in knapper Form in der Schrift *Breve discorso sopra la musica moderna*, Warschau 1649, fol. 11v f.

⁹ S. Berardi (1681), S. 133–136 sowie (1689), S. 41.

¹⁰ Der Zusatz *absque Organo* bei Scacchi ist rein kompositorisch und nicht etwa aufführungspraktisch zu verstehen. Tatsächlich wurden derartige Motetten oder Messen in der Regel immer von der Orgel, allerdings aus der Partitur bzw. aus Intavolierungen begleitet. Das reine *a-cappella*-Musizieren ist nur für die *Cappella Sistina* bezeugt.

¹¹ Für die erste Unterart des *stile da chiesa* nennt Berardi Giovanni Murone (= Jean Mouton (?)) 1459–1522), Cristobal Morales (1500–1553), Josquin Desprez (1450–1521), Adrian Willaert (1490–1562) und Giovanni Pierluigi da Palestrina (1514–1594), für die zweite Art Giovanni Bernardino Nanino (1560–1623), Paolo Agostini (1583–1629), Francesco Foggia (1604–1668), Bonifazio Graziani (1604/05–1664), Nicolò Stamegna (1615–1667) sowie Vincenzo de Grandis (1577–1646), für die dritte Art Giovanni Vincenzo Sarti (1600–1655), Marco Scacchi (1605–1662) und Carlo Donato Cossoni (1623–1700), für die vierte Art Giacomo Carissimi (1605–1674), Giovanni Bicilli (1623–1705), Alessandro Melani (1639–1703) sowie Giuseppe Corsi da Celano (1630–1690), für die erste Art des *stile da camera* Luca Marenzio (1553–

Eine weitere Beschreibung musikalischer Stile findet sich etwa zeitgleich mit der Scacchis¹² in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*.¹³ Im fünften Buch (*De Symphoniurgia*)¹⁴ unterscheidet Kircher zunächst vier *styli Melothetici*, den *stylus ecclesiasticus*, der – im Gegensatz zum *stylus motecticus* – Kompositionen umfasst, die an einen Cantus firmus aus dem Repertoire des einstimmigen liturgischen Gesanges gebunden sind, außerdem den *stylus theatralis*, den Kircher weiter in den *stylus recitativus*, *choriacus* und *hyporchematicus* teilt sowie den *stylus madrigalescus*.¹⁵ Im siebten Buch (*De Musurgia Antiquo-moderna*) nimmt Kircher eine weitere Differenzierung musikalischer Schreibarten vor, nun unter der Bezeichnung *styli harmonici* bzw. *musici*.¹⁶ Zu ihnen zählen der *stylus Ecclesiasticus*, den er in Schreibarten gliedert, die an einen Cantus firmus gebunden sind (*stylus Ecclesiasticus Ligatus*) und solche, bei denen dies nicht der Fall ist (*stylus Ecclesiasticus Solutus*), der *stylus Canonicus*, dessen Merkmal die Satztechnik des Kanons ist, der *stylus Motecticus*, der Motetten umfasst, die nicht an einen Cantus firmus gebunden sind, der *stylus Phantasticus*, als Oberbegriff für freie Instrumentalmusik wie Phantasien, Ricercare, Toccaten oder Sonaten, der *stylus Madrigalescus* und *Melismaticus*,¹⁷ der *stylus Hyporchematicus*, der weiter in den *stylus Hyporchematicus theatricus* und den *stylus Hyporchematicus choraicus* gegliedert wird, die beide Ensemblesmusik zu Tänzen bezeichnen, jedoch im ersten Fall im Theater, im zweiten bei Hof, außerdem der *stylus Symphoniacus*, der Instrumentalmusik als Ganzes umfasst und schließlich der *stylus Dramaticus sive Recitativus*, der generalbassbegleitete Sologesang.

Die Erörterung musikalischer Schreibarten bei Scacchi und Kircher verfolgt ganz unterschiedliche Ziele. Scacchis Differenzierung ist vornehmlich apologetisch motiviert.

1599), Pomponio Nenna (1556–1608) und Antonio Maria Abbatini (1595?–1679), für die zweite Claudio Monteverdi (1567–1643), Domenico Mazzocchi (1592–1665), Marco Scacchi (1605–1662) und Mario Savioni (1608–1685), für die dritte Carlo Caprioli (1615–1673), Giacomo Carissimi (1605–1674), Francesco Antonio Tenaglia (1620–1661), Luigi Rossi (1598–1653), Giuseppe Corsi da Celano (1630–1690) sowie einen gewissen Pacieri, für den *stile rappresentativo* Iacopo Peri (1561–1633), Claudio Monteverdi (1567–1643), Antonio Cesti (1623–1669), Bernardo Pasquini (1637–1710), Francesco Cavalli (1602–1676) und Pietro Simone Agostini (1635–1680).

¹² Katz (1926) und Palisca (1972) datieren den Brief an den Komponisten Christoph Werner auf 1648.

¹³ Zu Kirchers Formulierung musikalischer Stile vgl. Scharlau (1969), S. 256–265, Wald (2006), S. 150–161, Pangrazi (2009), S. 148–156.

¹⁴ Zu Aufbau und Inhalt der *Musurgia* s. u. Kap. 1.2.

¹⁵ Kircher (1650A), S. 309f. und S. 313.

¹⁶ Op. cit., S. 581–597.

¹⁷ Wald (2006), S. 153 umschreibt den *stylus Madrigalescus* mit „volkssprachliche Vokalpolyphonie“, den *stylus Melismaticus* mit „volkssprachliche Vokalhomophonie“.

Es geht ihm um eine Verteidigung des *stile moderno* im Allgemeinen und um eigene Kompositionen vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit Paul Siefert im Besonderen. Im Brief an Christoph Werner tritt er vor allem Vorwürfen gegen die Verwendung der *seconda pratica* und von Kompositionen im *stile recitativo* in der Kirchenmusik entgegen, im *Breve discorso sopra la musica moderna* Kritikern, die glaubten, die neue Musik sei auf Sand gebaut und frei von Regeln.¹⁸ Dem für seine Zeit äußerst beunruhigenden Vorwurf der Regellosigkeit begegnet er mit dem besänftigenden Einfügen in eine Ordnung – der der Stile. So sind die Unterarten des *stylus Ecclesiasticus* etwa auch abgestuft nach der Gültigkeit der strengen Satzregeln: Für die erste Art sind sie bindend, für die zweite und dritte gelockert, für die vierte gilt schließlich das Postulat *ut Oratio sit Domina harmoniae*, d. h. die Regeln des strengen Satzes werden dem Ausdruck des Textes unterworfen. So stellt sich das Disparate der alten und neuen Vokalmusik (Instrumentalwerke werden – auch bei Berardi und anders als bei Kircher¹⁹ – mit keinem Wort erwähnt), der *prima* und der *seconda pratica* als Teil eines geordneten Ganzen dar. Scacchi gelingt es mit der Klassifizierung der Stilarten den empfundenen Widerspruch und die Bedrohung des Alten durch das Neue zu entkräften: Was in ein ordnendes System gebracht wird, läßt sich aus ihm begründen. Nicht so bei Kircher, bei dem die Differenzierung musikalischer Stile ihren Sinn in sich selbst hat. Ihm ist daran gelegen, durch die Beschreibung einzelner Arten von Musik gewissermaßen das Ganze zu erfassen.²⁰ Entspringt die Beschreibung musikalischer Schreibarten bei Scacchi, Berardi und Kircher auch verschiedenen Interessen, so ist doch ihr Verfahren, die aufzählende Darstellung musikalischer Stile, dasselbe. An ihm zeigt sich eine typische Eigenschaft theoretischen Schrifttums des 17. Jahrhundert: Das leidenschaftliche Sammeln und Klassifizieren, das Anlegen von Listen und Erfassen in Taxonomien, wovon Berardis Aufzählung exemplarischer Vertreter einzelner Schreibarten²¹ ebenso zeugen wie dessen Sammlung verschiedener Kontrapunktspezies und Kanones²² oder Giuseppe Ottavio Pitonis monumentaler *Guida armonica*, der aus einer minutiösen Auflistung

¹⁸ Vgl. (1649), fol. 2^rf.: „*ho letto alcune scritture in dispregio della Musica moderna, (...). In un'altra poi si leggono le seguenti parole: Che in questa professione già sono molt'anni che in ... non si studia, et è dominata dall'invidia, et dalla imperitia. (...) forse credono, che la Musica moderna sia fondata su l'arena, o priva di Regole, et sue considerationi?*“

¹⁹ Vgl. Kirchers *stylus Symphonicus*.

²⁰ Vgl. Wald (2006), S. 152, die von Kirchers erkennbarem „*Anspruch, ein Kategoriensystem für die gesamte europäische Musik der Zeit zu entwerfen*“ spricht.

²¹ S. o. Anm. 11.

²² Vgl. Berardi (1687).

kontrapunktischer Intervallfortschreitungen mit Beispielen in verschiedenen Stilen besteht.²³

Über die Lust an der Liste, das Katalogisieren als kulturelles Phänomen von der Antike bis zur Gegenwart hat vor kurzem Umberto Eco eine brillante Studie vorgelegt²⁴ – im 17. Jahrhundert erlebte es eine Hochzeit. An der Auflistung, einem Akt des Ordnen, äußert sich ein allgemeiner Wesenszug theoretischen Denkens, der sich auch in den Fachschriften jener Zeit niederschlägt und zugleich weit über sie hinausweist. Alles, so glaubte man, gehöre einer universalen, gottgesetzten Ordnung an, alles sei Gesetzen und Regeln unterworfen. Davon zeugt etwa ein weiterer Passus aus dem dritten Dialog der *Ragionamenti musicali* Berardis. Auf die Frage seines Gesprächspartners Giuseppe, ob es auch in der Unterwelt Musik gäbe, antwortet Felice, das Alter Ego Berardis, der Modus sei ernst, die Musiker sängen im tiefsten Register, stets im chromatischen Genus, die Musik bestehe ganz aus schwarzen Noten, sei voller Seufzer, unaufgelöster Dissonanzen und Kadenzen, die sich derart in die Länge zögen, dass sie nie zu enden schienen. Er beschließt seine Schilderung dieser Höllenmusik mit dem Hiob-Zitat *Nullus ordo, sed sempiternus horror*²⁵ und der Bemerkung, dass das vom Rasseln der Ketten begleitete Heulen und Stöhnen notwendiges Instrument zur Erfüllung der göttlichen Gerechtigkeit in der alles umfassenden Harmonie des Universums sei.²⁶

L'ordine, e l'armonia delle cose create,²⁷ Ordnung und Harmonie sind die beiden Schlüsselbegriffe, um die Berardis Ausmalung der *musica infernale* kreist. Wie Verflechtungen eines gewaltigen Wurzelwerkes durchziehen sie den Boden, dem der theoretische Diskurs des 17. Jahrhunderts erwächst. Sie bestimmen und umschließen äußere und innere Gestalt, Gedanken und Darstellungsform der Schriften, deren konservative Ausrichtung sich zu einem guten Teil aus ihnen erklärt. In den über 2200 Jahren ihrer Tradierung bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lagerte sich gleichsam ein Sediment von Lesarten und

²³ Von den 41 handschriftlich erhaltenen Bänden erschien lediglich der erste im Druck. S. Pitoni (1989).

²⁴ *Vertigine della lista*, Mailand 2009, dt. als *Die unendliche Liste*, München 2009.

²⁵ Job 10, 22.

²⁶ Berardi (1681), S. 126: „*Vi è il tuono, e questo è grave, e profondo, quei miserabili Musicì tutti sono bassi, che toccano l'ultimo fondo, il genere è sempre cromatico, e tutto di note nere, tutto pieno di sospiri, le legature non si scioglieranno mai, e le cadenze sono così lunghe, che non havranno mai fine. Ma non più: sento che Giobbe m'intuona all'orecchio: Nullus ordo, sed sempiternus horror: concludo, che il tormento, gli ullulati, e le scosse delle catene di quell'anime ree, adempiendo le Leggi della Divina Giustitia, sono stromenti, pur troppo necessarij alla concordia universale dell'Universo.*“

²⁷ Op. cit., S. 104.

Deutungen auf ihnen ab, dessen verschiedene Schichten bei der Lektüre der Traktate an zahlreichen Stellen zum Vorschein kommen. In ihnen haben die Schriften ihren ideengeschichtlichen Hintergrund, aus dem heraus sie entstehen und in dessen Tradition sie sich stellen.

Dabei lassen sich in der abendländischen Geistesgeschichte drei Aspekte des Ordnungsdenkens unterscheiden. Es gründet erstens auf der Vorstellung, dass der Welt eine Ordnung (κόσμος, τάξις, *ordo*) zugrunde liege, die sowohl das Ganze als auch alles in ihr Vorhandene einschließt, dass zweitens diese Ordnung erkennbaren Prinzipien folge und dass sie drittens von einer Ursache bzw. einer ordnenden Person ausgehe.

Einige Beispiele mögen, stellvertretend für viele andere, die Tradition dieses Denkens andeuten, wobei die Auswahl insofern durch den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bestimmt wird, als die genannten Autoren in den Lehrschriften direkt oder indirekt zitiert werden. Die für den gegenwärtigen Kontext relevante Traditionslinie beginnt auf der Schwelle zwischen Mythos und Philosophie. Die griechische Mythologie erzählt von Harmonia (ἁρμονία), der Tochter des Ares und der Aphrodite, die das Prinzip der Vereinigung von Gegensätzlichem anschaulich vor Augen führt. Bei den Pythagoreern beginnt die Abstrahierung des Harmonie-Begriffs. In einem Philolaos (um 470–399 v. Chr.) zugeschriebenen Fragment heißt es etwa „*Harmonie ist des viel Gemischten Einigung und des verschieden Gesinnten Sinnesverbindung*.“²⁸ Die Natur, so Philolaos weiter, wurde „*in der Weltordnung aus grenzenlosen und grenzgebildenden Stücken zusammengefügt*.“²⁹ Der Welt liegt eine Ordnung zugrunde und ihr Prinzip besteht aus dem Zusammenfügen von Verschiedenem zu einem Ganzen. Dass Harmonie notwendig Verschiedenartiges, ja Gegensätzliches voraussetzt, betont ein weiteres Fragment.³⁰ Die Ursache für das Zusammenfügende, für die Harmonie, sahen die Pythagoreer in den Zahlen, die am sinnfälligsten in der Musik erfahrbar waren, im Zusammenstimmen, d. h. konsonieren zweier Töne, denen einfache Zahlenverhältnisse zugrunde liegen.³¹ Platon (427–348 v. Chr.) tradierte das pythagoreische Konzept einer zahlhaften Geordnetheit des Kosmos. Die Ursache der Ordnung wird bei ihm jedoch personalisiert: Der Demiurg überführt das

²⁸ VS I, 44 B 10: ἁρμονία δὲ πάντως ἐξ ἐναντίων γίνεται· ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἔνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις.

²⁹ VS I, 44 B 1: ἂ φύσις δ' ἐν τῷ κόσμῳ ἀρμόθη ἐξ ἀπίρων τε καὶ περαινόντων, καὶ ὅλος ὁ κόσμος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ πάντα.

³⁰ VS I, 44 B 2.

³¹ VS I, 44 B 11.

Ungeordnete in den Zustand der Ordnung,³² er erschafft nach mathematisch-harmonischen Prinzipien die Welt.³³ Die unterschiedliche Teilhabe von Dingen und Menschen an der Ordnung entscheidet über ihr Gutsein: Haben etwa ein Schiff oder ein Hauswesen Anteil an der Ordnung, so sind sie brauchbar und nützlich (*χρηστή*), sind sie ungeordnet aber schlecht (*μοχθηρά*). Gleiches gilt für den Körper und auch für die Seele.³⁴ In Augustinus' (354–430) Definition und Konzept von Ordnung als „Zusammenstellung gleicher und ungleicher Dinge durch Zuweisung des einem jeden zukommenden Standortes“³⁵ wirken pythagoreisch-platonische Ideen weiter, die jedoch einer christlichen Interpretation unterzogen werden: Der Schöpfer bewirkt alles mit der Ordnung,³⁶ in der alles seinen Platz hat.³⁷ Neu erscheint bei Augustin das Verfehlte (*error*), das zwar von Gott nicht ausgeht, dennoch als Teil der Ordnung.³⁸ Bei Johannes Scotus Eriugena (9. Jh.) begegnet dann der Gedanke, dass das Böse und Unförmige samt der Hölle die Schönheit der Welt vermehrt.³⁹ Thomas von Aquin (1225–1274) sieht in der Ungleichheit (*disparitas*) der Teile, in der Verschiedenheit der Formen (*diversitas formarum*) eine notwendige Voraussetzung für die Ordnung des Ganzen. Auch für ihn geht die Schönheit der Welt aus der geordneten Vereinigung des Bösen und Guten hervor: *pulchritudo (universi) ex ordinata malorum et bonorum adunatione consurgit*.⁴⁰

Mit leichten Variationen wird der Gedanke der Weltordnung bis in die Neuzeit weitergedacht. Marsilio Ficino (1433–1499) argumentiert vehement mit der Berufung auf Platon und Aristoteles, dass die in der Welt vorgefundene Ordnung nicht aus Zufall entstanden sein könne, wie Lukrez behauptet hatte, sondern von Gott ausgehe.⁴¹ Auch bei ihm kehrt die mit Hilfe des *ordo*-Begriffs konstruierte Theodizee wieder, wonach das Schlechte oder Unförmige einzelner Teile die Schönheit und Güte des Ganzen steigere.⁴²

³² *Tim.* 30a.

³³ *Op. cit.* 35b-36d.

³⁴ *Gorg.* 504af.

³⁵ *De civ. Dei*, XIX, 13: *Ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens dispositio.*

³⁶ *De ord.* I, 10, 28; II, 1f.

³⁷ *De lib. arb.* 3, IX, 24.

³⁸ *De ord.* I, 6, 18. Auf die Wiederkehr dieses Gedankens bei Athanasius Kircher machte bereits Ulf Scharlau (1969), S. 8 mit Bezug auf Kircher (1650A), S. 278 aufmerksam.

³⁹ *Peri Physeos*, MPL 122, 953D-954C.

⁴⁰ *SCG*, lb3 cp71 n.7.

⁴¹ *Theol. Plat.* II, 13, 6.

⁴² *Op. cit.* II, 13, 9.

In einer bildlichen Darstellung erscheint der pythagoreisch geprägte Harmonie-Begriff und die Vorstellung einer auf Zahlen basierenden Weltordnung, die in der Musik sinnlich erfahrbar wird in Franchino Gaffurios *De harmonia musicorum instrumentorum opus* von 1518. Auf einem Holzschnitt ist der lehrende Gaffurio, dem die Sentenz *Harmonia est discordia concors* in den Mund gelegt wird, im Kreis seiner Schüler dargestellt. Zu seiner Linken sind verschieden lange Orgelpfeifen abgebildet, über denen die Zahlen 3, 4 und 6 vermerkt sind – die Verhältniszahlen der Quarte (4:3), Quinte (6:4) und Oktave (6:3), deren Entdeckung Pythagoras zugeschrieben wurde. Zarlino und Kircher werden in ihren Bestimmungen des Musikbegriffs auf das – ursprünglich auf Horaz zurückgehende⁴³ – Oxymoron *discordia concors* zurückgreifen.⁴⁴

Die skizzierte Rezeption des Ordnungsbegriffes in Antike, Mittelalter und Neuzeit setzt sich durch das gesamte 17. Jahrhundert fort. Von ihm aus wird noch immer die Welt gedeutet. So etwa wenn Athanasius Kircher in der Abhandlung *Magnes sive de arte magnetica* von 1641 den Magnetismus als ordnendes Prinzip zu erkennen glaubt und dies durch das Motto der Schrift *Omnia nodis arcanis connexa quiescunt – Alles ruht, durch geheime Knoten verbunden* ausdrückt. Oder wenn er dem zweiten Teil der *Musurgia universalis* die hermetische Sentenz *Musica nihil aliud est, quam omnium ordinem scire* voranstellt.

Die Eigenart des Denkens und Argumentierens im musikalischen Fachschrifttum des 17. Jahrhunderts, seien die diskutierten Inhalte nun Gegenstände der Satzlehre oder Probleme spekulativer Musiktheorie, erschließt sich wesentlich über die abendländische Rezeption der Begriffe *ordo* und *harmonia* und der mit ihnen verbundenen Konzepte.⁴⁵ Vor ihrem Hintergrund werden auch einzelne Aspekte der Texte erst eigentlich verständlich. So etwa, wenn Berardi in der Nachfolge Johannes Scotus Eriugenas und Thomas von Aquins seine Vision einer *musica infernale* als notwendigen Teil in der alles umfassenden Harmonie des Universums bezeichnet. Die Idee einer universalen Ordnung erklärt die apologetische Stilklassifikation Scacchis und ihr enzyklopädisch motiviertes Pendant bei Kircher ebenso wie eine weitere Klassifikation der Musik. Pythagoreischen Ursprungs

⁴³ Vgl. Horaz, *Epist.* I, XII, 19: „*quid velit et possit rerum concordia discors*“.

⁴⁴ Zarlino (1558), S. 10: „*Musica non è altro che Harmonia; & potremo dire, che ella sia quella lite & amicitia, che poneva Empedocle, dalla quale voleva, che si generassero tutte le cose, cioè una discordante concordia, come sarebbe a dire, Concordia di varie cose, le quali si possino congiungere insieme.*“ Kircher (1650A), S. 47: „*Musica latissime sumpta nihil aliud est, quam discors concordia vel concors discordia variarum rerum ad unum aliquod constituendum concurrentium.*“ Zu Terminus und Konzept der *discordia concors* bei Kircher vgl. Scharlau (1969), S. 82f., Pangrazi (2009), S. 93 sowie unter Akzentuierung der Rezeption von Cusanus' Koinzidenzlehre Wald (2006), S. 176–181.

⁴⁵ Vgl. Scharlau (1969), S. 67ff.

wird sie in der Spätantike formuliert und im Fachschrifttum des 17. Jahrhunderts noch immer rezipiert – am ausführlichsten im 10. Buch der *Musurgia universalis*. Geleitet von dem Gedanken, dass Mikro- und Makrokosmos von derselben, alles umfassenden Harmonie durchdrungen seien wie die klingende Musik, durch die sie sinnlich erfahrbar wird, teilt Boethius (um 480–524) die Musik in *musica mundana, humana* und *instrumentalis*.

Die *musica mundana* beschreibt die Harmonie der Himmelskörper und zwar sowohl ihre Distanzen untereinander als auch deren Bewegungen. Die Lehre von der Sphärenharmonie stand zu Boethius' Zeiten bereits in einer über tausendjährigen Tradition. Vor allem durch Ciceros *Somnium Scipionis* wurde sie an das Mittelalter weitergegeben. Eine neuzeitliche Apotheose erfuhr sie in Johannes Keplers *Harmonice mundi* von 1619. Auch Angelo Berardi geht auf sie ein und referiert Autoritäten zu der Frage, warum das durch die Bewegung der Gestirne erzeugte Klingen unhörbar sei.⁴⁶ Mit der hinzugefügten Differenzierung zwischen großem und kleinem Halbton tradiert Giovanni d'Avella die Pythagoras zugeschriebenen und von Plinius dem Älteren⁴⁷ überlieferten Abstände der Himmelskörper als *scala planetaria*.⁴⁸

In Analogie zur kosmischen Musik wird der Mensch als *picciol mondo*, als Mikrokosmos beschrieben. Die im Menschen wirkende Harmonie entsteht durch die wohlgeordnete Verbindung der vier Elemente im Körper einerseits, wie durch die Verbindung von Seele und Körper andererseits. Der Tod bedeutet die Auflösung dieser Harmonie, die Trennung von Seele und Körper. Bei Berardi werden einige Positionen zur *musica humana* in platonisch-stoischer Tradition dargestellt. Im Zentrum des Interesses steht dabei die ethische Wirkung der Musik, denn der klingenden Musik, der *musica instrumentalis*, wird nichts Geringeres als die Macht, die Harmonie im Menschen zu stärken oder zu stören zugeschrieben.

Äußert sich die Unterteilung in *musica mundana, humana* und *instrumentalis* in manchen inhaltlichen Details der Schriften, so ist die Auffassung von Musik als einer Wissenschaft für die Struktur musiktheoretischer Lehrtexte bedeutsam. Vielfach zitieren die Autoren die Definition des Augustinus, *musica est scientia bene modulandi*,⁴⁹ die ihrerseits auf Formulierungen in griechischen Fachschriften, etwa bei Aristeides Quintilianus, Bakcheios oder

⁴⁶ Berardi (1681), S. 28–34.

⁴⁷ *Nat. hist.* II, 22.

⁴⁸ Avella (1657), S. 44.

⁴⁹ Vgl. Berardi (1681), S. 17f.

Kleoneides,⁵⁰ zurückgreift. Dass die Musik eine Wissenschaft (*scienza*) und keine Kunst (*arte*) sei, wird in den Traktaten mehrfach betont. Angelo Berardi widmet der Diskussion dieser Problematik eigens den vierten Dialog der *Ragionamenti musicali*,⁵¹ wobei er zur Beweisführung die antike Unterscheidung zwischen Wissen (ἐπιστήμη), das durch spekulatives Denken auf das Erkennen der Wahrheit gerichtet ist (θεωρία τῆς ἀληθείας), und praktischem Können (τέχνη) heranzieht.⁵² Zwei Aspekte des antiken Wissens- und Wissenschaftsbegriffs müssen hervorgehoben werden, da sie die Bestimmung von Musik als *scienza matematica* unmittelbar betreffen. Zum einen schied man die auf Erkenntnis beruhende Wissenschaft (ἐπιστήμη) streng von dem auf Sinneswahrnehmung (αἴσθησις) basierenden Meinen (δόξα). Da es letzteres mit bloßen Erscheinungen zu tun hatte, war es leicht der Täuschung unterworfen.⁵³ Zum anderen galt unter den von Aristoteles differenzierten Erkenntnisarten die theoretische, nach den Gründen und Ursachen fragende, als die höchste.⁵⁴ Insofern die antike Harmonik, die am Anfang des Denkens über Musik und dessen Verschriftlichung steht, das zweckfreie Ergründen der Ursachen der Harmonie, des Zusammenstimmens zu ihrem Gegenstand hat, war sie Theorie und Wissenschaft.⁵⁵ Da die Pythagoreer Zahlen als universale Ursache des Kosmos durch die theoretische Befassung mit Musik zu erkennen glaubten, verwundert es nicht, dass bereits für Archytas Arithmetik, Musik und Astronomie verwandte Gebiete waren. Als Quadrivium gehörten die vier mathematischen Disziplinen dem bis ins 17. Jahrhundert weiterwirkenden Kanon der *Septem artes liberales* an. Da neben die theoretische Betrachtung des Tonsystems zunehmend Fragen der Satzlehre traten, etablierten sich im Wissenschaftssystem des Mittelalters zwei grundlegende Teilgebiete, die *musica speculativa* und die *musica practica*.⁵⁶

Die Differenzierung in spekulative und praktische Wissenschaft behält in Italien, im Gegensatz zur deutschen Dreiteilung in *musica theoretica, practica* und *poetica*, auch im

⁵⁰ Vgl. Aristeides Quintilianus: Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους. Meibom (1652), S. 6

⁵¹ Berardi (1681), *Aggiunta nella quale si pruova, che la Musica non è Arte, mà Scienza vera, e reale.*

⁵² Vgl. Aristoteles, *Eth. Nic.* VI, 3, 1139b 16ff.

⁵³ Vgl. Zarlino (1558), S. 4.

⁵⁴ Aristoteles, *Met.* VI, 1, 1025b 25ff.

⁵⁵ Dasselbe metaphysische Erkenntnisinteresse schreibt etwa Melanie Wald in ihrer *Welterkenntnis aus Musik* betitelten Studie zur *Musurgia universalis* auch noch Kirchers Befassung mit Musik und deren schriftlicher Niederlegung zu: „Er (Kircher) will also beileibe nicht einfach nur das gesamte musikalische Wissen seiner Zeit zusammentragen (...), sondern anhand der Musik sowohl die Welt erklären wie auf etwas Höheres verweisen.“ Wald (2006), S. 46.

⁵⁶ Hirtler (1995), S. 87ff.

ausgehenden 17. Jahrhundert ihre Gültigkeit und bildet die Grundlage für den allgemeinen Aufbau und Inhalt der Schriften. Neben Beispielen für die getrennte Abhandlung der beiden Teilgebiete in der Geschichte der italienischen Musiktheorie, etwa der gänzlich tonsystematischen Fragen gewidmeten *Musica thearica* von Lodovico Fogliano, oder der *Musica theorice* und der *Musica practice* Gaffurios, stehen Gioseffe Zarlinos *Istitutioni armoniche*, die beide Gebiete in etwa gleichem Umfang enthalten. Ihr Aufbau ist Ausdruck des von Zarlino beschriebenen Ideals des *musico perfetto*, der gleichermaßen um Satzregeln und theoretische Grundlagen der Musik weiß. Er bleibt, wenn auch mit Modifikationen, zentrales Vorbild für die Lehrschriften des 17. Jahrhunderts. Am deutlichsten in Domenico Scorpiones *Riflessioni armoniche*, die in ähnlicher Weise aus zwei etwa gleich umfanglichen Teilen für *musica speculativa* und *pratica* bestehen. Bei anderen Autoren läßt sich, auch wenn der äußerliche Aufbau erhalten bleibt, eine Verschiebung der Gewichtung erkennen. So ist der zweite, die Satzlehre behandelnde Teil des *Musico pratico* von Bononcini fast dreimal so umfanglich wie der erste, der der *musica teorica* gewidmet ist. Im übrigen ersetzen Gegenstände musikalischer Elementarlehre mehr und mehr spekulative Betrachtungen,⁵⁷ auf die jedoch nur Lorenzo Penna gänzlich verzichtet.

Neben der inhaltlichen und strukturellen Trennung in *musica speculativa* und *musica pratica* orientieren sich auch Aufbau und Darstellungsform der schriftlichen Abhandlungen, ebenso wie die konzeptuelle Anlage – man denke an die Gattung des Kommentars – an scholastischen Traditionen. Diese hatten sich über Jahrhunderte an den Universitäten etabliert und bestimmten Inhalte und Methoden der Wissenschaft. Im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert erwachte jedoch eine neue Wissenschaftlichkeit, programmatisch in Francis Bacons *Novum organum* von 1620 formuliert, die ihr Argumentieren nicht mehr auf *auctoritates*, sondern auf strenges Beobachten, auf Empirie und induktive Verfahren gründete.

Vincenzo Galilei hatte experimentell nachgewiesen, dass die pythagoreischen Zahlenverhältnisse, etwa 2:1 für eine Oktave oder 3:2 für eine Quinte, zwar für die Verkürzung einer Saite, nicht aber für die Erhöhung der Saitenspannung bei beibehaltener Länge gelten.⁵⁸ Damit hatte er empirisch (*con il mezzo dell'esperienza*) einen über Jahrhunderte tradierten Mythos widerlegt, der niemals hinterfragt wurde und u. a. auch bei seinem

⁵⁷ Vgl. Groth (1989), S. 322.

⁵⁸ Galilei (1589), S. 103f. Vgl. hierzu Palisca (1961).

Zeitgenossen Gioseffe Zarlino, der zentralen Autorität für das musikalische Fachschrifttum des 17. Jahrhunderts, wiederkehrt.⁵⁹ Vicenzos Sohn Galileo Galilei wurde 1616 von der Inquisition der Prozess gemacht, weil er die kopernikanische Lehre von der Erdbewegung nicht nur als Hypothese vertrat, sondern deren Beweisbarkeit durch astronomische Beobachtungen und physikalische Versuche behauptete. Bekanntlich löste sein berühmter *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme* 1633 ein zweites Verfahren seitens der Inquisition aus, in dessen Folge der *Dialogo* bis 1822 auf den Index verbotener Bücher gesetzt wurde und Galilei, um einem ähnlichen Schicksal wie Giordano Bruno zu entgehen, die Erdbewegung wider besseres Wissen leugnete.

Da man im 17. Jahrhundert noch immer, einem pythagoreisch-neoplatonischen Gedanken folgend, in Musik das sinnlich erfahrbare Inerscheintreten einer dahinterliegenden, universalen Ordnung verstand, stellte das Behaupten eines heliozentrischen Weltbildes,⁶⁰ das Außerkraftsetzen von Satzregeln und die theoretische Verwerfung reiner Intervalle gleichermaßen ein Weltbild und die Institution in Frage, die bemüht war, es aufrecht zu erhalten. Man versteht die Heftigkeit, mit der in einer Reihe von Auseinandersetzungen durch das gesamte Jahrhundert hindurch um ästhetische und satztechnische Detailfragen gestritten wurde,⁶¹ wenn man sich vergegenwärtigt, dass Verstöße gegen die Regelpoetik als Symptome der Dekonstruktion eines Weltbildes wahrgenommen wurden, als Angriff auf die Macht und den Einfluss einer Institution, die bislang unantastbar schien. Den eigenen Überzeugungen oder dem Druck kirchlicher Behörden folgend,⁶² schrieb man gegen die Bedrohung an und hielt ihr das affirmative Beharren auf der Tradition entgegen: Die Schriften sind konservativ, nicht obwohl die Praxis innovativ war, sondern gerade weil sie dies in beunruhigendem Maß war.

⁵⁹ Zarlino (1558), S. 3f.

⁶⁰ Es verwundert kaum, dass die hier untersuchten Autoren das ptolemäische, geozentrische Weltbild vertreten. Vgl. etwa Kirchers *Harmonia IV. diei* auf dem Titelkupfer des 10. Buches der *Musurgia universalis* und seine diesbezüglichen Ausführungen sowie Avellas Darstellung der sieben Planeten und der Fixsternsphäre im Kontext seiner Moduslehre (1657), S.78ff., die von Berardi (1689), S. 171ff. zitiert wird.

⁶¹ Vgl. die Auseinandersetzungen zwischen Muzio Effrem und Marco da Gagliano, Marco Scacchi und Paul Siefert, Giulio Cesare Arresti und Maurizio Cazzati, denen bereits im 16. Jahrhundert die zwischen Frachino Gafurio und Giovanni Spataro oder Gioseffe Zarlino und Vincenzo Galilei vorausgingen.

⁶² Da die Autoren, abgesehen von Bontempi, in kirchlichem Dienst standen oder selbst Angehörige eines Ordens waren, unterlagen ihre Veröffentlichungen der kirchlichen Zensur. Vgl. die *Imprimatur*-Vermerke bei Kircher (1650), o. S., Avella (1657), o. S., Penna (1672), o. S., Berardi (1681), S. 10, Scorpione (1701), b2, Tevo (1706), o. S.

Im Übrigen erweisen sich die Schriften nicht nur in ihren Inhalten sondern auch in ihrer Methode als konservativ.⁶³ Bei der Erörterung von Teilgebieten schreiten sie jeweils, nach scholastischem Vorbild, von der Definition des Begriffs zu dessen Klassifikation – beides wo möglich gestützt durch die Autorität antiker Philosophen und Kirchenväter – und dann zu den Einzelphänomenen fort. Ebenso wie der Scholastik und Simplicio, dem deduktiv argumentierenden Vertreter des ptolemäischen „Weltsystems“ in Galileis *Dialogo*, gilt ihnen Aristoteles in methodischen Fragen als *der* Philosoph, auf den man sich in den Schriften häufig schlicht mit *il filosofo* bezieht.

Die vorliegende Studie hat sich zum Ziel gesetzt, rückwärts gewandte und zeitgemäße Züge des italienischen Fachschrifttums aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der darin enthaltenen Kontrapunktlehre offenzulegen und die Gebundenheit an Traditionen sowie deren Erneuerung herauszuarbeiten. Dabei wird sich der konservative Charakter der Schriften, für den gleichermaßen das von der katholischen Kirche geprägte soziale Umfeld der Autoren und das von ihr geformte Weltbild verantwortlich sind, im Lauf der Untersuchung im Einzelnen zeigen. Dennoch soll die These vertreten werden, dass die Traktate Wesentliches zum Verständnis der kompositorischen Praxis ihrer Zeit beizutragen vermögen.

Im Weiteren werden zunächst die einzelnen Autoren sowie Inhalt, Aufbau und Charakteristik ihrer Traktate im Überblick vorgestellt, gefolgt von einem Bericht über die bislang erschienene Forschungsliteratur. Das zweite Kapitel befasst sich mit Inhalten der *musica speculativa*, soweit sie für die im Mittelpunkt des Interesses stehende Satzlehre relevant sind. Nach der Erläuterung der Intervalllehre, der Rezeption antiker und mittelalterlicher Tonsysteme und der aus der Antike stammenden Genuslehre, folgt die Skizzierung einer Theorie des Tonsystems, wie sie aus den Schriften der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entnommen werden kann, schließlich ein Teilkapitel über die Modus- und Tonartenlehre. Diese einführenden Bemerkungen zu tonsystematischen Fragen scheinen notwendig, da ohne sie ein guter Teil der Satzlehre – etwa die modusgemäße Beantwortung eines *soggettos*, die wenigstens Grundkenntnisse der Hexachord- und Moduslehre voraussetzt – nicht verständlich wäre.

⁶³ Dies gilt besonders für das beliebte Verfahren der Kompilation in der Tradition mittelalterlicher Enzyklopädien. Vgl. hierzu Wald (2006), S. 47.

Das dritte Kapitel bildet den Schwerpunkt der Arbeit – es behandelt die eigentliche Kontrapunktlehre. Auf Reflexionen über Begriff und Klassifikationen, grundlegende Satzregeln und Fortschreitungsmodelle folgt die Darstellung des rein konsonanten Note-gegen-Note-Satzes. Kapitel 3.4 untersucht die Dissonanzbehandlung, 3.5 die Kadenzlehre und 3.6 die Spezies des *Contrapunto composto*. Mit 3.7, das die Lehre des Ergänzens von Oberstimmen über einem Bass darlegt, werden auch aufführungspraktische Aspekte berührt. 3.8 ist dem doppelten Kontrapunkt gewidmet, 3.9 schließlich der großen Gruppe imitierender Satztechniken. Am Ende stehen zwei Kapitel, die anhand ausgewählter Analysen und einer Zusammenfassung die Frage nach dem Bezug der Satzlehre, und damit auch der Schriften insgesamt zur gleichzeitigen kompositorischen Praxis abschließend thematisieren.

1.2 Die Schriften und ihre Autoren

Bevor in den Kapiteln zum Tonsystem und zur Satzlehre einzelne Aspekte der Schriften Gegenstand vergleichender Darstellung sind, wird im folgenden Teilkapitel zunächst der Blick auf die Traktate als zusammenhängendes Ganzes gerichtet. Dabei soll einerseits über Inhalt und Aufbau der Schriften im Überblick informiert werden, andererseits ihre jeweilige Eigenart hervortreten. Vorangestellt werden jeweils kurze biografische Skizzen der Autoren, die einen Eindruck davon vermitteln sollen, aus welchem Umfeld und Kontext heraus die Schriften entstehen. Die Lebensläufe ihrer Autoren gleichen sich: In der Regel (die Ausnahmen sind Bononcini und Bontempi) tritt der Verfasser einer Kontrapunkt-Lehrschrift in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwischen 16 und 18 Jahren in einen Orden ein, der den Verlauf seiner Studien und seines weiteren beruflichen Werdegangs lenkt und bestimmt. Typischerweise übt er das Amt eines *Maestro di cappella* aus und verfasst die Schriften aus seinem Berufsalltag heraus, der neben der Komposition und Aufführungen von Werken *da chiesa* und *da camera* auch den Unterricht der Choristen, und damit u. a. auch der potentiellen späteren Kapellmeister, umfasst – einzige Ausnahme: Athanasius Kircher. Dennoch lassen lokale Traditionen und persönliche Präferenzen Umfang und Inhalt der Schriften sehr verschieden ausfallen. Neben Anleitungen zur Komposition stehen mal historiographische Interessen, mal philosophische Reflexionen oder aufführungspraktische Belange im Vordergrund.

Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Rom 1650

Gleich die erste der untersuchten Lehrschriften ist in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme. Was sucht die in lateinischer Sprache verfasste Abhandlung eines deutschen Jesuitenpaters, der sich – wie der Titel bereits andeutet – möglichst umfassend mit allen Teilgebieten der Musik auseinandersetzt in einer Darstellung der italienischen Kontrapunktlehre der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so könnte man fragen. Die Antwort: Als Kircher seine Schrift 1650 in Rom drucken ließ, lebte er bereits 17 Jahre in Italien. Man darf zu Recht unterstellen, dass er mit der italienischen Musikpraxis seiner Zeit vertrauter war, als mit irgendeiner anderen, etwa der deutschen. Unter den Quellen, derer

er sich zur Verfassung seiner *Musurgia* bedient, nehmen neben weiteren italienischen Autoren⁶⁴ Zarlino und Picerli einen wichtigen Platz ein und umgekehrt weisen die italienischen Traktate, die nach Kircher geschrieben werden, namentlich die Berardis und Tevos, eine lebhaftete Rezeption der *Musurgia* auf. Kirchers Schrift ist zweifellos Teil einer italienischen Tradition musiktheoretischer Traktate, wenn sie auch, wie bereits erwähnt, in mancher Hinsicht eine Ausnahme darstellt und weitere Einflüsse erkennen lässt, wie beispielsweise die musikalisch-rhetorische Figurenlehre des protestantischen Nordens.

Über Kirchers Biographie, auch dies ist eine Ausnahme, sind wir ungewöhnlich gut unterrichtet, was mit einem starken Interesse an dessen Person und einer gewissen Popularität in den letzten Jahren zusammenhängt.⁶⁵ Er wurde 1602 in Geisa (Thüringen) geboren und von seinem Vater neben dem Besuch der Stadtschule in Musik, Mathematik, Physik und Geographie unterrichtet, außerdem von einem Rabbiner im Hebräischen. Nach dem Besuch des Jesuitengymnasiums in Fulda (1612–1618) trat er in den Jesuitenorden ein und nahm nach zweijährigem Noviziat an der *Societas Jesu* in Paderborn 1620 das Studium der Logik, aristotelischen Physik und Metaphysik auf, ab 1624 in Mainz auch der Theologie. 1628 wurde er zum Priester ordiniert, 1629–1631 lehrte Kircher als Professor für Mathematik, Philosophie und orientalische Sprachen an der Universität Würzburg. Die Flucht vor dem schwedischen Heer führte ihn über Mainz, Speyer und Lyon nach Avignon. Dort war er ebenfalls Professor für Mathematik, Philosophie und orientalische Sprachen. Auf Betreiben des Orientalisten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637) und des Kardinals Francesco Barberini wurde Kircher 1634 zum Professor für Mathematik, Physik und orientalische Sprachen an das *Collegium Romanum* berufen. Abgesehen von einer Reise nach Malta, Sizilien und Süditalien 1637/38 verbrachte Kircher die folgenden 46 Jahre bis zu seinem Tod 1680 in Rom. Ab 1645 wurde er von seiner Lehrverpflichtung entbunden, um sich ganz seinen Studien widmen zu können.

Kircher beschäftigte sich mit sehr unterschiedlichen Wissensgebieten. Nach einer verbreiteten Vorstellung seiner Zeit sind sämtliche Einzelwissenschaften Teil einer übergeordneten Gesamtwissenschaft, einer *scientia universalis*⁶⁶ – bei keinem anderen Autor spiegelt sich dies deutlicher wider als bei Kircher, der Schriften zum Magnetismus, zu

⁶⁴ Vgl. Scharlau (1969), S. 329–337.

⁶⁵ Godwin (2009), S. 7 spricht gar von einer ganzen „Flut“ von Publikationen im Umfeld von Kirchers 400. Geburtstag 2002.

⁶⁶ Vgl. Leinkauf (2003) und (2007).

Hieroglyphik, Geologie, Sprachtheorie, Arithmetik und Historik verfasste. Sein der Musik gewidmetes Lehrwerk, die monumentale *Musurgia universalis*, gliedert sich in zwei Teile⁶⁷ und 10 Bücher. Das erste Buch (*liber anatomicus de natura soni et vocis*) behandelt anatomische und physikalische Grundlagen der Klangerzeugung und -wahrnehmung. Im zweiten Buch (*liber philologicus de sono artificioso sive Musica, eiusque prima Institutione, Aetate, Vicissitudine, Propagatione*) geht Kircher auf Ursprung und Klassifikation der Musik, außerdem auf Musik und Instrumente der Hebräer und Griechen ein. Ein drittes Buch (*liber arithmeticus. De Harmonicorum Numerorum Doctrina*) enthält eine mathematisch entwickelte und begründete Tonsystemtheorie, die die Lehre von den Proportionen, die Verhältniszahlen der einzelnen Intervalle in pythagoreischer Stimmung, eine Genus- und eine Moduslehre nach Glarean beinhaltet. Das vierte Buch (*liber geometricus. De Divisione Monochordi Geometrica*) schließt an das dritte an und behandelt die Konstruktion des Tonsystems auf dem Monochord. Das mit *Liber quintus symphoniurgus. De componendarum omnis generis Melodiarum nova, vera, certa ac demonstrativa ratione* betitelte fünfte Buch enthält nach einführenden Erläuterungen zur Notation, Intervall- und Moduslehre als Hauptteil Kirchers Ausführungen zur Kontrapunktlehre. Eine von ihren akustischen Grundlagen her entwickelte Instrumentenkunde ist Inhalt des sechsten Buches (*liber sextus musica organica sive De Musica Instrumentali*). Musikhistoriographische und ästhetische Reflexionen, die von der Antike in Kirchers Gegenwart führen, auf Affekten-, Stil- und Genuslehre eingehen und mit einer Zusammenfassung der Mensurallehre schließen sind Gegenstände des siebten und letzten Buches des ersten Teils (*liber diacriticus*). Der zweite besteht aus drei Büchern. Das achte (*musurgia mirifica*) enthält eine von Kircher entwickelte mechanische Kompositionslehre, die mit der Beschreibung einer Maschine zur Erstellung vierstimmiger Sätze, dem sog. Komponierkästchen, schließt. Im neunten Buch (*magia consoni et dissoni*) beschäftigt sich Kircher mit der Wirkung der Musik, jedoch auch mit akustischen Phänomenen wie der Schallübertragung und -reflexion, schließlich auch mit mechanischen Musikinstrumenten und gar mit musikalischer Kryptologie. Das zehnte Buch (*decachordon naturae*) stellt die Musik, beginnend mit der berühmten *Harmonia nascentis mundi*, die die Harmonie der einzelnen Schöpfungstage als Register einer Orgel, auf der Gott spielt, darstellt,⁶⁸ in kosmologisch-religiöse Kontexte, die um den in Kap. 1.1

⁶⁷ Im Folgenden mit 1650A und 1650B bezeichnet.

⁶⁸ Vgl. hierzu Wald (2006), S. 83ff.

skizzierten Harmoniebegriff kreisen. Den erkenntnistheoretischen Aufstieg des Traktats von Inhalten der Elementarlehre bis zur Erkenntnis der Weltordnung durch die Beschäftigung mit Musik hat Wald (2006) herausgearbeitet. Er klingt bereits im Titel *Musurgia universalis* an, der sich als doppeldeutig erweist. Einerseits spiegelt sich in ihm der enzyklopädische Charakter der Schrift, andererseits die zugrunde liegende Weltanschauung, derzufolge Musik – als Synonym für Harmonie – in allem Seienden wirkt.⁶⁹

Giovanni d'Avella: *Regole di musica*, Rom 1657

Sieben Jahre nach Kirchers *Musurgia* erschienen ebenfalls in Rom die *Regole di musica* von Giovanni d'Avella. Die einzigen biografischen Informationen über Avella enthält die Titelseite des Traktats. Auf ihr wird er als *Padre Fra Giovanni d'Avella. Predicatore de' minori osservanti della Provincia di Terra di Lavoro*, also als Angehöriger des Minoriten-Ordens in Terra di Lavoro bezeichnet. Die Schrift besteht aus fünf Teilen. Im ersten folgen nach einer Einleitung über Nutzen und Ursprung der Musik zunächst eine Einführung in das guidonische Tonsystem und die Solmisation (Kap. 1–11), eine Abhandlung über die acht Tonarten des einstimmigen liturgischen Gesangs (Kap. 12–19) sowie einige gesangsdidaktische Hinweise (Kap. 20). Der zweite Teil enthält Ausführungen zum Tonsystem, u. a. zur Intervalllehre, deren klanglicher Realisierung in pythagoreischer Stimmung sowie – in ausgesprochen eigentümlicher Weise⁷⁰ – auch zu den antiken Genera. Der dritte Teil geht auf Verbindungen der acht Tonarten des einstimmigen liturgischen Gesangs zu Aspekten der Astronomie und Astrologie ein, der vierte behandelt die Komposition von Cantus firmi. Der fünfte und letzte Teil ist schließlich der Kontrapunktlehre gewidmet. Nach einleitenden Kapiteln zur Definition und Klassifikation des Kontrapunkts, zur Intervalllehre, zu grundlegenden Satzregeln und zur Dissonanzbehandlung (Kap. 87–96) werden im 97. Kapitel verschiedene Kontrapunktspezies (Note-gegen-Note-Satz, zwei-gegen-eine, Satz mit Synkopen und Vorhalten) erläutert, im 98. der *contraponto osservato* und im 99. der *contraponto Cromatico*, der auch alterierte Töne einbezieht, die im guidonischen

⁶⁹ Vgl. Pangrazi (2009), S. 6. Auf den Parallelismus des Titels zu Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636) wies bereits Scharlau (1969), S. 45 hin.

⁷⁰ S. u. Kap. 2.3.

System nicht enthalten sind. Das 100. Kapitel behandelt schließlich die Tonstufenbezeichnung mit Buchstaben und stellt ein singuläres Notations- und Kompositionsverfahren für den vierstimmigen *contraponto semplice (del modo di comporre à 4. e più per via d'abbaco)* vor.

Avellas Traktat gehört zu dem Originellsten, was über den Kontrapunkt im 17. Jahrhundert geschrieben wurde. Ihn charakterisiert eine eigentümliche Mischung aus einerseits ausgesprochen traditionellen Gegenständen und merkwürdigen Herleitungen bzw. historischen Erklärungen andererseits. Avella scheint kein gewissenhafter Kenner der musiktheoretischen Literatur und Tradition gewesen zu sein, aber ein kreativer Kopf, bei dem einzelne satztechnische Verfahren singulär beschrieben werden, die er, ebenso wie manche historischen Details selbst erfunden zu haben scheint.

Lorenzo Penna: *Li primi albori musicali*, Bologna 1672

Lorenzo Penna wurde 1613 in Bologna geboren.⁷¹ Mit 17 Jahren trat er in das Karmeliterkloster *S. Martino* ein, in dem er sehr wahrscheinlich die Jahre bis 1642, zuletzt betraut mit dem Amt eines Novizenmeisters, verbrachte.⁷² Über die 14 Jahre bis zur Veröffentlichung seines op. 1, den *Messe e Salmi Concertati a cinque voci* 1656 in Bologna, auf deren Titelblatt er als *Maestro di Capella in S. Illario di Casale Monferrato* erscheint, wissen wir nichts. Um 1660 muss er theologische Studien an der Universität Ferrara aufgenommen haben, an der er 1665 in Theologie promoviert wurde. Nach zwei Jahren im Amt des *Maestro di cappella* an *S. Cassiano* in Imola verbrachte Penna drei Jahre im Ordenshaus der Karmeliter in Mantua und weitere zwei Jahre in Parma, wo er an der Ordenskirche der *Carmelitani calzati della Madonna del Carmine*, der *Chiesa del Carmine*, das Amt des *Maestro di cappella* innehatte. Ab 1674 bis zu seinem Tod 1693 scheint Penna wieder in Bologna gelebt zu haben, wo er 1676 Mitglied der *Accademia dei Filarmonici* wurde.

⁷¹ Eine ausführlichere Biographie Pennas bei Lederer (1971).

⁷² Lederer (1971), S. 26.

Neben seinen beiden Schriften zur Musik⁷³ veröffentlichte Penna 1689 außerdem eine moraltheologische Schrift.⁷⁴

Die *primi albori musicali*⁷⁵ gliedern sich in drei Bücher. Das erste behandelt Grundlagen der Notation und der Ausführung mehrstimmiger Vokalmusik (*principij del canto figurato*), das zweite die Kontrapunktlehre (*regole del contrapunto*) und das dritte eine Einführung in den Generalbass (*fondamenti per suonare l'organo sopra la parte*). Die einzelnen Kapitel des ersten Buches vermitteln, ausgehend von der guidonischen Hand (I, 1) zunächst die Notation von Tonhöhen des guidonischen Systems (I, 2–4). Mit der Erklärung der Solmisierung der drei ursprünglichen Hexachorde und deren Transpositionen (I, 5), der Auflistung und Einübung der Hexachorde (I, 6) und der Mutationsskalen des Recta- (I, 7) und Ficta-Systems (I, 8) für die vier Stimmlagen sowie der Solmisierung von Intervallsprüngen (I, 9) geht die Darstellung zu gesangsdidaktischen Inhalten über. Die folgenden Kapitel wenden sich mit der Erläuterung von Notenwerten (I, 10), einigen Ligaturen der Mensuralnotation (I, 11) und Pausen (I, 12) der Notation der Tondauer zu. Im 13. Kapitel wird die Erklärung weiterer Zeichen der Notenschrift eingeschaltet, die neben den Akzidentien *bmolle*, *♯quadro* und *diesis* die *ripresa*, mit der in Kanones das Einsetzen der imitierenden Stimmen angezeigt wird, das Wiederholungszeichen, die Fermate und die *mostra* umfasst. Die Kapitel 14 bis 16 sind der metrischen Notation gewidmet. Im 17. Kapitel wird anhand einfacher Kanones das Singen des Hexachordum naturale in verschiedenen Taktarten und verschiedenen Notenwerten eingeübt. Die letzten vier Kapitel des ersten Buches wenden sich weiteren aufführungspraktischen Aspekten wie der Textdeklamation (I, 18), Verzierungen (I, 19), Diminutionen (I, 20) und einer Reihe von gesangstechnischen Ratschlägen und Vorschriften (I, 21) zu.

Das zweite Buch beginnt mit der Behandlung der Intervalllehre und der *passaggi* perfekter und imperfekter Konsonanzen (II, 1–4), der sich Regeln für den zweistimmigen Satz mit Durchgangsdissonanzen (II, 5) und Vorhalten (II, 6) anschließen. Imitierende Satztechniken werden in Kapitel 7 (Fuge) und 20 (Kanon) erläutert. Während das 8., 9. und 10. Kapitel weitere Vorschriften für den zwei- bis achtstimmigen Satz enthält, sind die

⁷³ Neben den *Primi albori musicali* außerdem den *Direttorio del canto fermo*, Modena 1689.

⁷⁴ *Fervorose formole d'atti inerni, ed esterni sopra le più nobile, ed eroiche virtù morali: Operetta di molta divozione e pietà*, Bologna 1689.

⁷⁵ Die Erstausgabe erschien 1672 bei Giacomo Monti in Bologna. Weitere Auflagen (Ort soweit nicht anders angegeben jeweils Bologna): ²1674 (nur 1. Buch), Venedig ²1678 (nur 2. Buch), ³1679, ⁴1684 und ⁵1696. Zitiert wird nach der Ausgabe von 1679.

Kapitel 12 bis 19 verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts gewidmet. In den vier letzten Kapitel wendet sich Penna der Tonarten- und Kadenzlehre zu, geht auf die Erstellung einer Continuo-Stimme ein und schließt – wie bereits im ersten Buch – mit einer Liste von Ratschlägen, diesmal bezogen auf die Satzlehre.

Im dritten Buch werden, wie im ersten, aufführungspraktische Inhalte, genauer die Ausführung des *Sonare sopra la Parte*, also des Generalbassspiels, vermittelt. Dieses meint in erster Linie das Extempore-Ergänzen von Oberstimmen zu einem (unbezifferten) Bass und setzt die Kenntnis des Kontrapunkts, also des zweiten Buches, voraus.⁷⁶ Das 1. Kapitel enthält allgemeine Vorschriften und Regeln, das 2. bis 5. die Harmonisierung von Sekund-, Terz-, Quart- und Quintfortschreitungen im Bass. Im 6. Kapitel wird die Diminution der Oberstimmen, im 7. die des Basses erläutert. Auf eine Liste häufiger Bezifferungen (und damit häufiger Harmonisierungen) im 8. Kapitel folgt das Einüben von Kadenzen in den Kapiteln 9 bis 14. Im 15. Kapitel geht Penna auf die Ausführung des *Basso continuo* in motettischen, insbesondere fugierten Sätzen ein, die Kapitel 16 bis 19 besprechen verschiedene Transpositionen. Den Schluss des Buches bildet wieder ein Kapitel mit einer Liste von Empfehlungen.

Giovanni Maria Bononcini: *Musico Prattico*, Bologna 1673

Giovanni Maria Bononcini wurde 1642 im 30 km südlich von Modena gelegenen Montecorone di Zocca geboren.⁷⁷ Sehr wahrscheinlich studierte er in Modena bei Marco Uccellini Violine und bei Padre Agostino Bendinelli Kontrapunkt. 1662 heiratete er seine erste Frau Anna Maria Prezza. Von seinen acht Kindern überlebten nur zwei die frühe Kindheit: Giovanni (1670–1747) und Antonio Maria Bononcini (1677–1726).⁷⁸ Vermutlich Mitte der 1660er Jahre – ein genaues Dokument ist nicht erhalten – begann Bononcinis Laufbahn als Violinist am Hof der Este. 1671 wurde er am Dom von Modena angestellt und gleichzeitig Mitglied des höfischen *Concerto degli strumenti*, das von Giuseppe

⁷⁶ Penna (1679), S. 135: „*Supposta dunque la Cognizione del Contrapunto, data nel secondo Libro.*“

⁷⁷ Für eine ausführliche Biographie s. Klenz (1962), S. 3–13.

⁷⁸ Giovanni hatte nach Stellen in Bologna und Wien neben Händel bedeutende Erfolge als Opernkomponist in London.

Colombi (1635–1694) geleitet wurde. Ab 1673 bis zu seinem frühen Tod 1678 übte Bononcini das Amt des *Maestro di cappella* am Modeneser Dom aus.

Bononcini komponierte vorwiegend Instrumentalmusik. Die op. 1 bis 7, 9 und 12 enthalten *Sonate da camera* und *da chiesa*, sowie einzelne Tanzsätze. Außerdem veröffentlichte er zwei Sammlungen von Solokantaten (op. 10 und 13) sowie fünfstimmige Madrigale (op. 11). Von seinem einzigen musikdramatischen Werk, *I primi voli dell'aquila austriaca dal soglio imperiale alla gloria* aus dem Jahr 1677, hat sich nur das Libretto erhalten.

Den *Musico Prattico* veröffentlichte Bononcini 1673 als op. 8 bei Giacomo Monti in Bologna. Im Vorwort beschreibt Bononcini die Vorzüge seiner Schrift, die diese zugleich im Wesentlichen charakterisieren. Demnach zeichnet sich der *Musico Prattico* durch die Kürze und Einfachheit aus, mit der die Regeln des Kontrapunkts erklärt werden, deren Gültigkeit und Verbindlichkeit Bononcini unterstreicht.⁷⁹ Er, Bononcini, habe mit Absicht nicht versucht, alle Lehrinhalte zu behandeln, sondern nur die, die er zur Heranbildung eines guten Praktikers (d. h. eines guten Komponisten) für nötig erachte.⁸⁰ Der Traktat enthält zwei Teile, von denen der erste der musikalischen Elementarlehre und Inhalten der *musica speculativa*, der zweite aber der *musica prattica*, also der Satzlehre gewidmet ist. I, 1 handelt vom Ursprung der Musik, genauer vom Ursprung theoretischer Auseinandersetzung mit Musik, die auf Pythagoras zurückgeführt wird. Nach dem 2. Kapitel, das die Einteilung der Musik in *speculativa* und *prattica* referiert, folgen drei Kapitel, die Grundlagen der mathematischen Proportionenlehre, die Zahlenverhältnisse der Intervalle in harmonisch reiner Stimmung sowie deren empirische Ermittlung bzw. Überprüfung am Monochord enthalten. In Kapitel 6 werden notationskundliche Inhalte wie Schlüssel, Tempuszeichen, Akzidentien, Noten- und Pausenzeichen aufgelistet, ohne jedoch ihre genaue Bedeutung zu erklären. Die Kapitel 7 bis 10 behandeln Grundlagen der Mensuralnotation, das 11. Akzidentien und ihre Setzung, das 12. Solmisation und Mutation. Im 13. Kapitel geht Bononcini auf die moderne Taktlehre ein, in den letzten beiden Kapiteln des ersten Teils auf die Ligaturen der Mensuralnotation, die *legature*

⁷⁹ Bononcini (1673), o. S.: „per la brevità, e facilità, con la quale s'esplicano le regole, & osservazioni appartenenti alla prattica, debba riuscire di sodisfazione, & utile à gli studiosi di quest'Arte. (...) Ne ti lasciare persuadere da certi ignoranti, che le vere regole siano superstizioni, e che basti solamente non fare due quinte, e simili sciempiezze, altrimenti restarai sempre sepolto nelle tenebre del non sapere.“

⁸⁰ Ibid.: „Sappi però, che non è stata mia intenzione abbracciare ogni cosa, mà solo quello, c'hò stimato necessario per costituire un buon Prattico.“

moderne, mit der Bononcini sich auf die (melismatische) Verteilung einer Silbe auf mehrere Noten bezieht und schließlich auf die antiken Genera. Der wesentlich umfangreichere zweite Teil des *Musico Prattico* enthält die Kontrapunkt- und Tonartenlehre.⁸¹ Die ersten beiden Kapitel widmen sich der Definition und Klassifikation des Kontrapunkts sowie der Intervalllehre, die Kapitel 3 bis 6 allgemeinen Satzregeln, der *Passaggi*-Lehre, der Dissonanzbehandlung und schließlich allgemeinen Ratschlägen. Damit ist ein erster, einführender Teil der Satzlehre abgeschlossen. Es folgt die Darstellung des *Contrapunto semplice* (II, 7) und *composto* (II, 8), der Kadenzlehre (II, 9), der imitierenden Satztechniken (II, 10 und II, 12), des doppelten Kontrapunkts (II, 11) sowie Ausführungen zur Komposition im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz (II, 13), schließlich ein Kapitel zu satztechnischen Lizenzen (II, 14). Die Kapitel 15 bis 20 behandeln die Modi und *tuoni* der Mehrstimmigkeit, das 21. und letzte Kapitel die acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs. Der *Musico Prattico* war in Italien sehr verbreitet⁸² und erlebte im 17. Jahrhundert zwei Nachdrucke (Venedig 1678 und Bologna 1688) sowie eine deutsche Übersetzung des zweiten Teils.⁸³

Bartolomeo Bismantova: *Compendio musicale*, Ferrara 1677

Das *Compendio musicale* wurde explizit für die Unterweisung von Anfängern verfasst. Über seinen Autor sind nahezu keine biografischen Einzelheiten bekannt. Aus dem Vorwort ergibt sich immerhin, dass Bismantova Mitglied des Servitenordens war und zum Zeitpunkt der Niederschrift als Musiker an der Kathedrale von Ferrara sowie als Cornetto-Spieler an der Akademie *dello Santo Spirito* beschäftigt war. Das *Compendio* beginnt mit Regeln für den *Canto Figurato*, also für die mehrstimmige Musik, behandelt dann die Notation von Tonhöhen und Dauern, Solmisation und die Erläuterung verschie-

⁸¹ Bononcini selbst überschreibt die beiden Teile mit *Parte prima, nella quale brevemente si tratta di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti* und *Parte seconda, nella quale brevemente si ragiona di ciò, ch'all Arte del Contrapunto si ricerca*. Die Untertitel legen nahe, dass sich die Inhalte des ersten Teils auf den einstimmigen liturgischen Gesang beziehen, während der zweite Teil die Mehrstimmigkeit behandelt.

⁸² Vgl. Walker (2000), S. 185.

⁸³ *Musicus practicus, welcher in Kürtze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkänntniss aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesanges unterlauffen und was die Kunst des Contrapunctes erfordert, gelangen kann*, Stuttgart 1701. Zur Rezeption der Kapitel über Fuge, Imitation und Kanon in Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) vgl. Gehrmann (1891), S. 493, 502f. und 553–556.

dener Taktarten, schließlich auch gesangsdidaktische Themen wie die Erklärung und Einübung des *trillo* oder des *acento*. Der zweite thematische Abschnitt beinhaltet Regeln für den *Canto fermo*. Sie beginnen mit Anweisungen zur Solmisierung, insbesondere zur Mutation, an die sich die Erläuterung der acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs sowie die Erklärung einiger zusätzlicher Notationszeichen wie das der *mostra* anschließt. Ein dritter Abschnitt gilt den *Regole del Contrapunto*. In knapper Form erläutert Bismantova Aspekte der Intervallehre, der Bewegungsarten, des *contrapunto sciolto*, der *passaggi* und der Dissonanzbehandlung, vor allem der Vorhalte. Kurze Bemerkungen zur *fuga*, zur Tonarten- und Kadenzlehre, zur Erstellung einer Continuo-Stimme und einige allgemeine Hinweise beschließen die Kontrapunktlehre. Es folgen Abschnitte, die sich primär mit aufführungspraktischen Aspekten befassen: Über die Ausführung des *Basso continuo*, über den *Flauto italiano*, das *Cornetto*, die Stimmung und das Spiel der Violine, über den Kontrabass, das *Violoncello da spalla*, schließlich eine Anleitung zur Stimmung von Orgeln und Cembali.

Angelo Berardi: *Ragionamenti Musicali*, Bologna 1681, *Documenti armonici*, Bologna 1687, *Miscellanea musicale*, Bologna 1689, *Arcani Musicali*, Bologna 1690, *Il perchè musicale*, Bologna 1693

Angelo Berardi wurde etwa 1636 – ein genaues Geburtsdatum ist auch für ihn nicht dokumentiert – in Sant’Agata Feltria, ca. 30 km südwestlich von Rimini geboren. Die Daten seiner Biographie finden sich vornehmlich verstreut in seinen Schriften. Über die Zeit seiner Ausbildung enthalten sie jedoch – abgesehen von der Erwähnung des Unterrichts bei Marco Scacchi – keine Angaben. Das erste biografische Dokument fällt in das Jahr 1662. Damals war Berardi *Maestro di cappella* in Montefiascone, 1667 in derselben Funktion im 15 km südlicher gelegenen Viterbo. Er wurde zum Priester geweiht und verbrachte die Jahre 1672/73 vermutlich in Rom. Von 1673 bis 1679 übte er das Amt des *Maestro di cappella* und Organisten am Dom von Tivoli aus, danach wirkte er bis 1683 mit dem Titel *professore di musica* am Dom von Spoleto. 1687–1689 war er Kanoniker an der Collegiata di Sant’Angelo in Viterbo. Die letzte Station in seiner Biographie führte ihn

1693 als Kanoniker und *Maestro di cappella* nach Rom an die Kirche Santa Maria in Trastevere, wo er im folgenden Jahr verstarb.

Die fünf erhaltenen Traktate Berardis⁸⁴ müssen im Zusammenhang betrachtet werden, gewissermaßen als einzelne Teile eines letzten umfassenden Beitrags in einer Reihe von Darstellungen, in denen spekulative Musiktheorie und Satzlehre eine untrennbare Verbindung eingehen.

Die *Ragionamenti Musicali* greifen die Form des philosophischen Lehrgesprächs auf. In vier Dialogen wird über Ursprung, Definition und Klassifikation der Musik, ihre Wirkungen, den Harmoniebegriff, über Schreibarten sowie die Frage nach der Klassifikation der Musik als *arte* oder *scientia* diskutiert. Sind die *Ragionamenti* ein Beitrag zum philosophischen Diskurs des Musikbegriffs, so sind die sechs Jahre später publizierten *Documenti armonici* ganz der Satzlehre gewidmet. Die ersten 15 *Documenti* des 1. Buchs enthalten eine Liste verschiedener Unterarten des Kontrapunkts, die *Documenti* 16 bis 30 behandeln Fugen-Spezies. Das 2. Buch geht auf kanonische Satztechniken (*Doc.* 1 bis 17) und auf den doppelten Kontrapunkt (*Doc.* 18 bis 20) ein. Das aus einem einzigen Dokument bestehende dritte Buch enthält Ausführungen zum Dissonanzgebrauch *per legatura*. Die zweite zentrale theoretische Schrift Berardis, die *Miscellanea musicale*, gliedert sich in drei Teile mit den Untertiteln *parte specolativa*, *parte mista di speculativa, e di prattica*, *parte prattica*. Der erste greift Themen der *Ragionamenti* wieder auf – im Wesentlichen Ursprung, Klassifikation und Wirkung der Musik. Der zweite Teil enthält in den Kapiteln 1 bis 7 Grundlagen der Notations- und Gesangslehre, die zur Ausführung mehrstimmiger Vokalmusik unerlässlich sind. Es folgen Kapitel zur Kontrapunktlehre: Nach der Definition (Kap. 8) und Intervallelehre (Kap. 9 bis 20) werden zunächst der *contrapunto semplice* (Kap. 21 bis 24), schließlich Spezies des *contrapunto composto* (Kap. 25 bis 35) behandelt.

Die ersten fünf Kapitel des dritten Teils gelten Regeln des dreistimmigen Satzes. Die Kapitel 6 bis 12 gehen auf die Moduslehre ein, das 13. Kapitel auf die Genera, das 14. behandelt die Komposition mit drei, vier, oder weiteren *soggetti*. In Kapitel 15 werden Ligaturen der Mensuralnotation erläutert, das abschließende 16. Kapitel diskutiert Aspekte christlich interpretierter Ethoslehre der Musik. Mit den *Arcani Musicali* kehrt

⁸⁴ Eine weitere Schrift mit dem Titel *Discorsi* (bzw. *Dicerie*) *musicali* aus dem Jahr 1670 ist verschollen.

Berardi zur Form des philosophischen Dialogs zurück. In der Tradition Senecas bildet ein Gespräch über die Freundschaft den äußeren Rahmen, in dessen Verlauf musikspezifische Themen wie mehrhörige Komposition, Dissonanzbehandlung und Transposition eingeflochten werden. Berardis letzte Schrift *Il perchè musicale* besteht aus einer Sammlung von 14 Briefen, in denen Berardi zu theoretischen, satztechnischen und ästhetischen Fragen Stellung nimmt.

Giovanni Andrea Bontempi: *Historia Musica*, Perugia 1695

Bontempi wurde um 1624 in Perugia geboren.⁸⁵ Bereits im Alter von 9 Jahren wurde er in die Obhut des Filippiner-Ordens gegeben, zunächst in Perugia, später in Rom. Dort erhielt er, protektiert von Kardinal Francesco Barberini, eine Gesangsausbildung bei Virgilio Mazzocchi. Etwa 1643 wurde Bontempi als Sänger in die Kapelle von San Marco in Venedig aufgenommen. 1650 wechselte er an den sächsischen Hof nach Dresden, zunächst als Diskantist und Komponist, ab 1656 neben Schütz und Albrici auch als Kapellmeister. Nach 1670 kehrte er zeitweise, 1680 endgültig nach Italien zurück. Neben seinen musiktheoretischen Schriften verfasste Bontempi außerdem zwei Werke der Geschichtsschreibung: Die *Historien des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen* (Dresden 1666, it. als *Historia dell'Origine dei Sassoni*, Perugia 1697) sowie die *Historia della Ribellione d'Ungheria* (Dresden 1672, Bologna 1678).

Bontempis *Historia Musica* besteht aus sechs Teilen: Dem ersten und zweiten Teil der *Teorica*, zwei Teilen *Pratica Antica* und schließlich zwei Teilen *Pratica Moderna*.

Nach der obligatorischen Bestimmung des Begriffs Musik zu Beginn des ersten Teils folgen Ausführungen zu dessen sechs Subklassen, die sich auf unterschiedliche Wirkungskreise einer universal verstandenen Harmonie⁸⁶ gründen. Diese tritt als Harmonie der Sphären in Erscheinung (*musica mundana*), als „konsonante Proportion“ (*proportione consonante*) in Körper und Seele des Menschen sowie in der Verbindung beider (*musica humana*), in einem wohlgeordneten Staatswesen mit entsprechender Regierungsform (*musica politica*), in der (beispielsweise durch rhetorische Mittel erzeugten) Schönheit eines

⁸⁵ Für eine ausführliche Biographie s. Briganti (1956).

⁸⁶ S. o. Kap. 1.1.

Prosatextes (*musica rithmica*), oder in Versen (*musica metrica*) und schließlich in der Musik im eigentlichen Sinn (*musica harmonica*). Der zweite Teil der *Teorica* enthält die Erörterung antiker Beschreibungen der Intervallelehre, der Genera, der Tonsysteme und Tonarten.

Der erste Teil der *Pratica Antica* beinhaltet die Darlegung und Erläuterung antiker Gesangspraxis nach Aristoxenos, mit dem Ziel nachzuweisen, dass es sich um eine einstimmige Praxis handelte und Irrtümer in der theoretischen Literatur bezüglich kontrapunktischer Praktiken in der Antike auszuräumen. Der zweite Teil beginnt mit den vier griechischen Modi (*Dorio, Frigio, Lidio, Missolidio*, bzw. *Protos, Deuterios, Tritos* und *Tetrartos*), aus denen die acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs – Bontempi bezeichnet sie als *Modi Ecclesiastici* – abgeleitet werden. Zu Beginn des ersten Teils der *Prattica Moderna* referiert Bontempi die „Erfindung“ der Mehrstimmigkeit und der Wissenschaft des Kontrapunkts, die auf Guido von Arezzo zurückgeführt wird. Er erläutert das guidonische System mit 22 Stufen und sieben Hexachorden, die Solmisation, deren Schwierigkeit (insbesondere die Mutation) er moniert und vorschlägt, sie durch ein System von vier Silben, das er in der griechischen Antike vorgebildet sieht, zu ersetzen. Er beschreibt ein gleichstufig temperiertes Tonsystem und fasst schließlich seine Schrift *Nuova quatuor vocibus componendi methodus* von 1660 zusammen.

Im zweiten Teil der *Pratica Moderna* werden zunächst die Zeichen der Mensuralnotation erläutert. Es folgen allgemeinen Satzregeln, deren Erweiterung in *Regole Spetiali*, Ausführungen zum *contrapunto florido*, der Moduslehre, den imitierenden Satztechniken und schließlich dem doppelten Kontrapunkt.

Domenico Scorpione: *Riflessioni armoniche*, Neapel 1701

Domenico Scorpione wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rossano (Kalabrien) geboren.⁸⁷ Vermutlich trat er bereits als Knabe in den dortigen Minoritenkonvent ein. Über seine Ausbildung wissen wir nichts. Der erste biografische Beleg verzeichnet ihn 1672 bis 1674 als *maestro di cappella* im Franziskanerkonvent von Bologna. In derselben Funktion wechselte er 1675 an die *Basilica dei Dodici Apostoli* nach Rom, 1680 an die Kathedrale von Messina, 1682 an den Minoritenkonvent in Tropea, vermutlich 1701 an

⁸⁷ Biografische Angaben nach Ferraro (1985).

die Kirche San Lorenzo in Neapel, 1702 an das *Sagro seminario* in Benevento, 1703 an die Franziskanerabtei Assisi und schließlich 1708 an die Kathedrale von Martirano (Kalabrien). Auch die genauen Umstände seines Todes liegen im Dunkeln. Nach Pitoni verstarb er 1708 oder 1709. Neben den *Riflessioni Armoniche* veröffentlichte er 1702 eine zweite theoretische Schrift, die der Chorallehre gewidmet ist: *Die Istruzioni Corali*.

Die *Riflessioni armoniche* enthalten zwei Bücher, von denen das erste der *musica speculativa*, das zweite der *musica prattica* gewidmet ist. Die Kapitel 1 bis 7 berichten nach einleitenden Worten über Definition, Klassifikation und Ursprung der Musik über deren Entwicklung in den ersten sechs Weltaltern. Die Kapitel 8 bis 22 enthalten eine ausgeführte Proportionenlehre, im 23. bis 28. werden verschiedene Stimmungen und Temperaturen referiert. Die abschließenden Kapitel 29 bis 32 handeln vom Ansehen und Nutzen der Musik. Das zweite Buch behandelt die Kontrapunktlehre. Auf ein einleitendes Kapitel über Definition und Klassifikation des Kontrapunkts folgt in den Kapiteln 2 bis 18 eine Intervallehre, in den Kapiteln 19 und 20 werden *moti* und *passaggi* erläutert. Nach Ausführungen zum *contrapunto semplice* (II, 21) behandelt Scorpione die Moduslehre (II, 22 bis 24). Die *Riflessioni* 25 bis 30 gelten dem *contrapunto composto*, auf den die Spezies der *contrapunti obligati* folgen: Zunächst die doppelten Kontrapunkte (II, 32 bis 42), dann die imitierenden Satztechniken (II, 43 bis 69), die mit einer Darstellung kanonischer Satzarten schließen.

Zaccaria Tevo: *Il Musico Testore*, Venedig 1706

Zaccaria Tevo wurde 1651 in dem etwa 18 km südöstlich von Padua gelegenen Piove di Sacco geboren. 1665 trat er in den Franziskanerkonvent in Treviso ein, 1667 erhielt er die niederen Weihen. Studien führten ihn nach Padua und Venedig, außerdem in die in den Marche gelegenen Städte Macerata und Fermo. Für das Jahr 1678 ist seine Wiederaufnahme als Pater in den Konvent von Treviso dokumentiert. Dort wurde ihm in den 1680er Jahren das Amt des Organisten und *Maestro di cappella* übertragen, das er bis 1705 und von 1706 bis 1709 ausübte. Auch sein Todesjahr ist nicht gesichert. Er verstarb zwischen 1709 und 1712 in Treviso.

Il Musico Testore ist die Frucht langwieriger Vorarbeiten und war bereits um 1700 abgeschlossen. Nach der Intention Tevos ist er als Kompilation maßgeblicher Autoren angelegt, mit dem erklärten Ziel, dem Schüler das Studium vieler einzelner Lehrschriften zu ersparen und gewissermaßen das Beste und Wissenswerteste in einem Traktat zu vereinen. Die Referate berühmter Autoren ergänzt Tevo jedoch durchaus mit eigenen Ansichten und Erweiterungen.⁸⁸ Der Traktat gliedert sich in vier Teile, von denen der erste Definitionen und Klassifikationen von Musik, deren Wirkungen und Nutzen behandelt. Im zweiten werden neben der klassischen *musica speculativa*, also der Tonsystemtheorie, außerdem Gegenstände elementarer Musik- bzw. Gesangslehre wie beispielsweise Solmisierung, Notenwerte und Mutationsskalen thematisiert. Die Teile drei und vier sind der Kontrapunktlehre gewidmet. Nach einleitenden Definitionen (III, 1) folgen Kapitel über Intervalllehre (III, 2–5) und die ausführlichste Darstellung der *Passaggi*-Lehre in allen untersuchten Schriften (III, 6–17). Den Schluss des dritten Teils bilden zwei Kapitel zur Dissonanzbehandlung (III, 18f.) und zur Stimmführung in den Mittelstimmen (III, 20). Der vierte Teil beherbergt die Satzlehre. Im 1. Kapitel werden allgemeine Satzregeln zusammengetragen, das 2. geht auf die Klassifikation des Kontrapunkts ein, das 3. behandelt den Note-gegen-Note-Satz. Es folgen Ausführungen zum griechischen Tonartensystem und zur Moduslehre (IV, 4f.), die in den Kapiteln 8 und 9 (*Delle Cadenze degli otto Tuoni delli Moderni, della natura, e proprietà delli Tuoni*) ihre Fortsetzung finden. Im 6. Kapitel geht Tevo auf den diminuierten Kontrapunkt und Kadenzen ein, im 7. auf die Harmonisierung des Basses. Die Kapitel 10 bis 15 behandeln imitierende Satztechniken, das 16. den doppelten Kontrapunkt. In den Kapiteln 17 bis 19 erläutert Tevo Umkehrungen, die jeweiligen Charakteristika vokaler und instrumentaler Komposition und schließlich die Themen *musica ficta* und Transposition. Das 20. Kapitel beschließt den vierten Teil wie auch den gesamten Traktat mit einem kurzen Nachwort.

⁸⁸ S. Vorwort (1706), o. S.: „Questo mio Musico Testore è un'estratto di quanto, e di vago, e di buono habbi potuto conoscere in molti Autori, che mi sono capitati alla mano; aggiungendovi pur anche qualche sievolezza uscita dalla debolezza del mio talento.“

1.3 Literaturbericht

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kontrapunktlehre im Italien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzt verhältnismäßig spät, in den 1950er Jahren ein. Die seitdem veröffentlichten Studien können unterschieden werden nach solchen, die primär bemüht sind, eine Summe der Kontrapunktlehre dieses Zeitraums aufzuzeigen und zu diesem Zweck vergleichend Autoren heranziehen, und solchen, die in erster Linie der Untersuchung eines einzelnen Autors oder Traktates gewidmet sind.

Eine erste vergleichende Darstellung liegt mit Johannes Heins Dissertation von 1954 vor.⁸⁹ Hein erstellte eine im Anhang der Arbeit mitgeteilte, umfangreiche Bibliographie musiktheoretischer Quellen von 1500 bis 1700, die allerdings von den 1971 erschienen Bänden B VI¹ und B VI² (*Ecrits concernant la musique*) der RISM-Reihe überholt wurde. Die Untersuchung behandelt v. a. italienische Autoren, bezieht aber etwa auch Lippius, Nucius oder Fux ein. Seine Studie liefert zahlreiche Einzelerkenntnisse was Rezeption und Abhängigkeit von Autoren des 16. und des 17. Jahrhunderts untereinander betrifft. Auf die Traktate von Avella, Penna, Bononcini, Bontempi, Bismantova und Berardi geht Ernst Apfel im dritten Band seiner *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700* ein.⁹⁰ Leider beschränkt sich Apfel auf Inhaltsangaben der jeweiligen Schriften, ohne etwa Vergleiche zu anderen Autoren anzustellen, Traditionen aufzuzeigen, nach den Ursachen ihres Entstehens, ihrer Wirkungsgeschichte oder ihrem Verhältnis zur kompositorischen Praxis, kurz ohne nach ihren Kontexten zu fragen.

Renate Groths Kapitel über die italienische Musiktheorie des 17. Jahrhunderts im 1989 erschienenen siebten Band der *Geschichte der Musiktheorie* gibt einen fundierten Überblick über die Kontrapunktlehre zwischen 1640 und 1710, der wesentliche Aspekte zusammenfassend berücksichtigt, und dem auch die vorliegende Studie wichtige Anregungen verdankt. Es läßt sich jedoch noch vieles weiterführen und manches ergänzen, wie beispielsweise die Diskussion kanonischer Satztechniken, die in Groths Darstellung fehlt.

⁸⁹ *Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern im 17. Jahrhundert*, Köln 1954.

⁹⁰ Apfel (1985), S. 910–1004.

Einzeluntersuchungen liegen zu den Schriften von Bononcini, Berardi, Penna und Kircher vor.

Eine Dissertation zu den theoretischen Schriften Angelo Berardis von Karl-Friedrich Waack stammt aus dem Jahr 1955. Leider beschränkt sie sich weitgehend auf ein Referieren der Traktate, wobei Waack, sofern Berardi seine Quellen nicht selbst benannt hat, die Inhalte undifferenziert Berardi zuschreibt. So etwa die Intervallschemata des doppelten Kontrapunkts,⁹¹ deren Darstellungsweise tatsächlich auf Silverio Picerli zurückgeht,⁹² oder den Vergleich der vier Stimmen, Bass, Tenor, Alt und Sopran mit den vier Elementen,⁹³ die sich bereits bei Zarlino findet,⁹⁴ oder die boethianische Klassifikation in *musica mundana, humana* und *instrumentalis*.⁹⁵ Daneben behauptet Waack in Sätzen wie dem folgenden pauschal Abhängigkeiten, ohne sie im Einzelnen zu belegen: „Fast alle seine (Berardis) Regeln finden sich bei älteren Theoretikern, vor allem bei Zarlino.“⁹⁶ Da die behauptete Quelle – Zarlinos *Istitutioni harmoniche* – in der Anmerkung zudem mit einer falschen Jahreszahl zitiert wird (1556 statt 1558), erheben sich begründete Zweifel, an der Gewissenhaftigkeit und Aussagekraft von Waacks Darstellung. Er spricht die Problematik selbst an: „Ein zusammenfassendes Urteil über Berardis eigentliche Bedeutung als Musiktheoretiker kann erst gefällt werden, wenn untersucht worden ist, ob und inwieweit die von ihm aufgezeichnete Musiktheorie sein eigenes Gedankengut ist.“⁹⁷ Vielleicht unternimmt er aber deshalb nicht einmal den Versuch, Quellen und Traditionen präzise zu eruieren, da er – analog zu Christoph Bernhard und Heinrich Schütz – die These vertritt, bei Berardis Kontrapunktlehre handle es sich „um die Niederlegung der Lehre Scacchis“⁹⁸ während er die Musikanschauung der Schriften Berardi selbst zuschreibt. Dass es sich bei den von Waack zusammenfassend aufgezählten „wichtigsten Neuerungen“ um die schriftliche Niederlegung einer „durch Berardi aufgezeichneten Musiklehre Scacchis“ handelt, läßt sich ebenso leicht widerlegen (vgl. etwa die „Darstellung des doppelten Kontrapunkts in Zahlenschemata oder die klare Unterscheidung von Kanon und Fuge oder die Quintfuge als Regel“), wie die These, in den

⁹¹ Waack (1955), S. 25.

⁹² S. u. Kap. 3.9.

⁹³ Waack (1955), S. 14.

⁹⁴ Zarlino (1558), S. 238f.

⁹⁵ Waack (1955), S. 6. Ebenso S. 58: „Die Musica mundana besteht – nach Berardis Meinung – in den Proportionen der Bewegungen der Himmelskörper.“

⁹⁶ Op. cit., S. 80.

⁹⁷ Op. cit., S. 108.

⁹⁸ Op. cit., S. 109ff.

musikästhetischen und theologisch-spekulativen Ausführungen sei, die Mittelalter-Rezeption inbegriffen, die „*Ausbildung einer eigenen umfassenden Musikanschauung*“ Berardis zu sehen.⁹⁹ Im Ganzen darf Waacks Dissertation als überholt bezeichnet werden.

1963 erschien Karl Heinz Hollers Studie zu Bononcinis *Musico Prattico*. Sie verdient vor allem als Beitrag zur Erforschung der Zarlino-Rezeption im 17. Jahrhundert erwähnt zu werden. Leider beschränkt sich Holler auf die Ausgabe der *Istitutioni harmoniche* von 1573, ohne etwa auch die Erstausgabe von 1558 zu konsultieren. Daher legt er beispielsweise der Moduslehre unkommentiert Zarlinos zweite Anordnung, beginnend mit dem ersten Modus auf *c*, zugrunde. In Bononcinis traditioneller Darstellung der Modi sieht er daher eine „*Abkehr von der Zählweise Zarlinos*“¹⁰⁰ und vermittelt dem Leser den irrigen Eindruck, die Anordnung ab *d* sei eine Neuerung Bononcinis. Neben Kritik am Detail muss ein wesentlicher Einwand gegen die Grundkonzeption Hollers vorgebracht werden. Zwar beginnt er mit der Zielsetzung „*die Satztechnik des 17. Jahrhunderts anhand eines Theoretikers oder im Vergleich von mehreren im Sinne ihrer Zeit darzustellen, um auf diesem Wege das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis zu erbellen*“;¹⁰¹ tatsächlich aber wird die kompositorische Praxis zur Zeit Bononcinis mit Ausnahme eines kurzen Beispiels von Francesco Nigetti¹⁰² nicht in die Untersuchung einbezogen. Stattdessen mündet sie in eine Analyse von Bachs *Kunst der Fuge*, in der Holler „*die vollkommene Vereinigung von prima und seconda prattica*“¹⁰³ erblickt. Da Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson bekanntlich Bononcinis Darstellung imitierender Satztechniken übernahmen,¹⁰⁴ unterstellt Holler stillschweigend auch für andere Teilgebiete der Satzlehre, namentlich für die Dissonanzbehandlung, eine Rezeptionslinie, die von Zarlino über Bononcini und Walther zu Bach führt. Im Übrigen geht er im Umkehrschluss davon aus, dass es sich um eine wechselseitige Abhängigkeit handle und spricht von der „*Aufnahme musikalisch-rhetorischer Figuren als Regeln in den Kontrapunkt, wie sie Bononcini in seiner Lehre aufzeigt*“¹⁰⁵. Seine Argumentation geht von drei nicht zutreffenden Voraussetzungen aus, die der Korrektur bedürfen: Erstens der Annahme einer italienischen Rezeption der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre des

⁹⁹ Waack (1955), S. 112.

¹⁰⁰ Holler (1963), S. 27.

¹⁰¹ Op. cit., S. 6.

¹⁰² Op. cit., S. 146f.

¹⁰³ Op. cit., S. 127.

¹⁰⁴ Vgl. Gehrmann (1891).

¹⁰⁵ Holler (1963), S. 149.

protestantischen Nordens, zweitens dem Gleichsetzen von Figurenlehre und *seconda pratica*, drittens der unbegründeten Heranziehung von beidem zur Analyse von Instrumentalmusik. Aufgrund dieser Annahmen formuliert Holler, was die Kontrapunktlehre Bononcinis (u. a.) von der des 16. Jahrhunderts unterscheidet: „Bei Bononcini werden Figuren in die Satzgrundlage eingeschmolzen“.¹⁰⁶ Diese Schlussfolgerung umschreibt die durch irrige Voraussetzungen verstellte Beobachtung eines Wandels im Gebrauch und der Funktion von Dissonanzen sowie deren Reflektion im theoretischen Schrifttum. Sie liefert den Anstoß, diesen Wandel, unter Korrektur der historischen Perspektive, in einer Darstellung der Satzlehre der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts näher zu untersuchen.

Mit Josef-Horst Lederers Dissertation¹⁰⁷ liegt eine detaillierte Quellenstudie zum zweiten Buch der *Primi albori musicali* von Lorenzo Penna vor. Lederer untersucht sorgfältig die ihm verfügbaren Quellen zu den einzelnen Gebieten der Satzlehre, wobei es ihm vornehmlich um die Darstellung eines Abhängigkeitsverhältnisses „zu Zarlino, seinen Zeitgenossen und Theoretikern des 17. Jahrhunderts“ zu tun ist.¹⁰⁸ An seiner verdienstvollen Studie läßt sich in drei Richtungen weiterarbeiten: Zum einen durch die vergleichende Einbeziehung weiterer Autoren des 16. und vor allem des 17. Jahrhunderts (hier behandelt Lederer, da er seine Untersuchung auf Traktate zwischen 1496 und 1672 begrenzt, neben Bononcini nur gelegentlich Kircher), zum anderen durch die Beleuchtung des Zusammenwirkens von Einzelaspekten der Satzlehre, die bei Lederer, so gründlich er sich ihrer Rezeption annimmt, unverbunden nebeneinander stehen, schließlich durch den Bezug der Satzlehre zur kompositorischen Praxis, die gänzlich ausgeklammert bleibt.

1969 erschien Ulf Scharlaus noch immer grundlegende Arbeit zu Kirchers *Musurgia universalis*, in der erstmalig Inhalt und Aufbau des gesamten Traktats und dessen Quellen dargestellt werden. Scharlau verfolgt das Ziel, anhand von Einzelaspekten das, wofür der Begriff „Musik“ für Kircher stand, möglichst umfassend herauszuarbeiten.

Mit ihrer *Welterkenntnis aus Musik* betitelten Studie legte Melanie Wald 2006 eine weitere äußerst fundierte und anregende Monographie zu Kirchers Schrift vor. Wald untersucht

¹⁰⁶ Holler (1963), S. 11.

¹⁰⁷ Lorenzo Penna und seine Kontrapunkttheorie, Graz 1970.

¹⁰⁸ Lederer (1970), S. 3.

vornehmlich die Vernetzung der *Musurgia* mit weiteren Schriften Kirchers, seiner Zeitgenossen und Vorläufer, sowie die Konzeption des Traktats als universalwissenschaftliche Abhandlung. Die Satzlehre und ihr Bezug zur kompositorischen Praxis gerät dabei – der Intention Walds entsprechend, die eine „*rein fachzentrierte Herangehensweise*“ ablehnt¹⁰⁹ – zur Marginalie. Überschneidungen mit der vorliegenden Untersuchung, die von der Prämisse ausgeht, dass auch satzlehre- (oder anders-) spezifische Studien zur *Musurgia*, sofern sie in dem von Wald dargelegten, intradisziplinären Kontext gesehen werden, durchaus ihre Berechtigung haben (denn noch längst ist nicht alles dazu gesagt), ergeben sich daher kaum.

Die jüngste Veröffentlichung zur *Musurgia* legte 2009 Tiziana Pangrazi vor. Sie rückt vor allem philologische Fragen ins Zentrum ihrer Untersuchung, etwa Tradition und Bedeutung des Terminus *Symphonurgia*. Auch bei ihr spielt – wie bereits bei Scharlau und Wald – die Satzlehre eine periphere Rolle.

Die Übersicht über die bisher erschienene Literatur zur italienischen Kontrapunktlehre in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwies zahlreiche Forschungsdesiderate, vor allem im Hinblick auf das zentrale Interesse der vorliegenden Studie: Die in den Schriften niedergelegte Satzlehre und ihre praktische Umsetzung. Anregungen, aus einem Mosaik von Teilerkenntnissen eine Gesamtdarstellung der Satzlehre zusammenzufügen, verdanken sich wesentlich einer Vielzahl unselbständiger Publikationen zu einzelnen Aspekten, auf die in den entsprechenden Kapiteln eingegangen wird. Eine zweite zentrale Frage, die nach der Relevanz der theoretischen Schriften für die gleichzeitige kompositorische Praxis, konnte im Rahmen dieser Arbeit nur an einigen wenigen Beispielen untersucht werden. Sie bestätigen jedoch, dass die Traktate Bedeutsames zur Analyse und Interpretation der Musik des *Seicento* beizutragen haben. Ich hoffe, dass meine Arbeit einen Grund legt, hier weiterzuarbeiten.

¹⁰⁹ Wald (2006), S. 9.

Die Kapitel der Schriften, die sich mit der Darstellung der Intervallehre, der Genera, des Ton- und Tonartensystems unter theoretisch-spekulativen und klanglich-praktischen Aspekten befassen, enthalten, geprägt vom bis in die Neuzeit weiterwirkenden Erbe und der erneuten Auseinandersetzung mit antiker Musiktheorie seit dem 15. Jahrhundert, gleichermaßen die traditionsreichsten und innovativsten Lehrgegenstände. Ihre Ursprünge reichen bis in das 6. vorchristliche Jahrhundert zurück und bezeichnen zugleich die Anfänge theoretischer Beschäftigung mit Musik überhaupt. Konnte man im Mittelalter noch mit Hilfskonstruktionen wie der *musica ficta* das in der Antike wurzelnde System an die Praxis des liturgischen Gesangs anpassen (mitunter auch umgekehrt das Choralrepertoire an das System), so ist die neuzeitliche Tonsystemtheorie von substantiellen Konflikten geprägt, in die die Praxis mehrstimmiger Musik mit dem über 2000 Jahre ehrwürdig tradierten System gerät. Dies zeigt sich besonders deutlich an der methodologisch an Aristoteles ausgerichteten Analyse der Intervalle nach Materie (ὕλη) und Form (μορφή):¹ Die auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhende „reine und wahre“ Form (*vera e propria forma*) der Intervalle führt, gebraucht man sie nicht melodisch sondern harmonisch, zu einigen stark schwebenden und daher in der Praxis unbrauchbaren Zusammenklängen. Temperiert man sie dagegen, um wohlklingende Akkorde zu erhalten, werden aus den einfachen irrationale Zahlenverhältnisse: Materie und Form sind im abendländischen Tonsystem inkommensurabel. Der vehement konservative Grundzug der italienischen Theorie, zumal im Jahrhundert der Gegenreformation, wird einsichtig, vergegenwärtigt man sich die Tragweite der Problematik, die keineswegs auf die Musik beschränkt bleibt. Meinte man in der Antike in den perfekten Konsonanzen zugrunde liegenden, einfachen Zahlenverhältnissen ein Abbild der ebenso auf Zahlenverhältnissen beruhenden Weltordnung gefunden zu haben, so zieht die Aufgabe einfacher Intervallproportionen in der Neuzeit die beunruhigende Frage nach sich, ob, nach einem in den theoretischen Schriften vielzitierten Bibelvers, ein Schöpfer tatsächlich „*alles nach Maß, Zahl und Gewicht*“² angeordnet habe.

¹ Vgl. etwa Kircher (1650A), S. 45, der die klangliche Realisierung als Materie, die Zahlenproportionen aber als Form der Intervalle beschreibt: „*Atque hinc patet quod uti voces & soni sunt quasi intervalloꝝ harmonicorum materia; ita numeri & proportiones forma sunt eorundem*“.

² Lib. Sap. 11, 21.

2.1 Intervalllehre

Die Intervalle, als Elemente sowohl des Tonsystems als auch des Kontrapunkts werden gleichermaßen im Rahmen der *musica speculativa* wie auch der *musica prattica* behandelt.

Innerhalb der betrachtenden Teile zeichnet sich die Intervalllehre wie kaum ein anderes Wissensgebiet durch eine kontinuierliche Tradition seit ihren Anfängen als Grundbestandteil der antiken Harmonik aus. Zwar geht in Wechselwirkung mit den satztechnischen Entwicklungen der Mehrstimmigkeit allmählich ihre theoretische Autonomie verloren – mehr und mehr werden nur noch praktisch relevante Aspekte in den Schriften berücksichtigt, während solche rein spekulativer Natur zunehmend verschwinden³ – in ihrem Kern aber wirkt sie unverändert bis ins 17. Jahrhundert fort.

Dies dokumentieren beispielsweise die von Zaccaria Tevo überlieferten Intervall-Definitionen.⁴ Er zitiert sechs Quellen, wobei er drei antiken Autoren, Kleoneides,⁵ Aristeides Quintilianus und Boethius, mit Giorgio Valla, Giovanni Maria Lanfranco und Athanasius Kircher drei neuzeitliche Autoren des 15., 16. und 17. Jahrhunderts gegenüberstellt, deren Definitionen sich nur in Details der Formulierung von der des Aristoxenos, der ersten schriftlich überlieferten, unterscheiden:

*Ein Intervall aber ist das von zwei Tönen, die nicht dieselbe Spannung (d. h. Tonhöhe) haben, Begrenzte. Es scheint nämlich, grob gesagt, dass das Intervall eine gewisse Verschiedenheit von Spannung ist und ein Ort, der zur Aufnahme von Tönen geeignet ist, die zwar höher als die tiefere der das Intervall begrenzenden Spannungen ist, tiefer aber als die höhere.*⁶

³ Ein anschauliches Beispiel bietet etwa die Darstellung der Zahlen- und Proportionslehre. In den Schriften des 16. Jahrhunderts wird sie als Grundlage der mathematischen Form der Intervalle ausführlich behandelt. So widmet ihr etwa Zarlino mit 37 Seiten über zwei Drittel des ersten Teils der *Istitutioni Harmoniche* (I, 12–44). Die Autoren des 17. Jahrhunderts beschränken sich dagegen auf knappe Erläuterungen – Bononcini räumt der Proportionslehre ganze drei Seiten ein (I, 3) – oder verzichten gänzlich auf die Einbeziehung rein mathematischer Ausführungen (Avella, Penna). Die Ausnahmen sind die noch recht umfangreichen Darstellungen im 3. Buch (*liber arithmeticus*) der *Musurgia universalis* Kirchers und in den *Riflessioni armoniche* Scorpiones (I, 8–21).

⁴ Tevo (1706), S. 62.

⁵ Bei Tevo nach der Ausgabe Meibom (1652) als Euklid zitiert. Die Verwirrung um die Autorschaft der *Einführung in die Harmonik* (εἰσαγωγή ἁρμονική) reicht bis in die Antike zurück. Von 49 erhaltenen Handschriften tradieren sie 32 gemeinsam mit der euklidischen *Sectio canonis*. Davon geben 11 den Traktat unter dem Namen Kleoneides wieder, 18 unter Euklid, eine unter Zosimus und zwei anonym. Außerdem existieren 17 einzelne Überlieferungen, die neben Euklid und Zosimus Hinweise auf Pappus als weiteren potentiellen Autor enthalten. Vgl. Mathiesen (1999), S. 366ff. Die erste lateinische Übersetzung von Giorgio Valla (Venedig 1497) gibt Kleoneides als Verfasser an, die Ausgaben von Johannes Pena (Paris 1557) und Marcus Meibom (Amsterdam 1652) jedoch Euklid.

⁶ Διάστημα δ'ἔστι τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὠρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἐχόντων. φαίνεται γὰρ, ὡς τύπω εἶπεῖν, διαφορὰ τις εἶναι τάσεων τὸ διάστημα καὶ τόπος δεκτικὸς φθόγγων ὀξυτέρων μὲν τῆς βαρυτέρας τῶν ὀριζουσῶν τὸ διάστημα τάσεων· βαρυτέρων δὲ τῆς ὀξυτέρας. Meibom (1652), S. 15.

Ein ähnliches Bild ergibt sich bei der Klassifikation der Intervalle, die in untenstehender Tabelle zusammengefasst wird. Auch hier tradiert Tevo eine antike und eine neuzeitliche Quelle. Nach der auf Aristoxenos zurückgehenden Einteilung der Intervalle nach fünf Kriterien, die er nach Kleoneides anführt,⁷ lässt er Zarlinos 12 Kriterien umfassende Klassifikation folgen,⁸ die sich freilich als Spezifizierung der aristoxenischen erweist. Die Behandlung einzelner Kriterien in den Schriften des 17. Jahrhunderts wird in den anschließenden Teilkapiteln näher dargestellt.

Kleoneides (nach Aristoxenos)	Zarlino (<i>Ist. Harm.</i> II, 15)
1. Größe (μεγέθει)	1. <i>maggiore</i> 2. <i>minore</i> 3. <i>equale</i>
2. Genus ⁹ (κατὰ γένος)	4. <i>diatonico</i> 5. <i>cromatico</i> 6. <i>enarmonico</i>
3. symphon, diaphon (τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων)	7. <i>consonante</i> 8. <i>dissonante</i>
4. einfach, zusammengesetzt (τὰ σύνθετα τῶν ἄσυνθέτων)	9. <i>semplice</i> 10. <i>composto</i> ¹⁰
5. rational, irrational ¹¹ (τὰ ῥητὰ τῶν ἀλόγων)	11. <i>rationale</i> 12. <i>irrationale</i>

⁷ Tevo (1706), S. 62, ebenso Bontempi (1695), S. 91f.

⁸ Zarlino (1558), S. 82.

⁹ S. u. Kap. 2.3.

¹⁰ Das Begriffspaar *intervallo semplice* – *intervallo composto* wird bei Zarlino und im Anschluss bei den Theoretikern des 17. Jahrhunderts in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Zum einen bezeichnet er mit *composto* ein Intervall, dessen kleinste Verhältniszahlen (*li minimi termini della sua proportione*) eine Mittelbildung erlauben (*Ist. Harm.* I, 16, (1558), S. 27). In diesem Sinn fällt etwa die große Sexte (5:3, arithmetisches Mittel 4) – im Gegensatz zur Quinte (3:2) – unter den Begriff des *intervallo composto*. Zum anderen kann sich der Terminus auf oktaverweiterte Intervalle beziehen (ebd.). Drittens schließlich dienen die Begriffe der Unterscheidung der Bezeichnung des Abstandes der Rahmentöne (*semplice*) von der Bezeichnung eines mit Tonstufen ausgefüllten Intervalls (*Ist. Harm.* II, 15, (1558), S. 82). Letztere Bedeutung entspricht der Verwendung von Aristoxenos und Kleoneides. Zur besseren Unterscheidung ergänzt Zarlino die griechischen Begriffe διάστημα (= *semplice*) und σύστημα (= *composto*).

¹¹ Irrational sind Intervalle nach Aristoxenos und Kleoneides genau dann, wenn ihre Größe nur durch eine Bruchzahl in Bezug zur kleinsten Maßeinheit – der enharmonischen Diesis – ausgedrückt werden kann. Dazu gehören das kleinste Intervall des Chroma hemiolion (1½ Diesis, s. u. Kap. 2.2) oder die beiden Intervallgrößen des Chroma malakon (1⅓ Diesis, 7⅓ Diesis). Rationale Intervalle sind dagegen ganzzahlige Vielfache der enharmonischen Diesis wie z. B. der Ganzton (4 Diesen) oder der Ditonos (8

2.1.1 Größe

Die Kategorie der Größe ist die erste, unmittelbar aus der Definition abgeleitete Einteilung der Intervalle. Sie klassifiziert die Intervalle quantitativ, nach der Größe des Abstandes der begrenzenden Töne. Als Teil musikalischer Elementarlehre findet sie in den Traktaten Eingang in Form von Auflistungen aller im Tonsystem enthaltenen einfachen Intervalle. Gewissermaßen eine Unterabteilung der Kategorie der Größe stellt die Lehre von den *intervalli simplici* und *replicati* dar. Sie verknüpft die Kategorie des Abstands der begrenzenden Töne mit der qualitativen Bewertung ihres Zusammenklangs und geht von der Voraussetzung aus, dass die einfachen Intervalle des Tonsystems vom Einklang (bzw. der Sekunde)¹² bis zur Oktave quantitativ wie qualitativ verschieden sind, sich aber ab der Oktave in ihrer für den Tonsatz relevanten Qualität wiederholen.¹³ Oktavähnlichkeiten werden in den untersuchten Schriften in Zahlentabellen ausgedrückt, in denen unter den einfachen Intervallen ihre jeweiligen Oktavvielfachen notiert sind:¹⁴

<i>Simplici</i>	1	2	3	4	5	6	7	(8)
<i>Duplicati</i>	8	9	10	11	12	13	14	(15)
<i>Triplicati</i>	15	16	17	18	19	20	21	(22)

Diesen). Vgl. Kleoneides *Isagoge*, MSG, S. 189. Bei Zarlino (*Ist. Harm.* II, 15) läßt sich eine Bedeutungsverschiebung der Begriffe beobachten, da er sie auf die pythagoreische Proportionslehre bezieht: Rational sind Intervalle, deren Proportion aus ganzen Zahlen gebildet werden kann. In diesem Sinne (und im Gegensatz zur Bedeutung bei Aristoxenos) fallen etwa der aristoxenische Halbton (2 Diesen) oder die aristoxenische enharmonische Diesis selbst ($\frac{1}{4}$ Ton) unter den Begriff.

¹² Je nachdem, ob der Einklang als erstes Intervall oder, in der Tradition Zarlinos (vgl. 1573, S. 163), als „Ursprung“ der Intervalle verstanden wurde und damit die Oktave als größtes einfaches (Bononcini und Bontempi) oder – in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrheitlich – als kleinstes verdoppeltes Intervall (Kircher, Berardi, Bismantova, Penna, Scorpione und Tevo).

¹³ Satztechnisch werden beispielsweise Terz und Dezime gleich behandelt, obwohl sie sich mathematisch der Gattung ihres Zahlenverhältnisses nach und physikalisch hinsichtlich ihres Konsonanzgrades unterscheiden. Die qualitative Gleichsetzung oktaverdoppelter Intervalle war in der antiken Harmonik durchaus umstritten. So zählte die Undezime bei Aristoxenos zu den symphonon Intervallen, bei den Pythagoreern dagegen nicht (s. u.). Noch Tinctoris (1477) behauptet einen qualitativen Unterschied oktaverweiterter Intervalle.

¹⁴ Kircher (1650A), S. 221, Avella (1657), S. 141, Bononcini (1673), S. 46, Bismantova (1677), S. 36, Penna (1679), S. 46, Berardi (1689), S. 84, Scorpione (1701), S. 96, Tevo (1706), S. 114.

2.1.2 Konsonanz und Dissonanz

Die Qualität des Zusammenklangs stellt für die Einteilung der Intervalle ein ebenso grundlegendes Kriterium dar wie die quantitative Kategorie der Größe. Die polemische Diskussion um den satztechnischen Gebrauch von Dissonanzen als Ausdrucksmittel zu Beginn des *seicento*, die sich vor allem mit ihrer mathematischen Form und deren theoretisch-spekulativer Bedeutung verband, verliert in der zweiten Jahrhunderthälfte zwar an Brisanz, klingt in den Schriften aber noch immer nach.

Wie Instrumentenfunde und Umstimm-Anweisungen auf Keilschrifttafeln bezeugen, wurde bereits im Alten Orient¹⁵ die Eigenschaft, dass gewisse Intervalle einen höheren Verschmelzungsgrad der sie konstituierenden Einzeltöne aufweisen als andere, mithin also akustisch genauer bestimmt werden können, zum Bau und zur Stimmung von Instrumenten genutzt.¹⁶ Die Griechen begnügten sich nicht mit der praktischen Anwendung, sondern begannen nach den Ursachen dieses „Zusammenstimmens“ zu fragen. Mit der Pythagoras (um 570–500) zugeschriebenen Entdeckung des Zusammenhangs zwischen Intervall, Saitenlänge und Proportion war die Grundlage geschaffen, um Intervalle mathematisch zu bestimmen, in Zahlenverhältnissen auszudrücken und sie damit theoretisch verfüg- und klassifizierbar zu machen. Gleichzeitig beginnt mit ihr die Geschichte der abendländischen Musiktheorie, die in ihren Anfängen untrennbar an die Kontexte kosmologischer und ontologischer Fragestellungen gebunden bleibt.

Nach pythagoreischer Auffassung sind die Zahlen Ursprung und Wesen alles Seienden. Der Kosmos, der Mensch und die Musik basieren gleichermaßen auf dem naturgegebenen Ordnungssystem der Zahlen.¹⁷ Das klingende Intervall ist die sinnlich wahrnehmbare Seite eines abstrakten Konzepts: Der Zahl (*ὁ ἀριθμὸς*) – es repräsentiert sie. Zugleich wird im klanglichen Verschmelzen zweier unterschiedlicher Töne, dem Zusammenklängen und Übereinstimmen (*συμφωνεῖν*) ein weiteres abstraktes Konzept, das die Weltordnung (*ὁ κόσμος*) konstituierende der Harmonie (*ἁρμονία*) erfahrbar.¹⁸

Umgekehrt legten die Pythagoreer der qualitativen Klassifikation der Intervalle zahlen-spekulative Kriterien zugrunde: Nur solche Intervalle bezeichneten sie als *Symphoniai*

¹⁵ Die frühesten bildlichen Darstellungen (Keramik, Terracotta-Reliefe, Kleinplastik) sind aus dem späten vierten Jahrtausend v. Chr. erhalten. Volk (2006), S. 6f.

¹⁶ Volk (2006), S. 33–42.

¹⁷ VS I, 44 B 11. Aristoteles, *Met.* A 985b–986a.

¹⁸ VS I, 44 B 6. Zum Harmoniebegriff und seiner Tradition s. o. Kap. 1.1.

(συμφωνία), deren Proportion aus den Zahlen 1 bis 4¹⁹ gebildet werden und die zugleich entweder der vielfachen (xn:n) oder überteiligen (n+1:n) Verhältnissgattung angehören. Die pythagoreische Harmonik kennt daher nur fünf symphone Intervalle: Oktave (2:1), Duodezime (3:1), Quindezime (Doppeloktave, 4:1) sowie Quinte (3:2) und Quarte (4:3).

Der Klangwahrnehmung folgend, vertrat Aristoxenos dagegen die Auffassung, dass Oktaverweiterungen symphoner Intervalle stets wieder Symphoniai ergäben.²⁰ Somit schlossen diese u. a. auch die Undezime, die oktavierte Quarte mit ein, die von den Pythagoreern – im Gegensatz zu den Oktaverweiterungen der Quinte und der Oktave – aus zahlenspekulativen Gründen²¹ zu den diaphonen Intervallen gezählt wurde.²²

Der zahlentheoretisch bestimmte Symphoniai-Begriff der pythagoreischen Harmonik prägte die nachfolgende Intervallehre maßgeblich: Über einen Zeitraum von fast 2000 Jahren wurde er nahezu unverändert tradiert. Im Mittelalter setzte sich zwar terminologisch endgültig die lateinische Lehnübersetzung *consonantia* für Symphoniai und *dissonantia* für Diaphoniai durch, an den Klassifikationskriterien der so bezeichneten Phänomene änderte sich aber nichts. Noch stimmten Materie (Klang) und Form (einfache Zahlenverhältnisse) der pythagoreisch definierten Kon- und Dissonanzen überein. Mit dem Stilwandel zu Beginn des 15. Jahrhunderts erwachte jedoch das Interesse an vertikalen Klängen und man begann, die Schönheit von Terzen und Sexten zu entdecken. Freilich handelte es sich bei diesen Terzen nicht um den stark schwebenden pythagoreischen Ditonus (81:64) und Semiditonus (32:27), die in Antike und Mittelalter, ihrem Zahlenverhältnis und Klangcharakter entsprechend, als Dissonanzen klassifiziert wurden.²³ Vielmehr etablierten sich die neue Kompositionsart und das Ideal einer neuen (der harmonisch reinen) Stimmung in gegenseitiger Abhängigkeit. Doch die neuen

¹⁹ Die Tetraktys (τετρακτύς), die Gruppe der vier ersten Zahlen, galt den Pythagoreern als „heilige Vierheit“ und nimmt in deren Zahlentheorie und Kosmologie eine zentrale Rolle ein. Dazu insbesondere Kucharski (1952).

²⁰ Vgl. Westphal II (1965), S. 19f. Theoretisch ist damit die Zahl der symphonen Intervalle unbegrenzt (vgl. die spätere Lehre der *intervalli replicati*, Kap. 2.1.1), für die musikalische Praxis spielen allerdings, wie Aristoxenos bemerkt, durch die natürliche Begrenzung des Umfangs der menschlichen Stimme bzw. der Instrumente Symphoniai, die die Größe der um eine Doppeloktave erweiterten Quinte (19) überschreiten keine Rolle.

²¹ Da ihre Proportion (8:3) weder vielfach noch überteilig, noch auch mit Zahlen von eins bis vier darstellbar ist.

²² Nach Helmholtz, der seiner physikalischen Definition von Konsonanz und Dissonanz die Schwebungsintensität der Partialektöne zugrunde legt, verschlechtert sich interessanterweise in der Tat der Konsonanzgrad der Undezime gegenüber der Quarte und im Gegensatz zur Oktaverweiterung der Quinte (61913), S. 315, 319, 321.

²³ Vgl. Dupont (1935), S. 5.

Errungenschaften der Praxis stellten die Theorie vor ein konzeptuelles Problem: Die schwebungsfreien Terzen und Sexten der neuen Stimmung wurden zwar als konsonant empfunden, da ihre Proportionen (5:4, 6:5, 5:3 und 8:5) aber aus den Zahlen 3, 4, 5, 6 und 8 gebildet werden, erfüllten sie das Tetraktys-Kriterium der pythagoreischen Konsonanzdefinition nicht mehr. Ihr im Verhältnis zu Oktaven und Quinten geringerer Verschmelzungsgrad begründete eine neuen Klasse, die der imperfekten Konsonanzen. Zarlinos Einführung des *numero senario*, die Ersetzung der Tetraktys durch die ersten sechs Zahlen, stellt den Versuch dar, die an der mathematischen Form der Intervalle ausgerichtete, pythagoreische Konsonanzdefinition und damit die Übereinstimmung von Form und Materie zu bewahren. In den *Dimostrazioni harmoniche* unterscheidet er zwei Klassen von Konsonanzen: Die *consonanza propriamente detta*, deren Verhältnis aus den Zahlen 1 bis 6 gebildet wird, und entweder überteilig oder vielfach ist, und die *consonanza comunemente detta*, zu denen er anmerkt, das Gehör empfinde sie nicht als vollständig angenehm, jedoch als erträglich (*la quale, se bene non è interamente soave all'udito: è però sopportabile*). Ihr Verhältnis wird aus den Zahlen 1 bis 6 und 8 gebildet und kann außerdem anderen Verhältnissgattungen angehören.²⁴

Bei den Autoren des 17. Jahrhunderts findet sich im Allgemeinen die seit Ende des 15. Jahrhunderts etablierte Dreiteilung der Intervalle in perfekte (1, 5, 8) und imperfekte (3, 6) Konsonanzen und Dissonanzen (2, 4, 7).²⁵ Dabei fällt auf, dass die Klassifikation nahezu ausschließlich im Kontext der Intervallehre des Kontrapunkts behandelt wird. Im Vordergrund steht eindeutig der materiale Aspekt des Klangcharakters, zahlentheoretisch wird kaum mehr argumentiert.

Eine Ausnahme stellt die Klassifikation der Quarte bei Bononcini dar, an der sich noch immer der durch das Mittelalter tradierte Einfluss der Zahlenharmonik zeigt: Im Kontext der Proportions- und Intervallehre der *musica speculativa* zählt er sie aufgrund ihres

²⁴ Ebenso in den *Sopplimenti musicali* (1588), S. 82. Dort gebraucht Zarlino für die *consonanze impropriamente* außerdem den Terminus *Intervalli mezani*.

²⁵ Bononcini (1673), S. 46f., Penna (1679), S. 47f., Berardi (1693), S. 8f., Bontempi (1695), S. 225, Scorpione (1701), S. 96f., Tevo (1706), S. 112f. Eine geringfügige Abweichung findet sich bei Avella (1657), S. 140f., der in der Sache dieselbe Klassifikation beschreibt, für die imperfekten Konsonanzen aber die Bezeichnung *emmelle* vorzieht. Diese geht auf Ptolemaios zurück (*Harmonikon* I, 7), der sich allerdings nicht explizit auf Terzen und Sexten bezieht, sondern vielmehr den Ganzton als typisches emmelisches Intervall nennt. Boethius referiert die Klassifikation des Ptolemaios in *De institutione musica* V, 10f. Sie findet sich selten im neuzeitlichen Schrifttum, etwa bei Lanfranco (1533), S. 115, nun explizit auf Terzen und Sexten bezogen.

Zahlenverhältnisses zu den Konsonanzen, im Rahmen der *musica prattica* klassifiziert er sie dagegen, den satztechnischen Regeln entsprechend, als auflösungsbedürftige Dissonanz.²⁶

2.1.3 Intervallspezies

Bestimmte die Einteilung in Konsonanzen und Dissonanzen die Qualität zweier simultan erklingender Töne, so beschreibt die Klassifikation nach *intervalli composti* bzw. *incomposti* Eigenschaften sukzessiver Intervalle. Diese Unterscheidung bezieht sich auf die in Aristoxenos' Definition benannte Möglichkeit des Intervalls, in seinem Zwischenraum Töne aufzunehmen, die tiefer als der obere bzw. höher als der untere begrenzende Ton des Intervalls sind. Der Begriff *intervallo incomposto*²⁷ bezeichnet dabei in der italienischen Musiktheorie den nicht ausgefüllten Abstand zwischen zwei Tönen, *intervallo composto* dagegen ein mit diatonischen Stufen des Tonsystems ausgefülltes Intervall. Je nach Lage der Ganz- und Halbtöne werden verschiedene Spezies des jeweiligen zusammengesetzten Intervalls unterschieden. Für die vorliegende Studie ist dabei vor allem die Beschreibung der Quart-, Quint- und Oktavspezies als Fundament der auf ihnen aufbauenden italienischen Moduslehre von Bedeutung.²⁸

Begründet in der Systemtheorie des Aristoxenos²⁹ finden sich die Anfänge dieser Gattungslehre in den Schriften seiner Anhänger und der von ihm beeinflussten Autoren. Aristoxenos beschränkt sich auf die Beschreibung des kleinsten symphonon Intervalls, der Quarte, die von seinen Nachfolgern um Quinte und Oktave, die das vollständige System (σύστημα τέλειον) fundieren, ergänzt wird.³⁰ Die drei Spezies der Quarte (τοῦ διὰ

²⁶ Vgl. Bononcini (1673), S. 47: „*Habbiamo ancora posta la Quarta frà le dissonanze per seguir l'uso de i buoni Pratici moderni, che non l'hanno mai usata (fuor che per accordo) se non in legatura con la risoluzione, e se bene nel Capitolo quarto della prima parte si vede collocata nell'ordine delle consonanze, questo avviene per haver colà parlato con i Teorici, che in quanto alla prattica si deve regolare, come l'altre dissonanze.*“ Bruschi (1711), S. 19 verweist, wie bereits Tinctoris (1477), lib. I, 5 und Gaffurio (1496), lib. III, 6 auf die (im Gegensatz zu Sekunde und Septime) ambivalente Klangqualität der Quarte (dissonant als Primär-, konsonant als Sekundärintervall): „*La Quarta molti la vogliono trà le consonanze, mà siccome la considerano non come quarta della nota fondamentale, ma come quarta d'una corda di mezzo; così ora lasciando tal' verità allo loro spiegazione, e considerandola per Quarta schietta della nota fondamentale la metteremo trà le dissonanze.*“

²⁷ Synonym für *intervallo incomposto* werden die Termini *intervallo semplice* und *intervallo diastematico*, für *intervallo composto* der Begriff *intervallo sistematico* gebraucht. Vgl. Tevo (1706), S. 63.

²⁸ S. u. Kap. 2.5.1 sowie 2.5.2.

²⁹ S. u. Kap. 2.2.1.

³⁰ Vgl. die Darstellungen bei Aristoxenos, Meibom (1652), S. 74, Kleoneides (MSG), S. 195f., Gaudentios (MSG), S. 345, Bakcheios, Meibom (1652), S. 18, Ptolemaios *Harmonikon* II, 3.

τεσσάρων εἶδη bzw. σχήματα) ergeben sich aus der aufsteigenden Anordnung im System, ausgehend von der tiefsten Tonstufe des untersten Tetrachords.³¹ Im diatonischen Genus (ἐν διατόνῳ) besteht die erste Gattung der Quarte daher aus der aufsteigenden Folge Halbton, Ganzton, Ganzton: S³² T³³ T (übertragen in moderne Bezeichnung der Tonstufen: H, c, d, e), die zweite aus T T S (c, d, e, f) und die dritte aus T S T (d, e, f, g). Die vier Quintgattungen und die sieben Oktavgattungen werden ebenfalls stufenweise aufsteigend gezählt. Die erste Quintspezies (S T T T) beginnt mit der tiefsten Tonstufe des τετράχορδον μέσων, die erste Oktavgattung – als Zusammensetzungen der Quart- und Quintspezies – ebenso wie die erste Quartgattung mit der tiefsten Tetrachordstufe des Systems (ὑπάτη ὑπάτων).

Im Mittelalter sind in der Überlieferung der Gattungslehre verschiedene Traditionslinien erkennbar.³⁴ Die frühen Handschriften folgen Boethius.³⁵ Abweichend von den übrigen griechischen Quellen gibt er die Quartspezies, die er wie Ptolemaios in absteigender Folge der Tonstufen, allerdings im Gegensatz zu ihm bei Abwärtszählung der Tetrachorde anordnet, folgendermaßen an: T T S, T S T, S T T. Die ersten drei Quintspezies basieren auf den Quartspezies, die lediglich um einen oberen Ton ergänzt (T T T S, T T S T, etc.) und von einer vierten Gattung fortgesetzt werden. In gleicher Form erscheinen sie in der *Alia musica* und Gerberts Anonymus II (*Quinque sunt consonantiae*).

Auch Kirchers Beschreibung der Spezies steht wohl in dieser Tradition.³⁶ Die erste bis dritte Gattung der Quarte und Quinte ist erkennbar an Boethius' Darstellung in *De inst. mus.* IV, 14 orientiert, abweichend zählt er jedoch die Ganz- und Halbtonschritte auf nicht absteigend. Außerdem stimmen die vierte Quintgattung³⁷ und die Oktavgattungen nicht mit Boethius überein. Leitend für die Anordnung der Spezies in dieser Fassung ist die Lage des Halbtons. Beginnend mit einem Halbtonschritt an erster Stelle bei der ersten Quart- und Quintspezies verschiebt sich dieser in der zweiten, dritten und vierten Spezies

³¹ Gaudentios (MSG), S. 345.

³² S = Semitonium, Halbton, *semituono*.

³³ T = Tonus, Ganzton, *tuono*.

³⁴ Vgl. Sachs (1990), S. 145–149.

³⁵ Vgl. Harmon (2006), S. 453–457.

³⁶ Kircher (1650A), S. 147ff. An zwei weiteren Stellen – im Kontext der im selben Buch mitgeteilten Moduslehre nach Glarean sowie bei der Diskussion der antiken Genera im 7. Buch (S. 155–158, 224f. sowie S. 639–642) – bezieht sich Kircher jedoch auf die verbreitetere mittelalterliche Zählung (s. u.) der Quart-, Quint- und Oktavspezies.

³⁷ Die vierte Quintspezies ist wohl korrigierend abgewandelt: Bei Boethius ergibt sich als Rahmenintervall eine verminderte Quinte.

jeweils um eine Position. Die Oktavgattungen ergeben sich durch Zusammensetzung der Quart- und Quintspezies, wobei bei den ersten dreien die Quart- über der Quintspezies steht, bei den letzten dreien dagegen unter ihr. Die vierte Oktavspezies schließlich enthält die vierte Quint- und die dritte Quartspezies. In der folgenden Tabelle wird die Spezieslehre nach Kircher zusammengefasst.

Spezies	Quarte	Quinte	Oktave
I.	<i>e-a</i> S T T	<i>e-b</i> S T T T	<i>e-e'</i> S T T T S T T
II.	<i>d-g</i> T S T	<i>d-a</i> T S T T	<i>d-d'</i> T S T T T S T
III.	<i>c-f</i> T T S	<i>c-g</i> T T S T	<i>c-c'</i> T T S T T T S
IV.		<i>f-c</i> T T T S	<i>f-f'</i> T T T S T T S
V.			<i>H-b</i> S T T S T T T
VI.			<i>A-a</i> T S T T S T T
VII.			<i>G-g</i> T T S T T S T

Ab dem 9. Jahrhundert tauchen die griechischen Gattungen durch byzantinische Überlieferung und Vermittlung irischer Mönche³⁸ wieder in ihrer originalen Gestalt auf. Wie das gesamte Tonsystem sind sie allerdings um eine Tonstufe nach unten verschoben.³⁹ Die Zählung der antiken Gattungen verschiebt sich daher genau um eine Position, außerdem wird sowohl ihre Intervallstruktur als auch ihre Aufeinanderfolge nun aufsteigend beschrieben.

Bevorzugt in dieser Form wird die Gattungslehre für die Quart, die Quinte und die Oktave seit dem 11. Jahrhundert bis zu Zarlino tradiert. Auch Avella, Bononcini, Scorpione und Tevo zitieren sie,⁴⁰ während Berardi Zarlinos Neuordnung der Spezies aus den *Dimostrazioni harmoniche* übernimmt.⁴¹ Dieser beginnt die Zählung der Oktavgattungen zur Fundierung seiner neuen Moduslehre von der Oktave *C-c* aus. Die Quintspezies sind ebenso von *C* aus aufsteigend angeordnet, die Quartspezies entsprechend ab *g*.⁴²

³⁸ Vgl. Markovits (1977), S. 105f.

³⁹ Vgl. etwa die Darstellung der Konsonanzgattungen in Gerberts Anonymus I (*duo semisphaeria*), GS I, S. 335.

⁴⁰ Avella (1657), S. 18f., Bononcini (1673), S. 50f. und 54, Scorpione (1701), S. 97–116, Tevo (1706), S. 116ff. und 121f.

⁴¹ Berardi (1689), S. 93–99.

⁴² Zarlino (1571), S. 269–274.

Bontempi stellt in einer vergleichenden Tabelle alle drei Zählweisen der Quart-, Quint- und Oktavspezies gegenüber: Die antike in der linken Spalte, die mittelalterliche in der mittleren und schließlich Zarlino's Neuordnung in der rechten Spalte.⁴³

Spetie della Diatessaron			
Terza	D G	C F	H E
Seconda	C F	H E	A D
Prima	H E	A D	GG C
Spetie della Diapente			
Quarta	a e	G d	F c
Terza	G d	F c	E h
Seconda	F c	E h	D a
Prima	E h	D a	C G
Spetie della Diapason			
Settima	a aa	G g	h hh
Sesta	G g	F f	a aa
Quinta	F f	E e	G g
Quarta	E e	D d	F f
Terza	D d	C c	E e
Seconda	C c	H h	D d
Prima	H h	A a	C c
	<i>Secondo gli Antichi Greci, Padri della Scientia.</i>	<i>Secondo Martiano Capella, Gafforo, Vanneo, & Altri.</i>	<i>Secondo il Zarlino, e suoi Seguaci.</i>

Ab dem späteren 15. Jahrhundert wird die Darstellung der Quart-, Quint- und Oktavspezies sukzessive um die Gattungs-Beschreibungen der übrigen einfachen Intervalle erweitert.⁴⁴ In den Darstellungen des 17. Jahrhunderts werden sie noch immer (nun ergänzt um Notenbeispiele in moderner Übertragung) aufsteigend nach der Anordnung im Diatonon des Systemata teleion angegeben.⁴⁵

⁴³ Bontempi (1695), S. 177.

⁴⁴ Ramos de Pareja (1482), I, 2, Cap. 8 beschreibt außer der Quarte, Quinte und Oktave die Spezies der kleinen und großen Terz. Aron (1523), II, 3 nimmt außerdem die kleine und große Sexte mit auf, Zarlino (1558) schließlich auch die beiden Septimen.

⁴⁵ Vgl. Bononcini (1673), S. 47–54, Berardi (1689), S. 89–103, Scorpione (1701), S. 97–116, Tevo (1706), S. 116–122.

2.2 Rezeption antiker und mittelalterlicher Tonsysteme

Zu einem festen Bestandteil des beruflichen Alltags der Autoren gehörte – von Kircher abgesehen – die Mitgestaltung von Gottesdiensten. In deren musikalischem Zentrum stand der einstimmige liturgische Gesang mit seiner Gebundenheit an das mittelalterliche, guidonische Tonsystem. Ein vor oder während dem Gottesdienst erklingendes freies Orgelstück oder eine *sonata da chiesa* entsprachen dagegen dem neuzeitlichen Tonsystem, das, wenn auch durch Erweiterungsprozesse aus dem guidonischen hervorgegangen, dessen Hexachordstruktur durch einen Aufbau aus Oktaven ersetzte, die in 12 (im *sistema participato*) bzw. 14 oder mehr Stufen geteilt werden. Beide gehen auf das antike Systema teleion zurück, das in den meisten Schriften wenigstens als Bildungsgut erwähnt wird und von den stärker historiographisch interessierten Autoren sogar zum Gegenstand der Darstellung gemacht wird.⁴⁶

Abendländische Tonsysteme stellen eine nach Prinzipien geordnete Auswahl diskreter Stufen aus dem zunächst – innerhalb des Rahmens bestimmter Umfänge, wie etwa dem einer Stimme oder einer schwingenden Saite – kontinuierlichen Klangraum dar.

In der ältesten Quelle zur Theorie von Tonsystemen, den fragmentarisch überlieferten *Harmonischen Elemente* (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα) des Aristoxenos, wird der Begriff des Systems folgendermaßen gefasst: „Ein System ist das aus mehr als einem Intervall Zusammengesetzte“.⁴⁷

Wie Tevo hervorhebt,⁴⁸ bilden demnach bereits zwei Intervalle bzw. drei Tonhöhen ein System. Instrumente mit festgelegten Tonhöhen, im *seicento* beispielsweise Orgel und Cembalo, in der Antike etwa Kithara und Lyra, stellen daher immer ein Auswahlssystem aus einem gedachten Kontinuum von Tonhöhen innerhalb der Grenzen des Hörbereichs dar. Der Mythos schreibt die Erfindung der ersten Lyra Hermes (Mercur) zu. Dieser soll über den ausgehöhlten Panzer einer Schildkröte, den er als Resonanzkörper nutzte, Saiten aus Schafdarm gespannt haben, die er nach Gehör (d. h. empirisch) gestimmt habe.⁴⁹ Dieses Inbeziehungsetzen der Saiten ist der mythologische Gründungsakt abendländischer Tonsysteme – daran erinnert die Abbildung auf der Titelseite von Bontempis *Historia musica*: Eine Schildkröte, über deren Panzer Saiten gespannt sind. Sowohl

⁴⁶ Vgl. Kircher (1650A), S. 116–119, Bontempi (1695), S. 67–80, Tevo (1706), S. 67–72.

⁴⁷ Τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων. Meibom (1652), S. 16.

⁴⁸ Vgl. Tevo (1706), S. 67.

⁴⁹ Vgl. den homerischen Hermes-Hymnus.

Bontempi als auch Tevo stellen die *lira di Mercurio* an den Anfang ihrer Ausführungen zu Tonsystemen. Nach Bontempi soll sie drei Saiten im Abstand eines Halb- und Ganztons gehabt haben, nach Tevo, der die Überlieferung von Boethius zitiert, vier in der Stimmung Quarte, Ganzton, Quarte, der homerische Hymnus schließlich spricht bereits von sieben Saiten. Der Weg vom mythologischen Ursprung zur theoretischen Konzipierung, von einer Stufenauswahl, deren Klang, d. h. deren Stimmung empirisch reguliert wird zu einer nach Prinzipien geordneten Auswahl, die die enthaltenen Stufen in ihrem Verhältnis zueinander definiert, wird von Bontempi und Tevo anhand weiterer antiker Lyren skizziert, deren chronologische Aufeinanderfolge durch eine Zunahme der Saitenzahl und die Konsolidierung des Konsonanzphänomens als Ordnungsprinzip gekennzeichnet ist. Auf die *prima lira ovvero ordine di Mercurio* folgt die siebensaitige des Terpanndros, die jedoch eine Septe als Rahmenintervall hat und daher von der ebenfalls siebensaitigen des Philolaos mit Oktavrahmen ersetzt wird. Diese wird wiederum durch die achtsaitige des Pythagoras abgelöst, die sich bereits durch einen regelmäßigen Aufbau von zwei gleichartigen Tetrachorden auszeichnet.⁵⁰

Das nächste System scheint sich in der Darstellung Bontempis als natürliche und konsequente Weiterentwicklung zu ergeben. Es ist das *sistema immutabile, diatonico, pitagorico e massimo*, das griechische „unveränderliche vollständige System“ (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον),⁵¹ dessen durchdachte Konstruktion auf dem – nach antikem Verständnis – kleinsten konsonanten Intervall, der Quarte, gründet. Dieses Intervall wird Quarte bzw. griechisch Diatessaron genannt, da innerhalb seines konsonanten Rahmens – und dies ist ein Akt willkürlicher Definition – zwei weitere Stufen eingefügt werden, das zusammengesetzte Intervall also insgesamt aus vier Tönen oder Saiten (Tetrachord) besteht. Seine innere Struktur, das heißt der Abstand der inneren Saiten zueinander und zu den rahmenden Saiten, ist je nach Genus⁵² verschieden. Daher sind die Rahmentöne der Quarte im System feststehend, ihre inneren Töne dagegen veränderlich.

Das vollständige System wird aus vier Tetrachorden aufgebaut: Seine Mitte bilden zwei in Diazeuxis (διάζευξις) stehende, d. h. durch einen Ganzton getrennte, Tetrachorde, an die sich jeweils ein in Synaphe (συναφή) stehendes, durch einen gemeinsamen Ton

⁵⁰ Bontempi (1695), S. 48–53 und 67ff.

⁵¹ Zum Systema teleion ametabolon vgl. Zamminer (2006), S. 158ff. und 166f.

⁵² S. u. Kap. 2.3.

verbundenes Tetrachord anschließt. Um ein symphones Rahmenintervall zu erhalten, wird an das tiefste Tetrachord außerdem ein zusätzlicher Ton (προσλαμβανόμενος) angefügt, mit dem das vollständige System genau zwei Oktaven umfasst. Dies entspricht zum einen ungefähr dem Umfang einer Singstimme, zum anderen ist es der kleinstmögliche Aufbau, in dem alle Quart-, Quint- und Oktavgattungen enthalten sind. Neben dem aus vier Tetrachorden gebildeten „größeren vollständigen System“ (σύστημα τέλειον μείζον) wird außerdem ein aus drei Tetrachorden aufgebautes, „kleineres vollständiges System“ (σύστημα τέλειον ἔλαττον) beschrieben.⁵³ Beide zusammen ergeben das „unveränderliche vollständige System“ (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον), das auf S. 254 als Anhang A wiedergegeben wird.

In Bontempis und Tevos Darstellung sind die einzelnen Tonstufen neben den griechischen Namen auch mit Buchstabenbezeichnungen versehen, bei Tevo außerdem mit Zahlen, die das Verhältnis der Saitenlänge bezeichnen und so eine relative (d. h. nicht an Tonhöhen mit festgelegten Frequenzen gebundene) klangliche Realisierung dieses Systems beschreiben. Sie stellt sich damit in die ebenfalls bis in die Antike zurückreichende Tradition der Monochordmensen. Die früheste Quelle derartiger Mensuren, die euklidische *Sectio canonis* (Teilung des Kanon, κατατομή κανόνος), enthält in den beiden letzten Abschnitten eine Anweisung zur Konstruktion des „vollständigen unveränderlichen Systems“ auf dem Monochord.⁵⁴ Da die Griechen Buchstaben als Zahlenzeichen verwendeten, geben die alphabetisch aufsteigend bezeichneten Konstruktionspunkte zugleich die Reihenfolge der einzelnen Teilungsschritte wieder.

Am wichtigsten und einflussreichsten für die Vermittlung der Kanonteilung an das lateinische Mittelalter ist deren Darstellung im vierten Buches von Boethius' *De institutione musica*.⁵⁵ Während die Namen der Stufen des griechischen Systems in lateinischer Umschrift übernommen werden, weisen die Bezeichnungen der Teilungspunkte zwei wichtige Veränderungen auf: Zum einen werden die griechischen Buchstaben durch lateinische ersetzt, zum anderen benennt Boethius nicht mehr die Reihenfolge der Konstruktionschritte, sondern die der Töne vom tiefsten zum höchsten hin. Die Monochordmensen des Mittelalters beziehen sich ausnahmslos auf die *institutione musica*.

⁵³ Vgl. beispielsweise MSG, S. 200f.

⁵⁴ Zur *Sectio canonis* vgl. Busch (2004).

⁵⁵ Vgl. Harmon (2006), S. 445–466.

Dabei weisen sie untereinander durchaus Abweichungen in der Reihenfolge der Konstruktionsschritte auf,⁵⁶ arbeiten aber alle mit denselben grundlegenden Teilungsverhältnissen – vor allem 4:3 und 9:8, außerdem 2:1 und 3:2, ferner 4:1 – und gelangen so zu demselben Ergebnis, einer diatonisch pythagoreischen Skala. Diese geben auch die Darstellungen von Kircher, Bontempi und Tevo wieder.⁵⁷ Die bis heute übliche Bezeichnung der Tonstufen mit Buchstaben schließlich geht auf den *Dialogus de musica* (Norditalien, um 1000) zurück.⁵⁸ Dort werden sie erstmals von den Konstruktionspunkten auf die Noten selbst übertragen⁵⁹ und ersetzen damit die umständlicheren griechischen Stufenbezeichnungen. Auf S. 255 sind als Anhang B die Monochordmessungen nach der *Sectio canonis*, nach Boethius sowie nach dem *Dialogus de musica*⁶⁰ dargestellt. Die Herkunft der Doppelstufe *b quadratum* und *b rotundum* in der kleinen Oktave, zu denen der Autor des *Dialogus* bemerkt, sie seien gleichsam beide *eine* Stufe und würden gewöhnlich nicht gemeinsam im selben Gesang auftreten,⁶¹ ist im Vergleich mit Boethius' Monochord unschwer aus den Tonstufen τρίτη συνημμένων (= *b rotundum*) und παραμέση (= *b quadratum*) des σύστημα τέλειον ἀμετάβολον erkennbar. Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts unterscheidet man daher zwischen zwei Subsystemen: Dem *cantus durus* mit dem *b quadratum* und dem *cantus mollis* mit dem *b rotundum* (und *b*-Vorzeichnung). Werden das Systema teleion und die übrigen antiken Tonsysteme von den Autoren in der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts gleichsam als Teil musikalischer Allgemeinbildung tradiert, die die Genese und den theoretischen Aufbau des Tonsystems ihrer (und auch unserer) Gegenwart zu erklären vermögen, so ist das aus dem Mittelalter stammende *Sistema di Guido Aretino*, das in den untersuchten Schriften von Kircher, Avella, Bononcini, Penna, Bontempi und Tevo überliefert wird, noch immer verbindlich für die liturgische Praxis.⁶² Es stellt eine seit der Mitte des 13. Jahrhunderts

⁵⁶ Vgl. Meyer (1996), S. XXI–LIII.

⁵⁷ Kircher (1650A), S. 116, Bontempi (1695), S. 183, Tevo (1706), S. 70.

⁵⁸ Zur Diskussion der Autorschaft vgl. Phillips (2000), S. 575.

⁵⁹ *Litterae vel notae, quibus musici utuntur, in linea, quae est sub chorda, per ordinem positae sunt.* GS I, S. 252.

⁶⁰ Die Konstruktionsweise des Systems im *Dialogus* entspricht der Reihenfolge der Skala und macht die Anfügung eines weiteren Tons unter dem *A* (ehemals προσλαμβανόμενος) nötig, da die dritte Stufe, das *C*, sonst nicht mit einfachen Teilungsverhältnissen konstruiert werden könnte.

⁶¹ *Praeterea a voce sexta F. per quatuor divide, & retro #. aliam b. rotundam pone: quae ambae pro una voce accipiuntur, & una dicitur nona secunda, & utraque in eodem cantu regulariter non inveniatur.* GS I, S. 253.

⁶² Vgl. Kircher (1650A), S. 114ff., Avella (1657), S. 5f. und 14ff., Bononcini (1673), S. 32ff., Penna (1679), S. 4–7, Bontempi (1695), S. 182ff., Tevo (1706), S. 72–75.

greifbare Weiterentwicklung des eigentlich guidonischen dar,⁶³ das dessen Solmisationslehre in den Systemaufbau integriert.⁶⁴ Die in Guido von Arezzos *Epistola ad Michaellem (de ignoto cantu*, um 1032) zunächst eingeführte Solmisation des Hexachords *c–a* mit den Anfangsilben der einzelnen Verse des Johanneshymnus *ut, re, mi, fa, sol, la*, auf das man sich später mit dem Terminus *proprietas per naturam* bezog, wird seit Ende des 11. Jahrhunderts auch für das Hexachord *G–e* (als *proprietas per b quadratum*) und seit Anfang des 12. Jahrhunderts außerdem für das Hexachord *F–d* (*proprietas per b rotundum*) im *cantus mollis* beschrieben. Das *Sistema di Guido Aretino* ersetzt das Tetrachord durch Hexachord und Oktave als fundierende Intervalle. Seine 22 Stufen basieren zwar erkennbar auf dem *Systema teleion ametabolon*, ergänzt um die Erweiterungen des *Dialogus*, Guidos und einem zusätzlichen Ton (*ee*), werden nun aber von sieben einander überlappenden Hexachorden gleichen intervallischen Aufbaus (T T S T T) auf *C, F* und *G* strukturiert,⁶⁵ wobei den mit Buchstaben (*litterae*) bezeichneten Tonstufen, die der sich wiederholenden Oktavstruktur Rechnung tragen, jeweils eine, zwei oder drei Silben (*voce*s) zugeordnet sind. Stufen, die mit mehr als einer Silbe versehen sind, können zur Mutation, d. h. zum Übergang von einer *proprietas* zu einer anderen benutzt werden. Dies wird für Melodien notwendig, die den Umfang des Hexachords überschreiten. Avella, Bononcini, Penna und Tevo gehen gesondert auf das Prinzip der Mutation ein.⁶⁶

Schließlich wird die zu pädagogischen Zwecken ersonnene guidonische Hand,⁶⁷ die auch im damaligen Unterricht, wenngleich von Bononcini abgelehnt,⁶⁸ zur Visualisierung der Stufen des Systems gedient haben mag, von Kircher, Avella und Penna tradiert.⁶⁹

⁶³ Im zweiten Kapitel des *Micrologus (Quae vel quales sint notae vel quot*. Rusconi (2005), S. 10) werden Anordnung und Bezeichnung der Töne im Tonsystem erläutert. Auf die unterste Stufe (*F*) folgen sieben „tiefe“ (*graves*) Stufen, die mit Großbuchstaben des lateinischen Alphabets (*A–G*) bezeichnet werden, darauf wiederholen sich die sieben Töne, nun aber als „hohe“ (*acutae*) mit Kleinbuchstaben bezeichnet und um eine weitere Stufe, das *b rotundum*, zwischen *a* und *b* ergänzt. In Erweiterung der Anordnung des *Dialogus de musica* führt Guido ein weiteres Tetrachord der „über den hohen“ (*superacutarum*) gelegenen Tonstufen ein, die er mit doppelter Minuskel bezeichnet.

⁶⁴ Vgl. Mengozzi (2010).

⁶⁵ S. Anhang C, S. 256.

⁶⁶ Avella (1657), S. 8ff., Bononcini (1673), S. 34–39, Penna (1679), S. 17–22, Tevo (1706), S. 85–91.

⁶⁷ Die guidonische Hand ordnet den 19 Gliedern der linken Hand, beginnend von der Kuppe des Daumens mit *F* die 21 Stufen des guidonischen Systems zu, wobei dem zweimal auftretende *b quadratum* und *b rotundum* jeweils derselbe Platz (*locus*) zugewiesen wird. Das im *Sistema di Guido Aretino* außerdem hinzugefügte *ee* wird entweder auf dem Nagel des Mittelfingers oder über ihm notiert. Vgl. Mengozzi (2010), S. 4f.

⁶⁸ Vgl. Bononcini (1673), S. 37.

⁶⁹ Kircher (1650A), S. 115, Avella (1657), S. 4f., Penna (1679), S. 4f.

2.3 Genuslehre

Einen weiteren Teil der Rezeption antiker Musiktheorie stellt die Tradierung der griechischen Genuslehre in den Schriften des 17. Jahrhunderts dar. Diese behandelt die theoretische Beschreibung der drei in der musikalischen Praxis verwendeten melodischen Tongeschlechter, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Genus (διάτονον γένος, χρωματικὸν γένος, ἑναρμόνιον γένος), wobei die Geschlechter auf verschiedenen Teilungen des kleinsten zusammengesetzten symphonon Intervalls, der Quarte, beruhen, deren innenliegende Tonstufen – im Gegensatz zu den Rahmentönen – als beweglich (κινούμενοι) aufgefasst wurden. Für die Abgrenzung der Genera untereinander spielt der Begriff des Pyknon (πυκνόν) eine zentrale Rolle: Es liegt dann vor, wenn die beiden unteren Intervalle zusammen kleiner sind als das höchste – dies unterscheidet das chromatische und das enharmonische Genus vom diatonischen.

In seiner Darstellung⁷⁰ gibt Aristoxenos zwei Unterarten (χρόαι, „Färbungen“) des diatonischen Genus an: Im Diatonon syntonon (διάτονον σύντονον) setzt sich das Tetrachord aus der absteigenden Folge Ganzton,⁷¹ Ganzton, Halbton zusammen, im Diatonon malakon (διάτονον μαλακόν) aus der Folge Eineinviertelton, Dreiviertelton, Halbton. Auf beide trifft die Eigenschaft des apyknon (απυκνόν) zu: Das oberste Intervall ist nicht größer als die beiden unteren zusammen – im Diatonon malakon teilt seine untere Tonstufe die Quarte genau in der Mitte. Die Zusammensetzung der Quarte im enharmonischen Genus bestimmt Aristoxenos nun so, dass das oberste Intervall genau der Summe der beiden obersten im diatonischen entspricht. Das verbleibende Pyknon teilt er in zwei gleiche Hälften und erhält dadurch die Folge Ditonus, Viertelton, Viertelton. Die drei Chroai des chromatischen Genus werden von ihm derart gewählt, dass sich das jeweils oberste Intervall in seiner Größe von dem Eineinviertelton des Diatonon malakon auf den Ditonus des Enharmonion zubewegt, das verbleibende

⁷⁰ Im Konzept der Intervallgröße unterscheidet sich Aristoxenos wesentlich von den Pythagoreern: Diese fassten die Intervallgröße arithmetisch als Zahlenverhältnis und damit als diskret teilbare Menge auf, während Aristoxenos sie als geometrische Größe versteht, die kontinuierlich geteilt werden kann. Vgl. Mathiesen (1999), S. 344. Busch (2000), S. 75f. sowie S. 80–85. Seiner Genuslehre liegt das Konzept des Quartintervalls als einer mit geometrischen Methoden beliebig teilbaren Strecke zugrunde. Somit unterliegt die Form der im Tetrachord enthaltenen Intervalle keinerlei Einschränkungen.

⁷¹ Ebenfalls bei Aristoxenos findet sich der Verweis, dass das diatonische Geschlecht seinen Namen (διὰ τόνους = durch Ganztöne gehend) durch das charakteristische Intervall des Ganztons, der in den beiden anderen Genera nicht vertreten ist, erhalten habe.

Pyknon halbiert er jeweils. Dafür wird einer Unterteilung des Ganztons in zwei, drei, vier und acht Teile notwendig – ein Verfahren, das in der Antike nur geometrisch konstruiert werden konnte, arithmetisch aber nicht errechenbar war. Für die Pythagoreer galt der arithmetische Grundsatz, dass überteilige Verhältnisse – also auch der Ganzton (9:8) – nicht halbiert werden können.⁷²

Unter Beachtung des Apyknon für das diatonische Geschlecht und des Pyknon für chromatisches und enharmonisches und der Voraussetzung, dass das chromatische ein zwischen den anderen beiden liegendes, vermittelndes Genus ist, sind theoretisch unbegrenzt viele Teilungen denkbar. Ptolemaios überlieferte neben seinen eigenen Berechnungen der Genera außerdem die nach Archytas, Aristoxenos, Eratosthenes und Didymos,⁷³ die auf S. 257 als Anhang D wiedergegeben werden, da sie in der Diskussion um Stimmung und Temperatur im 16. und 17. Jahrhundert als Referenzen herangezogen werden.

Die wichtigsten Quellen für die mittelalterliche Rezeption der Genuslehre bilden deren Behandlung bei Boethius und Martianus Capella.⁷⁴ Während aber Anleitungen zur Monochordteilung im diatonischen Genus im Zentrum mittelalterlicher Tonsystemtheorie stehen, finden chromatisches und enharmonisches Genus in den entsprechenden Mensurtraktaten nur ergänzende Erwähnung. Erst im ausgehenden 15. Jahrhundert, im Zuge der Auseinandersetzung mit den nunmehr wieder im Original zugänglichen griechischen Quellen, erwacht das Interesse an den antiken Genera von Neuem. Drei Problembereiche stehen im Zentrum des Diskurses, der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Auseinandersetzung zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano seinen Höhepunkt erreicht⁷⁵ und in den Schriften des 17. Jahrhunderts noch immer nachwirkt: Die

⁷² Der Differenz von *sensus* und *ratio* zwischen Aristoxenos und den Pythagoreern steht also der zwischen geometrischer und arithmetischer Methode zur Seite. Berardi (1681), S. 25 verbindet beide: „essendo la Musica parte dell’Aritmetica, e Geometria, mentre piglia dall’una li numeri, e dall’altra le quantità misurabili.“ An anderer Stelle geht Berardi auf die Unterschiede zwischen *Aritmetica* und *Geometrica* ein: „L’una circa la quantità continua; e l’altra circa la quantità discreta. (...) La quantità continua è quella, le di cui parti sono congiunte ad un termine comune, come la linea, la superficie, il corpo, & oltre di questo il tempo, il luogo, e tutte quelle cose, che si attribuiscono alla grandezza. La quantità discreta è quella, le di cui parti non sono congiunte ad alcun termine comune, mà restano distinte, e separate, com’è il numero, il parlare, una Greggia, un Popolo, alle quali cose conviene il nome di moltitudine. Altre poi sono miste di Fisica, e Matematica, cioè la Geografia, che misura la Terra: l’Astrologia, che misura il Cielo; e la Musica, che misura le voci.“ (1681) Aggiunta, S. 19f.

⁷³ *Harmonikoi* II, 14.

⁷⁴ Vgl. *De institutione musica* I, 21. Friedlein (1966), S. 212f. sowie *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* IX, 955–959. nach Aristeides Quintilianus *De musica* I, 9.

⁷⁵ S. hierzu Rempp (1989), S. 74–77.

intervallische Teilung der Tetrachorde und deren Proportionen, die Eigenschaften und affektiven Qualitäten der einzelnen Genera sowie die Frage nach deren Gegenwärtigkeit in der zeitgenössischen Musikpraxis.⁷⁶

Bononcini und Berardi beziehen sich bei den Angaben zur intervallischen Teilung erkennbar auf Vicentino, ergänzt um eine Darstellung der im *Systema teleion ametabolon* auftretenden Tetrachorde in moderner Notation.⁷⁷ Demnach wird die Quarte im diatonischen Genus in einen Halbton und zwei Ganztöne geteilt, im chromatischen in zwei Halbtöne und eine kleine Terz, im enharmonischen schließlich in zwei Diesen und eine große Terz. Zu den Proportionen und damit zu der klanglichen Realisierung der Intervalle äußern sich beide nicht näher, immerhin spezifiziert Berardi den Halbton im diatonischen Genus als *semituono maggiore* und die beiden Halbtöne im chromatischen als verschieden groß (*due semitوني uno maggiore, e l'altro minore*).

Im Gegensatz zu Bononcini und Berardi werden bei Kircher, Bontempi, Scorpione und Tevo die Proportionen der Intervallteilungen genau bestimmt.⁷⁸ Die Angaben Bontempis und Tevos für das chromatische Genus entsprechen den Verhältnissen der pythagoreischen Stimmung, die auf einem Tasteninstrument bei Einstimmung einer Kette reiner Quinten entsteht. Als zweiter Halbton ergibt sich dabei die Apotome, berechnet als Differenzintervall zwischen Ganzton und Leimma: $(9:8) : (256:243) = 2187:2048$, das bereits im Recta-System zwischen b^b und b enthalten ist. Kircher und Scorpione beziehen sich dagegen – wie alle vier Autoren bei den Angaben zum diatonischen (die freilich mit denen des Eratosthenes übereinstimmen) und enharmonischen Genus – bei der Beschreibung chromatischer Intervallproportionen auf Boethius' Berechnungen im vierten Buch der *institutione musica*. Außerdem behandelt Kircher die Proportionen der Genera an zwei weiteren Stellen: Im 13. Kapitel des *liber arithmeticus*, in dem er Ptolemaios' Berechnungen mitteilt, sowie mit ausführlichen Erläuterungen im siebten Buch der *Musurgia*.⁷⁹ Letztere unterscheiden sich von den Berechnungen des dritten Buches und denen der anderen drei Autoren durch harmonisch reine Teilungsverhältnisse, wobei die

⁷⁶ Vgl. etwa Aron (1516), D2r: „*Scriptare non pauci de tribus modulandi generibus (...) quaeque esset illorum proprietates / usus / & compositio.*“

⁷⁷ Bononcini (1673), S. 43ff. sowie S. 6f., Berardi (1689), S. 194f. Vgl. Vicentino (1555), libro della theorica, cap. V–VII.

⁷⁸ Kircher (1650A), S. 119, Bontempi (1695), S. 96, 99, 102, Scorpione (1701), S. 54, Tevo (1706), S. 64f.

⁷⁹ Kircher (1650A), S. 139–144 sowie S. 647–660.

Proportionen für das diatonische und chromatische Genus mit denen des Didymos übereinstimmen.⁸⁰ In der folgenden Tabelle werden die Angaben zu den Genera bei Kircher, Bontempi, Scorpione und Tevo noch einmal zusammengefasst.

	Diatonisches Genus	Chromatisches Genus	Enharmonisches Genus
Bontempi, Tevo	9:8 (204) ⁸¹ 9:8 (204) 256:243 (90)	32:27 (294) 2187:2048 (114) 256:243 (90)	81:64 (408) 499:486 (46) 512:499 (44)
Kircher (lib. III), Scorpione		19:16 (298) 81:76 (110) 256:243 (90)	
Kircher (lib. VII)	9:8 (204) 10:9 (182) 16:15 (112)	6:5 (316) 25:24 (70) 16:15 (112)	5:4 (386) 25:24 (70) 128:125 (42)

Ebenso wie bei der intervallischen Bestimmung zitieren die Autoren auch hinsichtlich des Alters und der Charakteristika der einzelnen Genera antike und mittelalterliche Überlieferungen, die in Details der eigenen Zeit angepasst werden. Als ältestes Genus gilt das diatonische, das sich durch die Natürlichkeit seiner Intervalle und eine gewisse Strenge auszeichnet.⁸² Bei Berardi wird seine Erfindung mit dem v. a. in Sparta tätigen Kitharoden Terpandros von Antissa (frühes 7. Jh. v. Chr.) in Verbindung gebracht. Das chromatische Genus, das Berardi, Scorpione und Tevo, der Überlieferung entsprechend, auf Timotheos aus Milet (ca. 450–360 v. Chr.) zurückführen, wird aus der Perspektive der eigenen Zeit als komplementäre Ergänzung des diatonischen Genus begriffen. Dabei heben die Autoren, ganz in antik-mittelalterlicher Tradition,⁸³ die Süße und Weichheit seiner Melodieführung hervor, die der Härte des diatonischen Genus entgegengesetzt wird und

⁸⁰ S. Anhang D, S. 257.

⁸¹ Hier und im Folgenden werden die Verhältniszahlen der entsprechenden Intervalle durch gerundete Cent-Angaben in Klammern ergänzt.

⁸² Bontempi (1695), S. 104, Scorpione (1701), S. 54, Tevo (1706), S. 63. Schon Aristoxenos bemerkte zum diatonischen Geschlecht, dass es das älteste sei, auf das „die Natur des Menschen als erstes“ stoße (πρώτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει). Meibom (1652), S. 19.

⁸³ Vgl. beispielweise Frutolf von Michelsberg, *Breviarium de musica*: „Hoc genus mollissimum comprobatur, quocirca ecclesiastico usui non aptatur.“ Meyer (1996), S. 75.

der Milderung von dessen Strenge diene.⁸⁴ Merkwürdigerweise findet sich auf die prominenteste Verwendung in der zeitgenössischen Musikpraxis, dem chromatisch absteigenden Tetrachord (Lamentobass) und dessen affektiver Konnotation mit Trauer und Schmerz, kein einziger Hinweis.⁸⁵

Gehen die Charakterisierungen des chromatischen Genus auf antike und mittelalterliche Überlieferungen zurück, so hat dessen positive Bewertung – im Gegensatz zur ablehnenden Haltung des Mittelalters – ihren Ursprung erst in den Schriften des 16. Jahrhunderts. Tevo bringt es in Zusammenhang mit einer gewissen Stilhöhe.⁸⁶

Anders als das chromatische Genus genoss das enharmonische in Antike und Mittelalter hohes Ansehen,⁸⁷ obwohl es schon zu Aristoxenos' Zeiten nicht mehr praktiziert wurde. Es galt als das jüngste Genus und soll von Olympos eingeführt worden sein. An ihm wird vornehmlich das Artifizielle, die Schwierigkeit bei der Intonation der beiden den Halbton teilenden Intervalle hervorgehoben, die Fachleuten vorbehalten bleibt.⁸⁸

In eigentümlich mythologisierender Gestalt erscheint die Genuslehre bei Giovanni d'Avella: Er verlegt die drei Genera als lokale Eigenarten des Gesangs vor die gregorianische Choralreform, die ein viertes, seither praktiziertes Genus, das harmonische, etabliert habe. Den diatonischen Gesang weist er der byzantinischen Liturgie der Griechen zu. Sich auf eine falsche Etymologie stützend – er verwechselt $\delta\iota\alpha$ (durch) mit $\delta\upsilon\omicron$ (zwei), sieht er dessen Eigenart in der Verwendung zweier Tonhöhen für

⁸⁴ „Timotheo (...) trovò la modulatione molle, quando quella del Diatonico era dura, e severa. (...) Così ancora molti Saggi vogliono, che il Chromatico sia ornamento del Diatonico, perche, con la sua dolcezza, viene a mitigare la severità di quello.“ Scorpione (1701), S. 54f.

⁸⁵ Anders dagegen die Traktate des 16. Jahrhunderts. Vgl. etwa Vanneo (1533), S. 44v: „molle, & a nonnullis lamentabile dicitur.“ Sowie Zarlino (1561), Cap. 78 „Per qual cagione le Compositioni, che compongono alcuni Moderni per Chromatiche, facciano tristi effetti.“ Vermutlich bezieht sich die Charakterisierung als „süß“ und „mildernd“ in den Schriften des 17. Jahrhunderts vornehmlich auf die harmonische Verwendung von Chromatik, namentlich auf die Einführung chromatischer Töne in Kadenzen.

⁸⁶ „Questo genere forma la musica alta, e nobile.“ Tevo (1706), S. 65.

⁸⁷ Vgl. Matthiesen (1999), S. 103ff. Demnach wurde in der attischen Tragödie das enharmonische Genus alleine und verbunden mit dem diatonischen verwendet. Das chromatische wurde dagegen erst von Euripides oder zu dessen Zeit in die Tragödie eingeführt. Nach Soterichus, einem Gesprächsteilnehmer in Plutarchs *De musica*, hätten es Aischylos und Phrynichus dagegen bewusst vermieden. Zur positiven Bewertung im Mittelalter vgl. Johannes de Grocheio, dem zufolge Engel im enharmonischen Genus musizieren, das aus diesem Grund von den Menschen nicht verstanden werden kann: „Quod dulcissimum dicunt, eo quod angeli eo utuntur. Istam autem divisionem non intellegimus, eo quod solum de instrumentali prosequuntur, membra alia dimittentes. Nec pertinet ad musicum de cantu angelorum tractare, nisi forte cum hic fuerit theologus aut propheta. Non enim potest aliquis de tali cantu experientiam habere nisi inspiratione divina.“ Rohloff (1972), S. 122ff.

⁸⁸ Scorpione (1701), S. 54, Tevo (1706), S. 65, vgl. dazu bereits Aristoxenos: τρίτον δὲ καὶ νεώτατον, τὸ ἐναρμόνιον. τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις. Meibom (1652), S. 19.

eine Tonstufe, wobei Avella das gemeinsame Auftreten⁸⁹ der im Hexachordsystem von Anfang an durch Überschneidung des Tetrachordon synemmenon und des Tetrachordon diezeugmenon vorhandenen Doppelstufe *b* und *b^b*⁹⁰ als *diatonico proprio*, die Anwendung auf andere Stufen wie etwa *a* und *as* als *diatonico improprio* bezeichnet. Die Chromatik ordnet er den Normannen zu. Ihre Charakteristik soll in der Verwendung einer komplizierten Notation von Halbtönen, Kommata und Schismen bestanden haben.⁹¹ Die Enharmonik schließlich soll der Gesang der Langobarden gewesen sein, der sich dadurch auszeichnete, dass man „dieselbe Solmisationssilbe stufenweise verschiedenen Tönen zuordnete, von einer Spezies der Terz, Quarte oder Quinte zur anderen springend“.⁹² Alle drei Arten des Gesangs habe schließlich Papst Gregor in einem einzigen vereinigt und bewahrt – dem harmonischen, womit sich Avella auf den einstimmigen liturgischen Gesang bezieht.

Neben intervallischer Zusammensetzung und Charakteristik diskutieren die Autoren, in Fortsetzung des 1551 zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano ausgetragenen Disputs, die Frage der Gegenwärtigkeit der Genera in der zeitgenössischen Musikpraxis. Avella, der allerdings von einer grundsätzlich anderen Genuslehre ausgeht (s. o.), Bononcini und Tevo neigen Vicentinos Ansicht einer Vermischung der Genera in der Musik ihrer Zeit zu, wobei, wie Bononcini bemerkt, die Grundlage eine Mischung aus Diatonik und Chromatik sei, während von der Enharmonik nur hin und wieder Gebrauch gemacht werde.⁹³ Bontempi und Scorpione fassen dagegen im Sinne Lusitanos die Diatonik als Fundament und die Chromatik als deren Verzierung (*ornamento*) auf.⁹⁴

Die antike Chromatik und Enharmonik scheint in der Neuzeit vor allem Diskussionsgegenstand der Theorie gewesen zu sein – im 17. Jahrhundert namentlich bei Giovanni Battista Doni⁹⁵ und im siebten Buch von Kirchers *Musurgia universalis*⁹⁶.

⁸⁹ Das gemeinsame Auftreten von *b* und *b^b* innerhalb einer Komposition war nicht vorgesehen und hat als besondere Art des Gesanges zu gelten.

⁹⁰ S. o. Kap. 2.2.

⁹¹ „*Li Normanni cantavano con altro modo speciale, e con tanti segni di semitonij, di come, e scisoni, ch'era una confusione, & impossibile ad imparare.*“ Avella (1657), S. 68.

⁹² „*I Langobardi poi cantavano diversamente, dicendo l'istessa nota gradatamente in diverse corde, facendo sempre l'istesso suono, ovvero cantavano, saltando da spetie à spetie di terza, di quarta, di quinta, ò altra delle 13.*“ Ibid.

⁹³ Avella (1657), S. 69, Bononcini (1673), S. 44, Tevo (1706), S. 65.

⁹⁴ Bontempi (1695), S. 99, Scorpione (1701), S. 54.

⁹⁵ *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Rom 1635. *De praestantia musicae veteris*, Florenz 1647. *Lyra Barberina amphibordos*, Florenz 1763.

⁹⁶ Kircher (1650A), S. 635–672.

Kompositionen in den drei Genera bleiben – wie schon im 16. Jahrhundert – singuläre Experimente.⁹⁷ In den untersuchten Schriften werden lediglich von Kircher und Berardi einige wenige Beispiele angeführt.⁹⁸

Auch auf den Bau von Instrumenten scheint die Wiederentdeckung und Rekonstruktion der antiken Genera keinen größeren Einfluss ausgeübt zu haben. Zwar wurden Instrumente mit mehr als zwölf Tonstufen in der Oktave bereits seit dem späten 15. Jahrhundert gebaut,⁹⁹ doch erwachsen diese wohl eher Problemen der Stimmung und der praktischen Notwendigkeit der Transposition – seit Zarlino werden die Berechnungen des Ptolemaios und Aristoxenos zur Legitimation und Nobilitierung zunächst der harmonisch reinen, später der gleichstufig temperierten Einstimmung von Instrumenten mit festen Tonhöhen herangezogen. Instrumente mit 19 oder mehr Tasten pro Oktave, die dezidiert zur Wiederbelebung der antiken Enharmonik konstruiert wurden, entstehen erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts, zur Hochzeit der Genus-Renaissance. Hierher gehören Vicentinos Archicembalo und Arciorgano ebenso wie das 1548 von Domenico da Pesaro für Zarlino gebaute enharmonische Cembalo.¹⁰⁰ Im 17. Jahrhundert stellen enharmonische Instrumente – etwa von Vito Trasuntino¹⁰¹ oder Michele Todini¹⁰² – ebenso wie enharmonische Kompositionen seltene Ausnahmefälle dar.

⁹⁷ S. Rasch (2002), S. 72: „*The musical compositions that can be connected with enharmonic keyboard design, such as Vicentino’s enharmonic madrigals, Mayone’s examples for Colonna’s instruments, Pesenti’s dances, Ban’s three-part Dutch songs, and the compositions for Bulyowsky’s keyboard, are very diverse in nature and have never become the prototypes of ensuing traditions. All of them have remained isolated examples, experiments with little followup, if any.*“

⁹⁸ Vgl. Kircher (1650A), S. 635–672, darunter der *Planctus matris Euryali* von Domenico Mazzocchi, sowie Berardi (1693), S. 19–23.

⁹⁹ Rasch (2002), S. 35.

¹⁰⁰ Vicentino (1561), S. 140f.

¹⁰¹ Rasch (2002), S. 57.

¹⁰² Todini (1676), S. 84–87.

2.4 Theorie des Tonsystems in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

2.4.1 Tonvorrat

Bei der Beschreibung des Tonvorrats, aus dem sich das Tonsystem konstituiert, treten in den Quellen häufig scheinbare Diskrepanzen auf, die sich auch in diesem Themenbereich aus der starken Bindung an die Tradition erklären. So werden oft *zwei* Systeme beschrieben, ein theoretisch-spekulatives und ein für die zeitgenössische Praxis tatsächlich relevantes, ohne dass diese Bereiche klar geschieden oder benannt würden.

Im Gegensatz zu den übrigen Autoren verzichtet Penna auch bei der Beschreibung des Tonsystems auf antike Reminiszenzen. Die Grundlage seiner Darstellung bildet das erweiterte guidonische Hexachordsystem, zu dessen acht Recta-Stufen¹⁰³ *C, D, E, F, G, A* sowie die Doppelstufe *B*¹⁰⁴ (im Hexachordum durum) und *B^b* (im Hexachordum molle) die seit dem 14. Jahrhundert eingeführten Ficta-Stufen *E^b* und *A^b* treten, außerdem die theoretisch bereits im 14. Jahrhundert erdachten, jedoch erst im 16. Jahrhundert auch praktisch verwendeten Stufen *F[#]*, *C[#]* und *G[#]*. Somit ergibt sich ein Tonsystem mit 13-stufiger Teilung der Oktave:

	<i>C[#]</i>		<i>E^b</i>			<i>F[#]</i>		<i>G[#]</i>	<i>A^b</i>		<i>B^b</i>	
<i>C</i>		<i>D</i>		<i>E</i>	<i>F</i>		<i>G</i>		<i>A</i>		<i>B</i>	<i>C</i>

Diesen theoretischen Tonvorrat, der der Praxis des liturgischen Gesangs entspricht, bestätigt eine Übersicht, in der Penna sämtliche Transpositionen von Skalen zusammenstellt, die aus der Kombination von Hexachorden (durch Mutation) gebildet werden können.¹⁰⁵ Dass außerdem aber, zumal wenn es sich um Musik für Tasteninstrumente handelte, weit mehr Töne verwendet wurden, zeigen die Kadenzen, die er im dritten Teil der *Primi albori musicali*, der Generalbasslehre, beschreibt.¹⁰⁶ Auch

¹⁰³ Als *musica recta* bezeichnete man alle im guidonischen System beschriebenen Stufen, also die diatonischen Stufen und *b^b*. Mit dem Begriff *musica ficta* bezog man sich dagegen auf die chromatischen, im System nicht erfassten Töne. S. Bent (1972) und (1984), Berger (1987).

¹⁰⁴ In diesem Kapitel wird die deutschsprachige Tonstufenbezeichnung *H* den italienischen Quellen folgend jeweils mit *B* bezeichnet, das deutschsprachige *B* mit *B^b*.

¹⁰⁵ *Esempij Generali delle Mutazioni, con li quali si leggono molte Chiavi fino al numero 63 sotto à sette solo Scale Grandi*. Penna (1679), S. 24f.

¹⁰⁶ Op. cit., S. 165–175.

dort werden – der hexachordalen Tradition entsprechend – maximal drei Akzidentien generalvorgezeichnet, alle weiteren Versetzungszeichen werden jeweils direkt zur alterierten Note gesetzt. Die *Cadenze stravaganti* enthalten außer den traditionellen fünf Ficta-Tönen die tiefalterierten Stufen D^b , G^b , C^b , F^b sowie die hochalterierten Stufen D^\sharp , A^\sharp , E^\sharp , H^\sharp und sogar das doppelt-alterierte $F^{\sharp\sharp}$. Daraus ergibt sich eine 22-stufige Teilung der Oktave. Da es sich aber nicht um eine Beschreibung des Tonvorrats, sondern um eine Anleitung zum Üben von Kadenzen handelt, ist davon auszugehen, dass nicht nur das doppelt-alterierte F zum Tonsystem gehörte, sondern dass alle diatonischen Stufen auch in doppelter Alterierung in der Praxis möglich waren, dass mithin bei Penna ein zweites Tonsystem mit einer 35-stufigen Teilung der Oktave anzunehmen ist, das unserem heutigen gleicht.

Das System der guidonischen Recta-Stufen bildet auch für Bononcinis theoretischen Tonvorrat die Grundlage. Anders als Penna beschreibt er jedoch regulär nur vier Ficta-Stufen: E^b , A^b , F^\sharp und C^\sharp . Bestrebungen, die antiken Genera in das guidonische System zu integrieren, zeigen sich an der Aufnahme zweier enharmonischer Stufen: B^X und E^X . Setzt man die fixen Tonstufen des Systema teleion mit den modernen Tönen A , B , E , b , e und a gleich, so sind mit B^X , C^\sharp , E^X und F^\sharp in Bononcinis 14-stufiger Teilung der Oktave die enharmonischen und chromatischen Töne der drei Genera im Systema teleion meizon¹⁰⁷ in das Gerüst des guidonischen Systems eingebettet:

	C^\sharp	E^b	E^X	F^\sharp	A^b	B^b	B^X	
C	D	E	F	G	A	B	C	

Wie Penna, so gibt auch Bononcini¹⁰⁸ eine Übersichtsdarstellung über die Transpositionsschlüssel an sieben Mutations-Skalen. Zwar weichen die Darstellungen in der Reihenfolge der Schlüssel und im Umfang der Skalen voneinander ab, was den Tonvorrat angeht sind sie jedoch identisch. Jede Skala wird in neun Schlüsseln mit maximal drei Generalvorzeichen notiert. Daraus resultiert eine 13-stufige Teilung der Oktave (s. o.), bei der im Gegensatz zu Bononcinis theoretischem Tonvorrat die enharmonischen Stufen B^X und

¹⁰⁷ Für das Systema elatton ist zwar die Stufe B^b bereits im Recta-System enthalten, es fehlt jedoch die enharmonische Stufe A^X .

¹⁰⁸ *Esempio generale per leggere regolatamente qual si voglia sorte di Canto, tanto per b-quadro, quanto per b-molle, #Diesis per tutte le Chiavi.* Bononcini (1673), S. 38f.

E^X entfallen, die chromatische Stufe $G^\#$ aber ergänzt wird. Tatsächlich treten in sämtlichen Notenbeispielen des *Musico Prattico* keine weiteren Töne auf.

Auch Tevo intergriert in seinen Tonvorrat die enharmonische Diesis zwischen B / C und E / F . Von den chromatischen Stufen nimmt er die durch b-molle akzidentell veränderten *mi*-Stufen B , E und A zur Mutation in *fa* auf, die chromatische Diesis regulär über den *fa*-Saiten C und F , zusätzlich aber auch über D , G und A , deren Gebrauch er als *accidentalmente* beschreibt. Daraus ergibt sich eine Teilung der Oktave in 17 Stufen:

	$C^\#$	$D^\#$	E^b	E^X	$F^\#$	$G^\#$	A^b	$A^\#$	B^b	B^X
C		D		E	F		G		A	
										B
										C

Für die Praxis beschreibt Tevo ein *Sistema Participato*, das er von Bontempi übernimmt.¹⁰⁹ In diesem System entfallen die enharmonischen Stufen, so dass, was den Tonvorrat betrifft, eine 15-stufige Teilung der Oktave resultiert. Dass akustisch eine 12-stufige Teilung der Oktave intendiert ist, zeigen die Klaviaturdarstellungen Tevos¹¹⁰ sowie die Systemdarstellungen, die den Rahmen des Systema teleion meizon bewahren. In ihnen wird jeweils nur eine Stufe (Saite) zwischen D / E , G / A und A / B mit der doppelten Vorzeichnung $b \#$ und der Bezeichnung *moderno* (im Gegensatz zu den übrigen Stufen, die mit *diatonico*, *cromatico* oder *diatonico e cromatico* bezeichnet sind) versehen.

Berardi greift in seiner Beschreibung des Tonvorrats (*dimostrazione delle note diatoniche, cromatiche, & enarmoniche contenute nelle Terze, che compongono qualsivoglia Istromento*)¹¹¹ Vicentinos 31-stufige Teilung der Oktave auf:¹¹²

	C^X	$C^\#$	D^b	D^{bX}	D^X	$D^\#$	E^b	E^{bX}	E^X	$E^\#$	F^X	$F^\#$	G^b	G^{bX}	A^b	A^{bX}	$G^\#$	$G^{\#X}$	$A^\#$	$A^{\#X}$	B^b	B^{bX}	B^X	$B^\#$
C					D										G									
																								B
																								C

Die zum Teil sehr unterschiedlichen Darstellungen des Tonvorrats in den untersuchten Schriften erklären sich aus verschiedenen praktischen und theoretischen Interessensphären bzw. durch den Bezug zu einem bestimmten Repertoire. Eine erste Gruppe – das

¹⁰⁹ Bontempi (1695), S. 187, Tevo (1706), S. 75ff.

¹¹⁰ Tevo (1706), S. 77.

¹¹¹ Berardi (1693), S. 22f.

¹¹² Zu Beginn des 14. Jahrhunderts hatte bereits Marchettus von Padua (*Lucidarium* II,5, GS III, S. 72f.) eine Teilung des Ganztons in fünf Diessen vorgeschlagen.

traditionelle guidonische System und seine Erweiterungen durch zusätzliche chromatische Stufen – entspricht der liturgischen Praxis. Dem Interesse an antiker Musik- und Tonsystemtheorie entspringen die mit enharmonischen Stufen des Systema teleion durchsetzten Hexachordsysteme. Die instrumentale Praxis wird schließlich im Doppelalterationen enthaltenden Tonvorrat von Pennas *cadenze stravaganti* abgebildet.

2.4.2 Stimmung und Temperatur

Zu den Themen, die über den musiktheoretischen Diskurs hinaus unmittelbare auführungspraktische Relevanz besitzen, gehören Fragen nach der klanglichen Realisierung des Tonsystems, zumal bei Instrumenten mit festen Tonhöhen wie Cembalo und Orgel, die als Generalbassinstrumente in der Musik des 17. Jahrhunderts omnipräsent sind. Die streng konservative Haltung der italienischen Musiktheorie im ausgehenden 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird an den Äußerungen der Autoren zu Stimmung und Temperatur, die durch das Auseinandertreten von Theorie und Praxis, von Form und Materie des Tonsystems gekennzeichnet sind, am anschaulichsten greifbar.

Im sechsten Buch der *Musurgia universalis* referiert Athanasius Kircher 10 verschiedene Stimmungen für Tasteninstrumente.¹¹³ Die ersten sieben sind Mersennes *Harmonie universelle* entnommen.¹¹⁴ Diesem folgend stellt Kircher neben einem erläuternden Text die Einstimmungen jeweils anhand eines Tastaturausschnitts dar, wobei auf jeder Taste eine Zahl vermerkt ist, die die zugehörige Saitenlänge relational repräsentiert. Anhand dieses *abacus harmonicus* – nichts anderem als einer modernisierten Form des Monochords – kann also die mathematische Skala der jeweiligen Stimmung durch die Gesamtheit der Zahlenverhältnisse abgelesen werden. Abacus I und II, die jeweils 12 Stufen (bzw. Tasten) pro Oktave enthalten und die Kircher als die gewöhnlichen für Cembali und Orgeln bezeichnet (*Vulgares clavicymbalorum, organumque Abaci*) werden in der folgenden Tabelle wiedergegeben.

¹¹³ Kircher (1650A), S. 455–462.

¹¹⁴ Mersenne (1637), S. 350–357. Zur Abhängigkeit Kirchers von Mersenne s. Barbieri (1986).

	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C
Ab. I	3600	3456	3200	3072	2880	2700	2592	2400	2304	2160	2025	1920	1800
Ab. II	3600	3375	3240	3000	2880	2700	2531¼	2400	2250	2160	2025	1920	1800

Es sind zwei Varianten der sogenannten harmonisch reinen Stimmung, die auf harmonischer Teilung und der Einstimmung reiner (d. h. schwebungsfreier) Quinten (3:2 bzw. 702 C) und Terzen (5:4 bzw. 386 C) basiert. Bekanntlich lässt sich aber eine Einstimmung reiner Quinten *und* Terzen bereits für die Recta-Stufen nicht geschlossen realisieren, da vier Quinten um das syntonische Komma (81:80) größer sind als eine reine große Terz.¹¹⁵ Stellt man die Abaci I und II anhand des von Carl Eitz entwickelten Terz-Quint-Netztes dar, das schwebungsfreie Quinten horizontal und schwebungsfreie Terzen diagonal anordnet, so wird ihre Problematik für die musikalische Praxis klar ersichtlich.

	F#	C#	G#	D#									
		A	E	B			D	A	E	B			
B ^b	F	C	G	D		B ^b	F	C	G				
						G ^b	D ^b	A ^b	E ^b				
Abacus I													Abacus II

Wie Kircher im erläuternden Text ausführt, fehlen bei beiden wichtige, häufig gebrauchte Konsonanzen. So machen beispielsweise die um das syntonische Komma zu kleine Quinte (40:27 bzw. 680 C) zwischen D und A in Abacus I und zwischen G und D in Abacus II (d. h. die Bruchstelle im Recta-System) und die einmal zu enge, einmal viel zu weite Terz zwischen D und F# (100:81 bzw. 365 C bei Abacus I, 3240:2531, 25 bzw. 427 C bei Abacus II) sowie das Fehlen der Leittöne nach G, D, A und E in Abacus II diese Stimmungen für die musikalische Praxis weitgehend unbrauchbar.

Dennoch wird um ihrer mathematischen Form Willen in der musiktheoretischen Literatur des *Seicento* an der reinen Stimmung als theoretischer Grundlage der klanglichen Realisierung des Tonsystems festgehalten. Trotz ihrer offenkundigen praktischen Unzulänglichkeiten schien sie wenigstens aus Sicht der *musica speculativa* ideal: Alle das

¹¹⁵ $(3:2)^4 / (2:1)^2 \neq 5:4$.

Tonsystem fundierenden Konsonanzen einschließlich der großen Sexte, dem Rahmenintervall des Hexachords, haben einfache Verhältnisse der Zahlen eins bis sechs, entsprechen also dem *numero senario* – Zarlino's Hilfskonstruktion zur Ersetzung der pythagoreischen Tetraktys. Man schreckte davor zurück, die Form (also die Verhältniszahlen) ihrer Intervalle, die man noch immer als Teil und Ausdruck einer gottgegebenen Weltordnung verstand, in Frage zu stellen oder zu verwerfen. Dass dabei Theorie und Praxis, ideale mathematische Form und harmonischer Klang in mehrstimmiger Musik des abendländischen Tonsystems unvereinbar auseinanderklafften, störte die Theoretiker offensichtlich nicht. Ihr nach wie vor (christlich gedeutetes) konzeptuell platonisches Weltbild implizierte geradezu, dass die sinnlich wahrnehmbare Welt der Erscheinungen nicht mit den Ideen (den reinen Formen) übereinstimmte, sondern nur aus deren mehr oder weniger schattenhaften Abbildern bestand.

Zur Lösung der praktischen Probleme harmonisch reiner Stimmung wurden zwei Wege beschritten: Zum einen die Korrektur der Komma-Diskrepanz durch Temperierung,¹¹⁶ zum anderen die Teilung der Oktave in mehr als 12 Stufen.

Die weiteren von Kircher überlieferten Abaci gehören sämtlich letzterem Typus an. Abacus III ergänzt Abacus I um die vier Ficta-Stufen G^b, D^b, A^b und E^b bei 16-stufiger Teilung der Oktave, das Problem der zu engen Quinte zwischen D und A besteht aber weiterhin. Abacus IV basiert auf Abacus II, ergänzt aber zusätzlich zu den vier Ficta-Stufen F[#], C[#], G[#] und D[#] ein weiteres als reine Quinte zu G eingestimmtes D, das außerdem ein weiteres F[#] (statt G^b) und B^b als dessen reine Ober- und Unterterz nach sich zieht und zu einer Teilung der Oktave in 18 Stufen führt.

	F [#]	C [#]	G [#]	D [#]		F [#]	C [#]	G [#]	D [#]	
		A	E	H		D	A	E	H	F [#]
B ^b	F	C	G	D	B ^b	F	C	G	D	
	G ^b	D ^b	A ^b	E ^b		D ^b	A ^b	E ^b	A ^b	
Abacus III					Abacus IV					

¹¹⁶ Vgl. Scorpione (1701), S. 67: „Oltre di ciò, si veda, che spettava alla Pratica, non corrispondea alla perfezione della parte Specolativa. (...) Dall'inconvenienti, che sortivano nel mettere in atto pratico questa Divisione, e per l'incomodo, che dava l'intervallo del Comma, risolsero i Musici, che succedero a Tolomeo di servirsi delle Proportioni di questa Divisione ma del numero delle corde Pitagoriche, e per fare questo, bisognò, che distribuissero il detto Intervallo del Comma agli altri Intervalli, che sono dentro la Diapason, ed in questo modo introdussero un nuovo metodo di temperare i loro Instrumenti.“

Weiter tradiert Kircher die Einstimmung für eine zweite 18-stufige Teilung der Oktave (Abacus V), für eine 26-stufige (Abacus VI), eine 31-stufige (Abacus VII) und schließlich sogar für eine Teilung der Oktave in 38 Stufen (Abacus Galeazzi Sabbatini). Je mehr Stufen pro Oktave eingestimmt werden, desto mehr Intervalle und Zusammenklänge sind schwebungsfrei verfügbar. Allerdings wird das Spielen auf einer Klaviatur mit 18, 26 oder 31 Tasten pro Oktave ungleich komplexer als auf einer solchen mit 12 Tasten pro Oktave. Im 17. Jahrhundert waren derartige Instrumente, deren Bau sich vereinzelt nachweisen lässt,¹¹⁷ seltene Ausnahmefälle. Sie waren wohl vornehmlich zur Ausführung von Kompositionen bestimmt, die mit der Wiederbelebung der antiken Enharmonik experimentierten, wie etwa Mazzocchis *Planctus matris Euryali* oder Sabbatinis Motette *Derelinquat impius vitam suam*, die Kircher im siebten Buch der *Musurgia universalis* abdruckte.¹¹⁸

Für die akustische Realisierung des Tonsystems in der Praxis kommen dagegen vielmehr – bei 12- bzw. 14-stufiger Teilung der Oktave – zwei Arten von Temperierung in Betracht.

Temperaturen, die empirisch die Klangqualität korrigierten, ersetzten vermutlich bereits seit dem 15. Jahrhundert die pythagoreische Stimmung,¹¹⁹ wurden aber nicht zum Gegenstand theoretischer Reflexion erhoben.¹²⁰ Die harmonisch reine Stimmung dagegen, die die pythagoreische Mitte des 16. Jahrhunderts als mathematisches Modell ablöste, wurde seit ihrer ersten Beschreibung bei Lodovico Fogliano¹²¹ von Theorien der Temperierung begleitet. Fogliano selbst schlug eine 1/2-Komma-Temperatur vor, die jedoch, wie Mark Lindley betonte,¹²² nicht genügt, um die harmonischen Probleme der reinen Stimmung zu lösen. Bereits Zarlino, dem dank stützender Bezugnahme auf eine

¹¹⁷ Barbieri (1986), S. 117.

¹¹⁸ Kircher (1650A), S. 660–672. Vgl. Barbieri (1986), S. 119.

¹¹⁹ Rempp (1989), S. 109 geht sogar davon aus, dass „solche Instrumente, um auch für Transpositionen tauglich zu sein, von alters her mit einer empirisch ermittelten Temperatur versehen waren.“

¹²⁰ Zu den frühen Zeugnissen der Temperierung gehört die Bemerkung Gaffurios in der *Practica musicae*, dass nach Meinung der Organisten die Quinten um eine sehr kleine Quantität, die von ihnen *participata* genannt werde, zu eng gestimmt werden könnten: „*quinta ipsa (quod organistae asserunt) minima ac latentis quodammodo patienter sustinet quae quidem ab ipsis participata vocatur.*“ Gaffurio (1496) III, 3. Aron (1523) II, 41 gibt dann (ohne theoretische Berechnung) eine praktische Anweisung zur Temperatur.

¹²¹ Fogliano (1529) II, 1.

¹²² Lindley (1987), S. 111 und 143.

antike Autorität – Ptolemaios und dessen Berechnung des Diatonon syntonon¹²³ – die theoretische Anerkennung der harmonisch reinen Stimmung geglückt war, hatte Foglianos Halbierung des Kommas verworfen.¹²⁴ Er hatte erkannt, dass man das Komma in kleinere Quantitäten teilen müsse. In den *Istitutioni Harmoniche* entwickelte er eine Temperatur, bei der die Quinten um $2/7$ und sowohl die großen als auch die kleinen Terzen um $1/7$ des syntonischen Kommas verengt werden.¹²⁵ In den *Dimostrazioni harmoniche* nennt er außerdem eine $1/3$ -Komma Temperatur, bei der die kleinen Terzen rein, die großen und die Quinten aber merklich verengt sind und eine $1/4$ -Komma Temperatur,¹²⁶ die er eingehender beschreibt und nachdrücklich empfiehlt.¹²⁷

Rudolf Rasch zufolge ist die $1/4$ -Komma-Temperatur nach Zarlino bis ins 18. Jahrhundert die wahrscheinlich am häufigsten in theoretischer Literatur beschriebene Einstimmung von Tasteninstrumenten, weswegen er grundsätzlich auf ihre praktische Gültigkeit für diesen Zeitraum schließt.¹²⁸

Dies bestätigt beispielsweise die Darstellung Bontempis, der von den fünf mitteltönigen Temperaturen, die er erwähnt – neben der $2/7$ -, $1/3$ - und $1/4$ -Komma Temperatur außerdem die $1/5$ - und $2/9$ -Komma Temperatur – lediglich auf die $1/4$ -Komma Temperatur etwas näher eingeht, wobei er sich auf Lemme Rossis Beschreibung in dessen *Sistema musico* (Perugia 1666) bezieht.¹²⁹

Bei dieser Temperatur wird die Differenz zwischen vier reinen Quinten und einer schwebungsfreien Terz durch Verkleinerung der Quinten um $1/4$ des syntonischen Kommas zugunsten reiner Großterzen ausgeglichen. Die Bezeichnung „mitteltönige Temperatur“ geht auf die Größe des Ganztons (193 C) zurück, der genau zwischen dem großen und kleinen Ganzton (204 C und 182 C) der harmonisch reinen Stimmung liegt.

Auch Scorpione teilt Zarlinos $2/7$ - und die $1/4$ -Komma-Temperatur mit,¹³⁰ merkt jedoch an, dass sie zwar für die *musica speculativa* optimale Lösungen des Komma-Problems seien,

¹²³ Die Proportionen für den diatonischen Halbton (16:15), den großen (9:8) und kleinen (10:9) Ganzton der harmonisch reinen Stimmung stimmen mit dem Diatonon syntonon des Ptolemaios überein.

¹²⁴ Zarlino (1558), S. 128f.

¹²⁵ Op. cit., S. 126. Eine anschauliche Darstellung der Temperierung der Quinten und Terzen in mitteltönigen Stimmungen bietet Lindley (1987), S. 125 Fig. 2 b–g.

¹²⁶ Zarlino (1571), S. 221 (in der Ausgabe S. 212, die Seitenzahlen in den *Dimostrazioni* sind häufig fehlerhaft).

¹²⁷ Op. cit., S. 266–269.

¹²⁸ Rasch (2002a), S. 202.

¹²⁹ Bontempi (1695), S. 186ff.

¹³⁰ Scorpione (1701), S. 70f.

für die Praxis allerdings ungeeignet, da so geringe Quantitäten vom menschlichen Gehör nicht unterschieden werden könnten.¹³¹ Um die notwendige Temperatur auszuführen, die zum einen zum Erhalt wohlklingender imperfekter Konsonanzen und zum anderen für die Transposition unerlässlich sei, bedienten sich die Musiker vielmehr ihres Gehörs und stimmten die Instrumente rein empirisch, ohne auf Berechnungen zurückzugreifen.¹³² Die in Regeln gefassten mitteltönigen Temperaturen Zarlinos wären also eine gute Basis für die *musica speculativa*, während in der Praxis allein nach Gehör temperiert würde. Die Stimmung aber, die durch solches Verfahren entstehe, so Scorpione, sei nichts anderes als die von Aristoxenos vorgeschlagene gleichstufige Teilung des Tones und der Oktave.¹³³ Dies könne man daran erkennen, dass auf den modernen Instrumenten nicht nur die Ganztöne, sondern auch die Halbtöne gleich groß seien, die bei einer mitteltönigen Temperatur (*partecipazione*) verschieden groß wären: „*ogni Tono si divide in due Semitoni uguali.*“ Auch Kircher geht kurz auf die gleichstufige Temperatur ein,¹³⁴ die ebenfalls das von Bontempi wiedergegebene *Sistema Participato* beschreibt.¹³⁵ Es zeigt eine 12-stufige Teilung der Oktave, wobei die Halbtöne zwischen *c/d*, *d/e* und *g/a* sowohl mit # als auch mit b versehen sind. Auch bei ihm findet sich der Verweis auf die Regulierung durch das Gehör und die Verbindung zu Aristoxenos.¹³⁶ Tevo übernimmt die Darstellung des *Sistema Participato* von Bontempi und betont explizit den enharmonisch verwechselbaren Gebrauch der Obertasten: „*Il tasto nero tra il G & A, al G serve per diesis, & all'A per b molle,*

¹³¹ „Però quelle Regole, per quel che spetta alla Speculativa, son'ottime, ma per mettersi in Pratica, riescono molto difficili, perche, per misurare si picciola quantità di suono, vi vorrebbero altro, che il sentimento humano.“ (1701), S. 71.

¹³² „Dico bensì, che molti, e molti temperano i loro Instrumenti a tastoni, tirando la corda secondo il dettame del senso, senza sapere da quali Proportioni siano contenuti l'Intervallo, e pure li temperano ugualmente, e tanto bene, che, non solo non offendono, ma toccati apportano grandissimo diletto all'udito.“ Ibid.

¹³³ „Voglio però provare, per disinganno di costoro, che da un pezzo fa, i Sonatori, stimando di proportionare i loro Instrumenti secondo le Regole della Partecipazione, si sono prevaluti della Divisione Syntona di Aristosseno. (...) Dunque i Moderni, avendo i Semitoni, e i Toni uguali, non procedono secondo le Regole della Partecipazione, ma secondo la Divisione rifiutata d'Aristosseno.“ Op. cit., S. 72.

¹³⁴ Kircher (1650A), S. 207f.

¹³⁵ Bontempi (1695), S. 187. Bontempi merkt an, dass nach diesem System die modernen Orgeln und Cembali gebaut würden: „Con l'ordine di questo Sistema furono poscia fabbricati gli Organi, che prima havevano constitutione diversa, & i Clavicembali de' tempi nostri.“

¹³⁶ „Da questo moderno Sistema, fatto prima dalla Ragione, e poi riformato dal Senso si comprende quanto grandi siano nella Musica Harmonica le forze e le potenze dello stesso Senso, operando in compagnia della Ragione. Ond'è che il Principe de' Musici Aristosseno, conoscendo questa convenienza tra la Ragione e'l Senso fu d'opinione che in quelle cose nelle quali si dee far giudice il Senso, sia da costituirsi & ammettersi i limiti non solo al Senso: ma etiandio alla ragione istessa.“ Ibid.

e così degli altri.“ Darauf läßt er die Abbildung einer Tastatur folgen, die sieben diatonische und fünf chromatische Obertasten pro Oktave enthält.¹³⁷

Die Problematik der gleichstufigen Temperierung für die *musica speculativa* liegt in der Form ihrer Intervalle: Außer der Oktave ist jedes andere Intervall nun irrational, kein Intervall verbleibt in seiner „echten und wahren Form“ (*nella forma propria e vera*).¹³⁸ Grund genug für die an der Musik als mathematischer Wissenschaft festhaltenden früheren Generationen¹³⁹ – die gleichstufige Stimmung wurde bereits seit Anfang des 16. Jahrhunderts diskutiert, da sie für Bundinstrumente (*Istrumenti da chorde, Liuto, Viola*) bereits praktiziert wurde – diese Temperatur zu verwerfen, für die sie arithmetisch nicht zu bestimmen war.¹⁴⁰ Für die Praxis aber sei sie – so Scorpione – den anderen Temperaturen überlegen, da nur sie sowohl über die perfekten als auch die imperfekten Konsonanzen verfüge, die für die vollkommene Harmonie nötig seien (*necessarie alla generatione della perfetta Armonia*) und gleichzeitig unbegrenzte Transposition erlaube.¹⁴¹ Lange habe man versucht, eine mathematische Berechnung zu finden, die die wahre Form der Intervalle erhalte und gleichzeitig die Wahrnehmung des Gehörs zufrieden stelle, sei aber immer wieder zur Teilung des Aristoxenos zurückgekehrt.

Auch für Scorpione ist die Diskrepanz zwischen Materie und Form problematisch und dieser Widerspruch bleibt trotz der regelrechten Apologetik des Aristoxenos, die er in der *Riflessione* 25 durchführt, bestehen. Für ihn ist es aber kein konzeptueller Einwand – auch er hält letztlich an der Musik als mathematischer Wissenschaft fest. Vielmehr sei es auf die Unzulänglichkeiten der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zurückzuführen, dass die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis, zwischen Materie (Klang) und Form nicht aufzulösen seien.¹⁴²

¹³⁷ Tevo (1706), S. 75–78.

¹³⁸ Ein Halbton hat bei gleichstufiger Teilung der Oktave in zwölf Teile die mathematische Form $12\sqrt{(2:1)}$ (100 C), ein Ganzton $[12\sqrt{(2:1)}]^2$ (200 C), etc.

¹³⁹ Noch Mitte des 17. Jahrhunderts opponierte Doni heftig gegen die gleichstufige Temperatur. Vgl. Doni (1647), S. 30f.

¹⁴⁰ Zarlino (1588), S. 197 führte drei geometrische Konstruktionen für Bundinstrumente aus.

¹⁴¹ Scorpione (1701), S. 75: „*E se questo temperamento par che sia imperfetto, per quello, che spetta alla Speculativa, ad ogni modo, per quello, che spetta alla Pratica, è molto comodo.*“

¹⁴² Op. cit., S. 76: „*Dunque, dirà tal'uno, la Musica è imperfetta, già che alcune cose, che ottimamente riescono nella Speculativa, non così bene fortiscono nella Pratica. A cui rispondo, che la Musica hà in se tutte le perfettioni, ed è scienza, che hà i suoi principii certi, ed infallibili; difettoso è il nostro intelletto, il quale, per la sua naturale limitazione, non può indagare il modo di acquistarsi perfettamente.*“

Zusammenfassend läßt sich sagen, dass aus den untersuchten Schriften der Eindruck entsteht, als hätten sich in der Praxis neben der mitteltönigen 1/4-Komma Temperatur mehr und mehr Einstimmungen durchgesetzt, die sich empirisch einer gleichstufigen Temperatur näherten. Dies bestätigt auch die von Barbieri mitgeteilte, handschriftlich überlieferte *regola sicura per accordare a orecchio conforme l'uso moderno, gl'organi, cembali, o altri simili instrumenti da tasti* Galeazzo Sabbatinis von 1657.¹⁴³ Das Dokument enthält zwei Anweisungen zur Einstimmung von Cembali mit 12 Tasten pro Oktave – bei der einen handelt es sich um eine 1/4-Komma Temperatur, bei der anderen um eine gleichstufige.

¹⁴³ Barbieri (1986), S. 123ff.

2.5 *Modi und tuoni*

Zu den Einleitungstopoi der Lehre von den *modi* und *tuoni* gehört das Betonen der Schwierigkeit ihrer Darstellung, die auch bei den Autoren aus der zweiten Hälfte des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts wiederkehrt.¹⁴⁴ Wie Kircher, Bononcini, Scorpione und Tevo hervorheben, erwächst die Problematik dieses Gebietes einer Vielzahl divergierender Ansichten.¹⁴⁵ Diese „*discrepanze*“ betreffen zunächst die Zahl der *tuoni* oder *modi*. Kircher etwa referiert sieben verschiedene Auffassungen, die von vier, sechs, sieben, acht, 12, 14 oder sogar 72 Modi ausgehen,¹⁴⁶ wobei er selbst für die Zwölfzahl argumentiert und ein System von 72 Modi metaphysischer, für die musikalische Praxis irrelevanter, Spekulation zuschreibt.¹⁴⁷ Für das spätere *Seicento* läßt sich ein Nebeneinander von vier verschiedenen Tonartenordnungen beobachten, deren Bezeichnung jedoch nicht einheitlich ist oder je nach Konzept differenziert würde. Der Begriff *tuono* (*armoniale*) wird bei den untersuchten Autoren zwar bevorzugt, ist aber gegen *modo* frei austauschbar.¹⁴⁸ Auf einen bestimmten Modus kann – wie bei den italienischen Autoren mehrheitlich – entweder mittels einer Ordnungszahl (z. B. *primo tuono*) oder eines ethnischen Epithetons (z. B. *dorio*) referiert werden.¹⁴⁹ Ferner bestehen unterschiedliche Ansichten über ihre Lage im Tonsystem (*siti differenti*), womit einerseits auf Abweichungen zu vermeintlichen antiken Vorläufern angespielt wird, andererseits auf die Neuordnung der Modi in Zarlinos

¹⁴⁴ „*Il trattare de i Tuoni, o Modi è materia assai difficile per la diversità dell'opinioni, tanto nel numero loro, quanto nel nome.*“ Bononcini (1673), S. 121. „*per l'incertezza dell'uso antico, per li varii nomi, per l'ordine diverso, per li siti differenti, per le discrepanze frà i Scrittori, e per molte altre cose, che non appagano il mio Intelletto, sopra ogn'altro Trattato è il più difficile.*“ Scorpione (1701), S. 125. „*Arduo, e molto difficile è il trattato de Tuoni, per le molte discrepanze, che si trovano tra li Scrittori, così Antichi, come Moderni.*“ Tevo (1706), S. 234. Vgl. hierzu etwa Aaron (1525), Cap. I: „*(...) non è dubbio alcuno che fra me stesso di tale impresa pensando non mi senta, massimamente cognoscendo io la materia difficilissima sublime et alta a dichiarare, pur non dimeno non come prosuntuoso ne altiero a te gentilissimo lettore, ma con humana voce agli tuoi piedi narrar tal cosa penso, et aspettando essa fastidiosa et strana non fo giuditio che dagli celeberrimi sopra detti musichi per ignoranza da loro abbandonato sia, ma sol per altro incommodo et opportuno fastidio lasciato hanno, & chiaro si vede che da nessuno al nostro secolo scritto si trova.*“

¹⁴⁵ Vgl. Kircher (1650A), S. 228: „*Tanta est de tonorum numero & qualitate inter Authores dissensio*“. Zu Bononcini, Scorpione und Tevo vgl. Anm. 144.

¹⁴⁶ Op. cit., S. 218f. Kirchers Aufzählung kann außerdem noch um das von Pier Francesco Valentini entwickelte System von 24 Modi ergänzt werden. S. Atcherson (1973), S. 211f. sowie Groth (1989), S. 363ff.

¹⁴⁷ „*Qui verò 72 tonos constituunt; hos non Musicis practicis, sed Metaphysicis adscribimus.*“ Op. cit., S. 229.

¹⁴⁸ Als weitere Synonyme werden außerdem *Tropo* von Scorpione (1701), S. 127 und Tevo (1706), S. 234f. sowie *Ito* von Tevo ebd. angeführt. Besonders verwirrend mutet an, dass etwa bei Bononcini *Tuono Ecclesiastico* nicht nur für die acht Modi, sondern außerdem auch für die Psalmtöne verwendet wird. Vgl. Bononcini (1673) S. 156f.

¹⁴⁹ Vgl. Tevo (1706), S. 234.

Dimostrazioni harmoniche. Darüberhinaus kennzeichnet auch die Moduslehre – wie viele andere Teilgebiete – die Spannung zwischen tradierter Theorie und musikalischer Praxis. Bei den untersuchten Autoren werden – in individueller und teilweise disparater Auswahl – vier verschiedene Tonartenkonzepte zum Gegenstand der Darstellung gemacht:¹⁵⁰

1. Die acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs (*canto fermo*), die primär ein theoretisches System für die Klassifikation des Gregorianischen Chorals darstellen, daneben aber auch – bis heute – Relevanz für die liturgische Praxis besitzen.
2. Die 12 Modi Glareans, die von den konservativeren Autoren der Mehrstimmigkeit, dem *canto figurato*, zugeordnet wurden, die gleichzeitige kompositorische Praxis aber nicht erfassen und bei den fortschrittlicheren Autoren, wie etwa bei Bononcini, gleichsam nur noch als erklärendes System herangezogen werden.
3. Die acht *tuoni conformi all'uso moderno*,¹⁵¹ die der Komposition geistlicher und weltlicher Mehrstimmigkeit sowie der Praxis des liturgischen Gesangs entsprechen, sofern dieser alternatim mit einer Orgel bzw. mit einer Orgel und weiteren Instrumenten erfolgte.
4. Nur am Rande und äußerst zaghaft wird ein weitere Praxis der Tonartenordnung erwähnt, die lediglich zwischen zwei Kategorien unterscheidet: Tonarten mit einer großen und solchen mit einer kleinen Terz über der Finalis.

Zu den *modi* und *tuoni* liegt bereits umfangreiche Forschungsliteratur vor.¹⁵² Im Folgenden kann es nicht darum gehen, den Diskurs in all seiner Komplexität darzustellen oder fortzusetzen, sondern lediglich darum, den Teilaspekt der spezifischen Überlieferung und Modifikation der Tonartenlehre im italienischen Fachschrifttum des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Die Vertrautheit des Lesers mit den Grundlagen der beiden traditionellen System der acht und 12 Modi wird vorausgesetzt.

¹⁵⁰ Auf die ausschließlich historiographische Darstellung griechischer Tonarten bei Kircher, Berardi, Bontempi und Tevo wird hier nicht eingegangen.

¹⁵¹ Aus pragmatischen Gründen soll im Folgenden mit dem Begriff *tuono* auf dieses dritte Tonartensystem referiert werden, während für die acht Tonarten des liturgischen Gesangs und die 12 Modi Glareans der Begriff *modo* gebraucht wird.

¹⁵² Vgl. Atcherson (1973), Hermelink (1960), Judd (1992), Lester (1989), Meier (1974), (1992a) und (1992b), Powers (1980), (1981), (1992) und (1998), Wiering (2001), Ziegler (2009).

2.5.1 Die acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs

Die Hauptquelle für die Tradierung und Lehre der acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs im 17. Jahrhundert bildet eine eigene Gruppe im theoretischen Schrifttum – die der zahlreichen Einführungen in den Gregorianischen Choral.¹⁵³ Warum dieses Gebiet daneben aber auch im Kontext der Kontrapunktlehre erscheint – wie bei Kircher, Avella, Bononcini, Bontempi und Tevo, geht aus Bononcinis einleitenden Worten zum letzten Kapitel des *musico pratico* hervor: „è necessaria la loro cognizione al compositore di musica per potervi comporre sopra i salmi.“¹⁵⁴ Demnach ist die Kenntnis der acht Modi für die Komposition mehrstimmiger Psalmvertonungen unerlässlich.¹⁵⁵

Psalmen sind die zentrale Gattung des Offiziums und ihre mehrstimmige Ausarbeitung war namentlich für die feierliche Ausgestaltung von Vespere Gottesdiensten von Bedeutung. Das System der acht Modi war daher für die sämtlich in kirchlichen Diensten stehenden Autoren, nicht nur – wie sie dies bis heute in der Liturgie der katholischen Kirche sind – wichtiger Teil ihres musikalischen Alltags, sondern ebenso auch bedeutsam für die kompositorische Praxis. Dies gilt in erster Linie für die Offiziumspsalmodie, in gleicher Weise aber auch für Responsorien.

Für den Vortrag von Psalmen hatte sich in der Liturgie ein festes musikalisches Muster etabliert. Vor und nach dem eigentlichen Psalmtext wurde eine Antiphon gesungen, die Psalmen selbst wurden – und werden – auf einem von acht Psalmtönen rezitiert.¹⁵⁶ Grundsätzlich kann jeder Psalm auf jedem Psalmtönen vorgetragen werden. Über den tatsächlich gebrauchten entscheidet die rahmende Antiphon, da diese nach dem System

¹⁵³ Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etwa Marco Dionigi: *Primi tuoni ovvero introduzione del canto fermo* (Parma 1667), Girolamo Cantone: *Armonia Gregoriana* (Turin 1668), Giulio Cesare Marinelli: *Via retta della voce corale* (Bologna 1671), Pietro Fabrici: *Regole generali di canto fermo* (Rom 1678), Matteo Coferati: *Il cantore addottrinato* (Florenz 1682), Maurizio Zapata: *Ristretto e breve discorso sopra le regole del canto fermo* (Parma 1682), Marzio Erculeo: *Il canto ecclesiastico* (Mailand 1686), Fabriccio Tettamanzi: *Breve metodo per fondamente, e con facilità apprendere il canto fermo* (Mailand 1686), Lorenzo Penna: *Direttorio del canto fermo* (Modena 1689), Andrea di Modena: *Canto armonico* (Modena 1690), Giuseppe Frezza dalle Grotte: *Il cantore ecclesiastico* (Padua 1698).

¹⁵⁴ Bononcini (1673), S. 156.

¹⁵⁵ Ebenso findet umgekehrt die Kontrapunktlehre Eingang in die Unterweisung des liturgischen Gesangs. Davon zeugt etwa Pennas *Direttorio del canto fermo*, der mit Regeln zur Erstellung von zwei-, drei- und vierstimmigen Contrapunctus simplex-Sätzen über cantus firmi schließt, auf die im Untertitel des Traktats explizit hingewiesen wird: „Dal quale con brevità si apprende il modo di cantare in coro cioè s'appartiene a coristi, con la maniera di comporre il canto fermo, ad uno, due, è tre cori.“

¹⁵⁶ Vgl. Hiley (1993), S. 58–68.

der acht Modi klassifiziert wird und jedem Modus ein bestimmter Psalmton zugeordnet ist. Die Rezitation begann an Werktagen direkt mit dem Psalmton, an Sonntagen oder bei feierlicheren Gottesdiensten ging ihm eine kurze Einleitungsformel voraus. Für den Schluss der Psalmrezitation hatten sich – für jeden Psalmton spezifisch – eine oder mehrere alternative Melodieformeln, sogenannte Differenzen, gebildet. Ihre Zahl schwankt zwischen einer für den zweiten, fünften und sechsten Ton und zehn für den ersten.¹⁵⁷ Diese Schlussformeln wurden teilweise in liturgischen Büchern, beispielsweise Antiphonaren, nach der Antiphon zu den Vokalen *euouae*, der Vokalfolge der jeweils den Psalm abschließenden Worte „in seculorum amen“ notiert. In diesem Fall konnte der Psalmton unmittelbar der Differenz entnommen werden – sie beginnt jeweils mit ihm.¹⁵⁸ Das spezifische Interesse von Kapellmeistern und Komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an den acht Modi scheint sich aber, neben dem Faktum, dass ihre Kenntnis schlicht zu den Grundlagen musikalischer Allgemeinbildung gehörte, aus abweichenden Fällen, nämlich liturgischen Büchern, in denen den Antiphonen noch nicht entsprechende Psalmtondifferenzen zugeordnet waren,¹⁵⁹ zu begründen. Dann nämlich musste ein Komponist in der Lage sein, den Modus einer Antiphon bestimmen zu können, aus dem sich gleichzeitig der ihm zugeordnete Psalmton ergab, der dann wiederum Grundlage einer kontrapunktischen Ausgestaltung sein konnte. Die modale Klassifikation von *cantus firmi*, beispielsweise einer Antiphon, und die Verbindung von Modus und Psalmton bildet dementsprechend den Mittelpunkt der Darstellungen. Bononcini etwa beginnt seine Darstellung der *Tuoni del Canto fermo* mit einer Übersicht, anhand derer sich der Schüler in ausnotierter Form die Zuordnung des jeweiligen Psalmtons zu jeder Finalis der acht Modi einprägen konnte. Demselben Zweck dienen zwei weit verbreitete Merkverse, die beispielsweise von Avella zitiert werden.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Eine vermittelnde Funktion zum Anfangston der Antiphon ist fragwürdig. Jedenfalls besteht kein erkennbarer Zusammenhang zwischen der Anzahl möglicher Anfangstöne von Antiphonen eines bestimmten Modus und der Anzahl der Differenzen. So wird für den 2. und 6. Psalmton nur je eine Differenz bei sechs Anfangstönen des Modus überliefert, während für den ersten Psalmton mit ebenfalls sechs möglichen Anfangstönen zehn Differenzen tradiert werden.

¹⁵⁸ Vgl. Avella (1657) S. 22f., Bononcini (1673) S. 156f., Bontempi (1695) S. 179.

¹⁵⁹ Vgl. Bontempi (1695) S. 180.

¹⁶⁰ „*Primus ad quintam, Re, la. Secundus ad tertiam, re, fa. Tertius ad sextam, mi, fa. Quartus ad quartam, mi, la. Quintus ad quintam, fa, fa. Sextus ad tertiam, fa, la. Septimus ad quintam, ut, sol. Octavus ad quartam, ut, fa.*“ sowie „*re, la, primo, re, fa, secundo, mi, fa, terzo, mi, la, quarto, fa, fa, quinto, fa, la, sexto, ut, sol, settimo, ut, fa, ottavo.*“ Avella (1657), S. 23.

Den Kern der von den Autoren überlieferten Moduslehre bildet die Bestimmung des Modus von Antiphonen, Responsorien, etc.

Wie Harold Powers prägnant formulierte, liegen dem Begriffsinhalt des Terminus „Modus“ – und damit auch seiner praktischen Anwendung auf liturgische Gesänge zu deren Klassifikation – im Wesentlichen zwei Vorstellungen zu Grunde, die seit dem Mittelalter sowohl getrennt als auch vermischt tradiert werden.¹⁶¹ Die eine sieht Modus als ein Bündel gemeinsamer Merkmale von Melodien (*generalized tune*), die andere sucht die Verbindung und Integration der Gesänge mit dem griechischen Tonsystem. Sie definiert den Modus eines *cantus firmus* aufgrund dessen Tonvorrats, der (idealerweise) eine Oktave umfasst, die sich aus einer Quint- und einer Quartspezies über bzw. unter der Finalis zusammensetzt, und der damit eine konkrete und charakterisierende Verortung im *Systema teleion* hat (*particularized scale*).¹⁶²

Bei beiden Konzepten ist die Finalis, also der Schlussston eines *cantus firmus*, zentrales Kriterium der Modusbestimmung. Bekanntlich hatte sich im Prozess der Ordnung des Repertoires gregorianischer Gesänge die Beschränkung auf vier mögliche Schlussstöne (*D*, *E*, *F* und *G*) für jede beliebige Melodie etabliert.¹⁶³ Dabei sind weniger die Tonhöhen selbst entscheidend – sie müssen, anders als heute, zunächst nicht als absolute¹⁶⁴ sondern als relative Tonhöhen betrachtet werden – sondern vielmehr deren durch das Tonsystem definierte und charakteristisch verschiedene intervallische Umgebung. Beispielsweise ist ein *D*, egal auf welcher absoluten Frequenz es intoniert wird, betrachtet man die es umgebende Ober- und Unterterz, in die Folge S–T–T–S eingebettet, ein *E* dagegen in die intervallische Umgebung T–T–S–T etc. Die Art und Weise, lateinisch der *Modus* also, wie der Schluss einer Melodie erreicht wird, ist eines ihrer wesentlichen Eigenschaften, zu der ergänzend der Ambitus für die Klassifikation in authentische und plagale Melodien tritt.

In den Darstellungen von Avella, Bononcini, Bontempi und Tevo wird das Konzept einer *particularized scale* akzentuiert. Die auf eine Finalis bezogene Lage der Quart- bzw.

¹⁶¹ S. Powers (1980), S. 777: „mode can be defined as either a >particularized scale< or a >generalized tune<, or both.“

¹⁶² Seit Meier (1974) bezieht man sich auf die beiden konträren Konzepte auch mit den Begriffspaaren „kirchlich-abendländisch“ und „pseudo-klassisch“.

¹⁶³ Vgl. Bontempi (1695), S. 178: „fu stabilito, che in quanto alle Cantilene Ecclesiastiche dovesse ogni Modo terminare in uno di questi quattro suoni DEFG, i quali furono chiamati Lettere finali; poiche da ciascuna di quelle comincia la Diapente.“

¹⁶⁴ D. h. mit festgelegter Frequenz, zu solchen werden sie erst durch Mitwirken eines Instruments mit fixer Tonhöhe, zumeist einer Orgel.

Quintspezies definiert den Modus einer bestimmten Antiphon: Bei authentischen Modi steht die Quartspezies über der Quintspezies, bei plagalen unter ihr, in beiden Fällen bildet aber die Finalis den tiefsten Ton der Quintspezies. Die Anordnung der Modi beginnt mit der tiefstgelegenen Finalis, die Zählung der Quart- und Quintspezies erfolgt nach dem mittelalterlichen System.¹⁶⁵ Daher haben der *primo* und *secondo tuono* die Finalis *D* und setzen sich aus der ersten Quint- und der ersten Quartspezies zusammen, der *terzo* und *quarto tuono* haben die Finalis *E* und setzen sich aus der zweiten Quint- und Quartspezies zusammen, etc.¹⁶⁶ Nur Bontempi greift auf die antike Zählung der Spezies zurück, daher ist der erste Modus bei ihm aus der vierten Quint- und der dritten Quartspezies zusammengesetzt. Die Benennung erfolgt normalerweise mit Ordnungszahlen, lediglich Tevo benutzt alternativ auch ethnische Bezeichnungen wie *dorio*, *frigio*, etc.

Von Avella und Bontempi werden die den Ambitus von Melodien weiter differenzierenden Kategorien *imperfetto*, *perfetto*, *privilegiato*, etc. überliefert.¹⁶⁷

Bei den italienischen Autoren dominiert deutlich das Moduskonzept der *particularized scale*, während das Konzept einer *generalized tune* nur gleichsam ergänzend hinzugezogen wird. Dann etwa, wenn der Ambitus der Melodie nur eine Quinte umfasst und somit eine Klassifikation nach Quint- und Quartspezies nicht möglich ist. In diesem Fall rät Avella, die *corda comune*, d. h. jeweils die Terz über der Finalis, zu betrachten. Wird sie überwiegend von ihrer Oberterz aus erreicht, ist es ein authentischer Modus, wird sie dagegen mehrheitlich von der Finalis aus erreicht, ein plagaler.¹⁶⁸ Hier entscheidet also im Sinne einer *generalized tune* die Tendenz der melodischen Bewegungsrichtung zur Oberterz der Finalis hin über die modale Klassifikation.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, dass die liturgische Praxis die Kenntnis der acht Modi und die Verbindung von Modus und zugehörigem Psalmton (*tenore*) verlangte. Wie bereits erwähnt, sind die Tonhöhen der Modi dabei aber nicht als absolute zu betrachten, sondern als relative, die lediglich in Bezug auf das tradierte Tonsystem notiert sind. In der

¹⁶⁵ S. o. Kap. 2.1 und 2.2.

¹⁶⁶ Es ergibt sich das traditionelle System der acht Modi: *Primo* und *secondo tuono*, Finalis *D*, erste Quint- und erste Quartspezies, *Terzo* und *quarto tuono*, Finalis *E*, zweite Quint- und zweite Quartspezies, *quinto* und *sesto tuono*, Finalis *F*, dritte Quint- und dritte Quartspezies, *settimo* und *ottavo tuono*, Finalis *G*, vierte Quint- und erste Quartspezies.

¹⁶⁷ Entspricht der Ambitus dem idealtypischen Umfang einer Oktave, wird er als *perfetto* klassifiziert, unterschreitet er eine Oktave als *imperfetto*, überschreitet er die Oktave um einen Ton als *privilegiato*, überschreitet er die Oktave um mehr als einen Ton als *plusquam perfetto*. Vgl. Avella (1657), S. 21.

¹⁶⁸ Avella (1657), S. 25.

Praxis ergibt sich bereits für den einstimmigen A-capella-Gesang etwa einer Vesper das Problem des Stimmumfangs. Im Extremfall, d. h. in einem Gottesdienst in dem Antiphonen im 2. und 7. Modus gesungen werden, müsste der Chor über einen Umfang von fast zwei Oktaven ($A-g^{\flat}$) verfügen. Gehen wir davon aus, dass die Antiphonen gewöhnlich vom gesamten Chor mit gemischten, nicht professionell ausgebildeten Männerstimmen ausgeführt wurde, war dieser Umfang einerseits für die Tenöre zu tief, andererseits für die Bässe viel zu hoch. Daher empfiehlt Penna,¹⁶⁹ bei reinem A-cappella-Gesang, zwar nach der Notation der liturgischen Bücher zu singen, aber zu transponieren. Interessanterweise argumentiert er weniger vom Umfang der Antiphonen bzw. Responsorien, als vielmehr vom *tenore*, also dem Psalmton aus, der ebenfalls zu hoch bzw. zu tief liegen würde. Neben stimmphysiologischen Gründen scheinen hier auch ästhetische eine wesentliche Rolle zu spielen, denn der Psalmvortrag sollte keinesfalls mit zu hoher oder forcierter Stimme erfolgen, vielmehr verlangte er Demut und Klarheit, eine *vox mediocris et modesta*. Penna empfiehlt, sich den gesamten Offiziumsgottesdienst hindurch an einer *voce corale* zu orientieren – einem „Chorton“, den er mit *a* bzw. *g* angibt. Sämtliche *tenores* sollten an diese *voce corale* angeglichen werden. Legt man *a* als *voce corale* zugrunde, bleiben der 1., 4. und 6. Modus untransponiert, der 3., 5. und 8. Ton werden dagegen eine kleine Terz nach unten transponiert, der 2. eine große Terz nach oben, der 7. eine Quarte nach unten. Der Gesamtumfang beträgt nur mehr eine kleine Dezime ($H-d^{\flat}$, bzw. bei *g* als *voce corale* $A-c^{\flat}$) und bewegt sich vornehmlich in einem für alle Männerstimmen gut ausführbaren Umfang. Ausnotiert hätten jedoch der 3., 5., und 8. Modus nun drei Kreuze als Generalvorzeichen, der 2. sogar vier. Dies widersprach selbstverständlich dem Tonsystem und konnte daher nur in der Aufführungspraxis als *musica ficta* geschehen. Penna schreibt explizit, dass diese Praxis nur für den reinen A-capella-Gesang vorgesehen sei, wobei man das *a* bzw. *g* für die *voce corale* von der gewöhnlich vor Beginn des Gottesdienstes präludierenden Orgel abnehmen solle. Für ausnotierte mehrstimmige Kompositionen, bzw. für Orgelstücke, die alternatim vorgetragen wurden, hatte sich zur Lösung dieses Problems eine andere Transpositionsordnung der Psalmtöne und eine neue Tonartenordnung etabliert. Diese hatte zwar den Nachteil, dass sie sich nicht durchgehend an einer fixen *voce corale* orientierte, dafür aber in ihren Transpositionen dem Tonsystem entsprach. Bevor aber die *tuoni conformi all'uso moderno* genauer untersucht

¹⁶⁹ Penna (1689), S. 59–65.

werden, soll zunächst ein Blick auf die Überlieferung des Systems der 12 Modi Glareans geworfen werden.

2.5.2 Die Tradierung der 12 Modi Glareans

Die Klassifikation der Modi aufgrund ihrer skalaren Struktur, der Lage ihrer Quint- und Quartspezies im Tonsystem war in Italien seit Marchettus von Paduas *Lucidarium* (1318) nahezu ausnahmslos etabliert. Wie in Kap. 2.5.1 bereits erwähnt steht bei authentischen Modi die Quartspezies jeweils über der Quintspezies, bei plagalen jedoch unter ihr oder anders formuliert: Authentischen Modi liegt die harmonische Teilung der Oktave (6:4:3) zugrunde, plagalen die arithmetische (4:3:2). Betrachtet man die acht Modi aus der Perspektive der harmonischen bzw. arithmetischen Teilung der sieben Oktavspezies, so ergibt sich (nach mittelalterlicher Zählung) für den 1., 3., 5. und 7. Modus die 4. bis 7. Oktavspezies in jeweils harmonischer Teilung, für den 2., 4., 6. und 8. Modus die 1. bis 4. Oktavspezies in jeweils arithmetischer Teilung. Bekanntlich wendete Heinrich Glarean in seinem *Dodekachordon* (Basel 1547) als erster die harmonische bzw. arithmetische Teilung als Definition der Modi konsequent auf die sieben Oktavspezies an und ergänzte so das System der acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs um vier weitere Modi, denen die harmonische Teilung der 1. und 3. Oktavspezies (Modus neun und elf) und die arithmetische Teilung der 5. und 7. Oktavspezies (Modus zehn und zwölf) zugrunde liegt.¹⁷⁰ Zu den vier traditionellen Finals *d*, *e*, *f* und *g* traten nun noch *a* und *c* hinzu. Verbreitet wurde dieses System in Italien durch Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558), der von Glarean die Zwölfzahl der Modi, allerdings nicht dessen von antiken Tonois übertragene Bezeichnung mit ethnischen Attributen (*dorisch*, *phrygisch*, *lydisch*, etc.) übernahm, sondern stattdessen die etablierte Bezeichnungsweise mit Ordnungszahlen beibehielt. Seine neue Anordnung und Zählung der Modi seit den *Dimostrationsi harmoniche* (Venedig 1571), beginnend mit dem 1. Modus auf *c*, wurde in Italien nur vereinzelt

¹⁷⁰ Die harmonische Teilung der zweiten Oktavspezies und die arithmetische der sechsten sind nicht möglich, da sie sich in verminderte Quinte und übermäßige Quarte bzw. übermäßige Quarte und verminderte Quinte teilen.

rezipiert.¹⁷¹ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint sie lediglich bei Domenico Scorpione,¹⁷² während für Kircher, Berardi, Bononcini, Bontempi und Tevo das System der 12 Modi Glareans die Grundlage der Moduslehre bildet.¹⁷³

Dabei wird neben Finalis, Ambitus und Kadenzstufen auch die Tradierung eines wirkungsästhetischen Aspektes – der der ethischen und affektiven Eigenschaften der Modi – in den untersuchten Schriften berücksichtigt.

Der antike Begriff des Ethos (ἦθος) bezeichnet die dauerhafte Haltung und Gesinnung eines Menschen, seine Gemütsart und seinen sittlichen Charakter. Es wird durch Eigenschaften konstituiert, die entweder angeboren sind oder durch Gewohnheit oder Einübung ausgebildet wurden und die Eigenart einer Person bleibend bestimmen. Ganz im Gegensatz zum Begriff des Pathos (πάθος), mit dem eine plötzliche und vorübergehende Gemütsbewegung umschrieben wird. Ebenso wie der Redekunst,¹⁷⁴ so wurden auch der Mousike (μουσική) bereits in der Antike ethische und affektive Wirkungen zugeschrieben. Man glaubte, dass Rhythmus, Versmaß, Bewegung und die verschiedenen Skalentypen Einfluss auf das Ethos ausübten und räumte der Mousike einen wichtigen Platz im Erziehungsprogramm ein. Die bedeutsamste Ethoslehre der Skalen war bekanntlich die in Platons *Politeia* referierte des Pythagoreers Damon.¹⁷⁵ Er ordnete den Transpositionsskalen des griechischen Tonsystems Völker und deren ethische Eigenschaften zu. An das Mittelalter wurde diese Lehre durch das erste Kapitel aus Boethius' *De institutione musica* tradiert, das einzelne Berichte über die ethischen und pathetischen Wirkungen der Musik enthält. Einige mittelalterliche Autoren rezipierten diese Beispiele und übertrugen die Lehre von Ethos und Affekt auf die Modi ihrer Gegenwart.

¹⁷¹ Vgl. Tigrini (1588), Kap. 32, Diruta (1609), III, 1. Zur Neuordnung der Modi zur Anpassung an das Hexachordsystem vgl. Crocker (1968).

¹⁷² Scorpione (1701), S. 132–136. Glareans Anordnung referiert Scorpione zuvor auf S. 127–130.

¹⁷³ Kircher (1650A), S. 154–158, 228–241, 552–555 und 569–577, Berardi (1689), S. 176ff., Bononcini (1673), S. 121–137, Bontempi (1695), S. 233–243, Tevo (1706), S. 264–267.

¹⁷⁴ Aristoteles unterscheidet in der *Rhetorik* (1356a) drei Arten von durch die Rede geschaffenen Überzeugungsmitteln: Den Charakter des Redners, die Erregung von Affekten im Zuhörer sowie die Rede selbst. Zur Überzeugungskunst des Redners gehört es wesentlich, sich über die ethischen Haltungen seiner Zuhörer im Klaren zu sein und diese durch bewusste Erregung bestimmter Seelenzustände zu überzeugen. Im zweiten Buch der *Rhetorik* werden daher die Affekte und die zu ihrer Erregung erforderlichen Mittel (1377b–1388b) sowie die ethischen Eigenschaften des Hörers (1388b–1391a) und das Verhältnis von Ethos und Affekt behandelt. Im dritten Buch wird unter den Stilmitteln auch auf die Angemessenheit in Ethos und Pathos eingegangen.

¹⁷⁵ *Politeia* 389d–400e.

Im 16. Jahrhundert erlebte die Ethoslehre, gefördert durch das Studium der wieder zugänglichen antiken Quellen erneutes Interesse in humanistischen Kreisen, das aber in der zweiten Jahrhunderthälfte bald wieder verebbte.¹⁷⁶ Entsprechend wenig Raum wird ihr in den Traktaten des 17. Jahrhunderts gewidmet. Kircher zitiert einen Zyklus kurzer, vierstimmiger Beispielsätze für jeden der 12 Modi aus Rocco Rodios *Regole di musica*,¹⁷⁷ die er jeweils mit einer knappen ethisch-affektiven Charakterisierung des entsprechenden Modus versieht. Zum 1. Modus bemerkt er beispielsweise: „*Primus Tonus affectibus religionis, & pietatis & amoris in DEUM mirifacē servit; habet enim nescio quid energiae mirabilis, qua fiducia quadam suavissima rapit animam, eamque caelestium rerum amore complet.*“¹⁷⁸ Giovanni d’Avella hält als einziger Autor streng am oktomodalen System fest und äußert sich nicht zu den Modi 9 bis 12. Seine Ausführungen zum modalen Ethos fußen auf der Dreiteilung der Musik in *musica mundana, humana* und *instrumentalis*. Jeder Modus wird einerseits mit einem Planeten bzw. der Fixsternsphäre (8. Modus) des ptolemäischen Weltsystems in Verbindung gebracht, andererseits mit der hippokratischen Temperamentenlehre, wobei jedem der vier Moduspaare ein Körpersaft zugeordnet ist, authentische und plagale Modi aber jeweils die gegenteilige Wirkung hervorrufen. Der 1. Modus etwa gleiche „seinem“ Planeten, der Sonne, die das Phlegma beherrsche. Sein Gesang verscheuche die Müdigkeit und befreie den Menschen von Trägheit und Melancholie. Am besten ließen sich durch ihn die erste Person der Trinität, die Sonne, die Schönheit und Klarheit, das Spielerische und Scherzende ausdrücken. Daher entspräche er besonders geistvollen und brillanten Menschen.¹⁷⁹ Avellas ethisch-affektive Beschreibungen der Modi sind anschauliche Beispiele für die epochetypische, alles umfassende Musikanschauung mit den Schlüsselbegriffen *ordo* und *harmonia*. Eine Behandlung modalen Ethos fehlt dagegen bei Angelo Berardi und Domenico Scorpione. Bononcini begnügt sich mit der lapidaren Bemerkung, die authentischen Modi seien heiter (*di natura vivace*), die plagalen dagegen wehmütig (*di*

¹⁷⁶ Vgl. Palisca (1990), S. 318.

¹⁷⁷ Kircher (1650A), S. 573–577, vgl. Rodio (1609), S. 54–88.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Avella (1657), S. 80: „*Il primo fu chiamato Dorio, registrato sotto li affetti del Sole, s’assomiglia al suo Pianeta, che domina la flemma delli quattro humori nell’uomo, & il canto del primo tuono la muove, scaccia il sonno, & allevia la repienezza, scaccia dall’uomo la pigrizia, la malenconia, e confusione, cagionata dalla flemma, si come il Sole apparendo scaccia dalla terra la Nebbia: E quanto a’ sensi, che può spiegare detto tuono, si come ad ogni effetto producibile vi è necessario il concorso del Sole, e la virtù, così il primo tuono può spiegare ogni sorte di senso. Ma propriamente li sensi, che fan menzione della prima persona della Santissima Trinità, del Sole, di belezza, di chiarezza, de’ miracoli, di ginocchi, e burle. Diletta la melodia del detto tuono ad huomini preclari, ed ingegnosi.*“

natura mesta).¹⁸⁰ Diese Charakterisierung, die bei Bononcini nicht näher ausgeführt wird, ist zahlenspekulativ motiviert und beruht auf der harmonischen bzw. arithmetischen Teilung der Oktave. Die Verbindung authentischer Modi mit einem positiven emotionalen Gehalt begründet sich aus deren Teilung der Oktave in harmonischer Proportion, die gemeinhin als die vollkommeneren galt. Bereits bei Zarlino findet sich eine Polarisierung in zwei übergeordnete affektive Charakteristika. Auch er argumentiert mit der Teilung in harmonischer und arithmetischer Proportion, wendet diese allerdings auf die Quinte statt auf die Oktave an. So kommt er zu dem Ergebnis, dass die Modi, über deren Finalis die Quinte harmonisch geteilt wird, die also eine große Terz über ihrer Finalis haben, heiter seien, während die Modi, die aufgrund arithmetischer Teilung der Quinte eine kleine Terz über der Finalis haben, traurig seien.¹⁸¹ Dabei scheint sich das Teilungskriterium der Oktave eher auf melodische Qualitäten, das der Quinte eher auf harmonische Qualitäten mehrstimmiger Musik zu beziehen.

Bontempi beschreibt die Charakteristik der Modi als Bündel von Merkmalen, die zusammen eine übergeordnete Qualität ergeben.¹⁸² Dabei nimmt er das Kriterium der Teilung in harmonischer bzw. arithmetischer Proportion sowohl der Oktave (wobei jedoch durchweg die Charakteristik von harmonischer und arithmetischer Teilung verwechselt wird) als auch der Quinte auf, die sich allerdings im Falle des 1., 3., 6., 8., 9. und 12. Modus gegenseitig widersprechen. Als weiteres Merkmal listet er die Kadenz der einzelnen Modi auf, denen jeweils wiederum ein bestimmter affektiver Gehalt zugeordnet wird. Tevo übernimmt Bontempis Darstellung, korrigiert aber die irrtümliche affektive Zuordnung von harmonischer und arithmetischer Teilung der Oktave und

¹⁸⁰ Bononcini (1673), S. 123f.

¹⁸¹ Zarlino (1558), S. 156: „(...) sono alcune cantilene, le quali sono vive, & piene di allegrezza; & alcune altre per il contrario, sono alquanto meste, over languide. La cagione è, che nelle prime, spesso si odono le maggiori consonanze imperfette, sopra le chorde estreme finali, o mezane de i Modi, o Tuoni; che sono il Quinto, il Sesto, il Settimo, l'Ottavo, l'Undecimo, & il Duodecimo; (...) i quali Modi sono molto allgeri, & vivi: conciosia che in essi si odono spesse fiate le consonanze collocate secondo la natura del numero sonoro, cioè la Quinta tramezzata, o divisa harmonicamente in una Terza maggiore, & in una minore; il che molto diletta all'udito. Dico le Consonanze esser poste in essi secondo la natura del numero sonoro: percioche allora le consonanze sono poste ne i loro luoghi naturali; Onde il Modo è più allegro, & porge molto piacere al sentimento, che molto gode, & si diletta delli oggetti proportionati; & per il contrario, hà in odio, & aborisce li sproportionati. Ne gli altri Modi poi, che sono il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Nonno, & il Decimo, la Quinta si pone al contrario, cioè mediata arithmeticamente da una chorda mezzana; di modo che molte volte si odono le consonanze, poste contra la natura del Numero sonoro. (...) & si ode un non so che di mesto, o languido, che rende tutta la cantilena molle.“

¹⁸² Bontempi (1695), S. 241ff.

spezifiziert die Kadenzen durch ihre jeweiligen Vorhaltsbildungen.¹⁸³ Die Gesamtcharakteristik des 1. Modus ergibt sich beispielsweise aus vier Eigenschaften (*qualità*): 1. Er ist heiter (*allegro*) wegen der harmonischen Teilung seiner Oktave. 2. Er ist schwermütig (*mesto*) wegen seiner Hauptkadenz nach *d* mit Quintfall und Quartvorhalt (bzw. Sekundschrift und Septvorhalt). 3. Er ist mild (*soave*) wegen seiner ersten mittleren Kadenz nach *a* (mit Quart- bzw. Septvorhalt). Schließlich ist er 4. wehmütig (*lamentevole*) wegen seiner zweiten mittleren Kadenz nach *F*, außerdem wegen der kleinen Terz über seiner Finalis. Aufgrund dieser Eigenschaften charakterisiert ihn Tevo insgesamt als *pietoso, e religioso*.

Insgesamt zeichnet sich in der Beschreibung ethischer und affektiver Eigenschaften ein deutlicher Wandel gegenüber den Autoren des 16. Jahrhunderts ab.¹⁸⁴ Charakteristika der Modi werden nahezu ausschließlich durch harmonische Qualitäten, den Zusammenklang über der Finalis, sowie die affektiven Qualitäten der Kadenzen bestimmt.

Obschon die Tradierung der 12 Modi Glareans noch immer im Zentrum der Tonartenlehre steht, fehlt sie bei drei Autoren: Avella verwirft Glareans Erweiterungen und beharrt auf dem System der acht Modi des liturgischen Gesangs, für die am meisten der Praxis zugewandten Autoren Penna und Bismantova waren sie dagegen allem Anschein nach bedeutungslos geworden. Vielmehr wenden ihre Traktate den Blick auf zwei weitere Tonartenkonzepte, die in den folgenden Teilkapiteln dargestellt werden.

2.5.3 *Tuoni conformi all'uso moderno*

Wie bereits in Kap. 2.5.1 erläutert sind die Tonhöhen des einstimmigen liturgischen Gesangs zunächst lediglich relativ zu verstehen. Das ändert sich, sobald dessen Vortrag unter Mitwirkung einer Orgel oder abwechselnd mit ihr erfolgt. In der musikalischen Ausgestaltung des Offiziums, namentlich in der der Vesper, hatten sich verschiedene Aufführungspraktiken für den Vortrag der Psalmen entwickelt. Neben die traditionelle einstimmige Psalmodie trat die Ersetzung einzelner Verse, die von Orgel und Chor *alternatim* musiziert wurden, sowie verschiedene Arten des mehrstimmigen Psalmen-

¹⁸³ Tevo (1706), S. 296ff.

¹⁸⁴ Vgl. Palisca (1990).

vortrags, die vom einfachen *falso bordone* über motettische Sätze bis zu solchen im modernen, konzertierenden Stil reichten. Bei allen außer der traditionellen Psalmodie war die Orgel entweder als *Colla parte*- oder als Generalbassinstrument beteiligt.

Daher entwickelte sich für die Psalmtöne eine Transpositionspraxis, die gleichermaßen eine Lösung für das Problem der zu großen Stimmumfangs darstellte *und* (anders als Pennas Vorschlag für den reinen A-cappella-Gesang) dem Tonsystem entsprach.

Eine Überlieferung dieser Praxis findet sich im Schlusskapitel von Bononcinis *Musico Pratico* unter der Überschrift *Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto figurato*,¹⁸⁵ die in folgender Tabelle zusammengefasst werden.

	Subsystem		Transposition	Tenor	Schlusston
	♯	♭			
Psalmtön	1.		–	a	d
		2.	4↑	b	g
	3.		–	c'	a
	4.		–	a	e
	5.		4↓	g	e
		6.	–	a	f
		7.	5↓	g	d
	8.		–	c'	g
		tonus peregr.	–	a, g	d

¹⁸⁵ Bononcini (1673), S. 159f. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass diese Transpositionsordnung vermutlich erstmals zu Beginn des Jh.s bei Adriano Banchieri (1614), S. 70f. erscheint, dort unter der Überschrift *trasportato alle compositioni coriste del Figurato*. Eine Übersicht über die entsprechenden Tonarten (System, Finalis und Hauptkadenzen) wird bereits in Banchieri (1605), S. 41 mitgeteilt. Vgl. Atcherson (1973), S. 216 und 219, Groth (1989), S. 359ff., Lester (1989), S. 77ff., Powers (1998), S. 291, Barnett (2002), S. 419–424.

Im Gegensatz zu den ihnen unmittelbar vorausgehenden Intonationen für den *canto fermo* sind sie nun in Mensuralnotation wiedergegeben. Der zweite, sechste und siebte Psalmton und der *tonus peregrinus* sind im *cantus mollis* System notiert, der zweite ist eine Quarte aufwärts, der fünfte eine Quarte und der siebte eine Quinte abwärts transponiert.

Der Umfang der Antiphonen reduziert sich bei entsprechender Transposition der acht Modi auf eine Undezime (*H–e*), der der Psalmtentenores von einer großen Sexte (*f–d*) auf eine Quarte (*g–c*). Nach Harold Powers¹⁸⁶ ist die Entwicklung eines eigenen Tonartensystems, das im Lauf des 17. Jh. in Italien auch für nicht-cantus-firmus-gebundene Kompositionen bedeutsam wird,¹⁸⁷ auf die polyphone Komposition von Psalmversen zurückzuführen. Anfänglich wurden nämlich deren Einleitungsformel (*Initium*), Rezitationston (*Tenor*) und Schlusskadenz bzw. eine ihrer Differenzen (*Differentiae*) als *soggetti* verwendet. Aus der Transposition der Psalmtöne, ihrem jeweils zugewiesenen System und dem Schlussston ihrer Differenz, der die Stufe bestimmte, in die am Schluss der mehrstimmigen Ausarbeitung kadenziert wurde, folgte ein System von acht Tonarten.¹⁸⁸ Diese etablierten sich zunächst für die polyphone Komposition von Psalmtexten auch und gerade dann, als man dazu überging, die *soggetti* frei zu erfinden. Atcherson nennt sie *pitch-key modes*, Lester *church keys* und Powers, in Anlehnung an Siegfried Hermelink, *tonal types* oder einfach *tonalities*.¹⁸⁹

Von vier der untersuchten Autoren – Bismantova, Bononcini, Penna und Tevo – wird dieses Tonartensystem tradiert.¹⁹⁰ Die folgende Tabelle fasst die primären Tonartmerkmale Subsystem und Finalis sowie die sekundären Merkmale Ambitus und Oktavteilung vergleichend zusammen.

¹⁸⁶ S. Powers (1998).

¹⁸⁷ Dies gilt im ausgehenden 17. Jh. etwa für die *sonata da chiesa*. S. dazu Barnett (1998) sowie zu deren Funktion und Verortung in Messe und Offizium Bonta (1969). Eine umfassende Untersuchung zum Gebrauch dieser Tonarten im Italien der 2. Hälfte des 17. Jh., die geistliche wie weltliche Gattungen berücksichtigt, liegt nach Wissen des Autors derzeit noch nicht vor.

¹⁸⁸ Powers (1998), S. 282. Vgl. hierzu ebenso Dodds (1998), S. 342.

¹⁸⁹ Atcherson (1973), S. 216, Lester (1989), S. 62, Powers (1998), S. 291 u. 298.

¹⁹⁰ Penna (1672/1679), S. 128–132/119–123, Bononcini (1673), S. 137–147, Bismantova (1677), S. 56f., Tevo (1706), S. 268f., 292–295, 327–332.

<i>tuono</i>	Penna (1672/1679)	Bononcini (1673)	Bismantova (1677)	Tevo (1706)
1	♩, d, d'-d'', harm.	♩, d, d-d', aut.	♩, d, -, -	♩, d, d'-d'', harm.
2	♭, g, d'-d'', arithm.	♭, g, d-d', plag.	♭, g, -, -	♭, g, d'-d'', arithm.
3	♩, a, e'-e'', arithm.	♩, a, e-e', plag.	♩, a, -, -	♩, a, e'-e'', arithm.
4	♩, e, e'-e'', harm.	♩, a/e, e-e', plag.	♩, e, -, -	♩, e, e'-e'', (arithm.)
5	♩, c, c'-c'', harm.	♩, c, c-c', aut.	♩, c, -, -	♩, c, c'-c'', harm.
6	♭, f, c'-c'', arithm.	♭, f, c-c', plag.	♭, f, -, -	♭, f, c'-c'', arithm.
7	♭, d, d'-d'', arithm. (?) # (?), d, -, - #, e, e'-e'', harm.	♭, d, d-d', aut.	♭, d, -, -	#, e, e'-e'', harm.
8	♩, g, d'-d'', arithm.	♩, g, d'-d'', plag.	♩, g, -, -	♩, g, d'-d'', arithm.

Die Übersicht zeigt, dass Subsystem und Finalis für den 1., 2., 3., 5., 6. und 8. *tuono* übereinstimmend beschrieben werden. Tatsächlich entsprechen sie mit Ausnahme des 5. dem System und Schlussston des jeweiligen transponierten Psalmtons. Es soll die vorsichtige These geäußert werden, dass sich in dieser „Anomalie“¹⁹¹ ein Wandel im Tonartenempfinden zu Beginn des Jahrhunderts dokumentiert. Während Pontios Bizinium für eine mehrstimmige Bearbeitung des (nicht transponierten) 5. Psalmtons noch mit einer Kadenz nach *a* schließt, endet Banchieris Bizinium mit einer Kadenz nach *c* und er beschreibt den entsprechenden *tuono* als authentischen mit der Finalis *c*.¹⁹² Offenbar begründen die Intonatio *c-e-g* und der Tenor *g* den Eindruck einer *ut*-Tonalität¹⁹³ und der Schlussston *e* wird als melodisches Schließen auf der Terz empfunden – die Finalis für

¹⁹¹ Powers (1998), S. 298.

¹⁹² Vgl. Pontio (1588), S. 112, Banchieri (1614), S. 76.

¹⁹³ Zum Konzept von *ut*-, *re*-, *mi*-Tonarten s. u. Kap. 2.5.4.

mehrstimmige Ausarbeitungen wird also folgerichtig mit *c* angegeben. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird der 5. *tuono* einheitlich in dieser Form überliefert.

Abweichungen ergeben sich dagegen für den 4. und 7. *tuono*. Bei Penna, Bismantova und Tevo steht der 4. im cantus-durus-System und hat die Finalis *e*, ist also eine *mi*-Tonalität. Bei Bononcini wird er dagegen zunächst als Tonart im cantus durus mit der Finalis *a* beschrieben, also als *re*-Tonalität, die lediglich als Schlusskadenz eine *clausula in mi* hat und in die Finalis *e* kadenziert.

Für den 7. *tuono* werden zwei Varianten überliefert, die gleichermaßen *re*-Tonalitäten sind. Die eine schließt mit einer Kadenz nach *d* im cantus-mollis-System, die andere nach *e* unter Kreuzvorzeichnung. Sie erklären sich aus zwei alternativen Transpositionen des 7. Psalmtons. Erstere transponiert im cantus-mollis-System eine Quinte nach unten – die Finalis der Schlussformel ist dann *d* statt *a* – letztere unter Kreuzvorzeichnung eine Quarte nach unten mit entsprechender Finalis *e*. Außerdem erwähnt Penna noch eine dritte Variante des 7. *tuono*, ebenfalls mit der Schlusskadenz nach *d*, jedoch nicht im cantus-mollis-System, sondern „mit großen Terzen gehend“.¹⁹⁴ Powers diskutiert den Wandel von einer *re*- zu einer *ut*-Tonalität mit der Finalis *d* anhand französischer und österreichischer Quellen, in denen der 7. *tuono* nun ausschließlich in Pennas dritter Version beschrieben wird. Nach Powers ist diese Veränderung einerseits auf eine alternative Transposition zurückzuführen und zwar ebenfalls auf eine Abwärtstransposition um eine Quarte unter Kreuzvorzeichnung – ebenso wie im Fall der zweiten Variante. Die abweichende Finalis erklärt Powers aus einer abweichenden *alternatim* Praxis: Demnach wird der *versetto* der Orgel nicht mit einer Kadenz in den Schlusston der Psalmtondifferenz beendet, sondern mit einer Kadenz in die Finalis des Modus der rahmenden Antiphon – im Falle einer Abwärtstransposition des 7. Modus um eine Quarte also mit einer Kadenz nach *d*.¹⁹⁵ In Italien scheint diese Praxis jedoch nicht verbreitet gewesen zu sein – Penna erwähnt sie als einziger und zwar – im Gegensatz zu allen anderen *tuoni* – ohne ein illustrierendes Notenbeispiel.

Hinsichtlich der sekundären Tonartmerkmale – Ambitus und harmonische bzw. arithmetische Oktavteilung – besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den Darstel-

¹⁹⁴ Penna (1679), S. 122: „Aviso, che altri forniscono veramente in D.sol, la, re, mà caminanao fuori del b molle, e vanno con terze Maggiori.“

¹⁹⁵ Powers (1998), S. 301–313, Barnett (2002), S. 424f.

lungen von Bononcini, Penna und Tevo und der Bismantovas: Dieser definiert die *tuoni* nur noch aufgrund des Systems und der Finalis. Mit dem Verzicht einer Differenzierung in authentische und plagale *tuoni*, die für die Praxis in der Tat irrelevant ist und bei den übrigen Autoren wie die theoretische Konstruktion eines gesuchten modalen Zusammenhangs anmutet, tritt der neue Tonartbegriff bei Bismantova klarer hervor: Der Tonvorrat wird nicht mehr durch die Gruppierung von Quart- und Quintspezies um die Finalis definiert, sondern durch das (Sub)System. Die Finalis wird zum Grundton, der den Bezugspunkt einer bestimmten intervallischen Disposition festlegt,¹⁹⁶ deren Töne die Tonart determinieren.¹⁹⁷ Im Gegensatz zu Bismantova versuchen die übrigen Autoren, dieses Tonartensystem noch immer mit modaler Theorie zu beschreiben. Bei Penna und Tevo geschieht dies implizit durch die Angabe arithmetischer bzw. harmonischer Oktavteilungen und damit der Klassifikation in authentische und plagale *tuoni*, bei Bononcini explizit. Nach ihm handelt es sich bei diesem Tonartensystem nämlich lediglich um eine Auswahl von Modi des glareanischen Systems, die in teilweise transponierter Form erscheinen. So wäre der 1. *tuono* mit dem untransponierten 1. Modus gleichzusetzen, der 2. mit dem 2. Modus in der Oberquarttransposition, der 3. und 4. mit dem 10. Modus, der 5. mit dem 11. Modus, der 6. mit dem 12. Modus in der Unterquinttransposition, der 7. mit dem 9. Modus ebenfalls in der Unterquinttransposition und der 8. schließlich mit dem untransponierten 8. Modus. Demnach sind noch der 1., 2. und 8. bis 12. Modus in Gebrauch.¹⁹⁸ Tatsächlich wirkt bei allen drei Autoren die Beschreibung authentischer und plagaler Formen konstruiert. Einmal mehr wird versucht, eine neue Praxis mit überkommener Theorie – der einzigen im Bezug auf Tonarten, die es gab – zu erklären. Das in zahlreichen Abhandlungen zur Moduslehre angeführte Horaz-Zitat „*Est modus in rebus, sunt certi denique fines*“ wird auch von Bononcini und Tevo aufgegriffen. Wieder bildet das musikalische Phänomen eine größere, umfassendere Ordnung ab: Das allgemeine Kriterium der Definition „eine gewisse Regel, Form oder Ordnung“ (*una certa regola, forma & ordine*), wird im Besonderen auf die *armoniche cantilene* angewendet. Auch die

¹⁹⁶ Dass sich diese im Oktavabstand wiederholt ist eine Charakteristik des Tonsystems, für den Tonartbegriff aber marginal.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu Barnett (1998), S. 249: „*The church keys comprise a collection of tonalities – that is, a set of tonal centers plus key signatures.*“

¹⁹⁸ Bononcini (1673), S. 137f.

Ordnung der Tonarten wird als Teil und Repräsentant der Weltordnung begriffen und wenigstens in der theoretischen Beschreibung möchte man diese Ordnung wahren.

2.5.4 *Ut-* und *re-*Tonarten

Im achten Kapitel seines Generalbasstraktats *L'Armonico Pratico al Cimbalo* kommt Francesco Gasparini auf die Tonarten zu sprechen. Deren Behandlung, die seiner Meinung nach zur Kontrapunktlehre gehöre, scheint ihm für Generalbassspieler nicht wichtig, sondern stelle vielmehr (für sie) eine unnötige Belastung und Komplizierung dar. Daher schlägt er einen pragmatischen Notbehelf (*un ripiego*) für den *ingegnoso Suonatore* vor: Es genüge, zu wissen, dass jede beliebige Komposition entweder eine große oder eine kleine Terz über ihrer Finalis habe. Diesen Unterschied erkenne man aber leicht, da die einen, beginnend ab der Finalis (*dalla propria corda*), mit *ut, re, mi* solmisiert würden, die anderen aber mit *re, mi, fa*. Außerdem erwähnt Gasparini, dass man Tonarten, deren Finalis mit *mi* solmisiert würde, beiseite lassen könne, da sie außer Gebrauch gekommen seien.¹⁹⁹

Bereits in dem zwei Jahre zuvor publizierten *Musico testore* schließt Zaccaria Tevo seine Darstellung der Tonarten nach der Darlegung der acht Modi des einstimmigen liturgischen Gesangs, der 12 Modi Glareans und der *otto tuoni* mit der Bemerkung, in jüngster Zeit haben einige *novissimi* die Meinung vertreten, dass es nur zwei Tonarten gäbe, die eine von der kleinen Terz, die andere von der großen Terz gebildet. Die Teilung der Oktave in Quinten und Quartan sei aber immer dieselbe.²⁰⁰

Neben der Etablierung zweier Kategorien bezeugt Tevo also außerdem die Vernachlässigung der Differenzierung in authentische und plagale Tonarten, die bereits bei Bismantova zu beobachten war. Wird aber die neue Auffassung von ihm nur gleichsam ergänzend zu der vorher referierten Modus- und Tonartenlehre erwähnt und sieht Gasparini in ihr einen pragmatischen Umgang mit einem weit komplexeren Tonartensystem, auf das sich die neue Praxis weiterhin bezieht, so lehrt Antonio Bruschi 1711

¹⁹⁹ Gasparini (1708), S. 73f.

²⁰⁰ „Vogliono certi novissimi, che li Tuoni sieno solo due, & il fondamento loro è sopra la considerazione delle terze maggiori, e minori, che entrano in essi, non distinguendoli se non per queste, sicche vogliono, che la terza minore formi un Tuono, e la maggiore un altro afirmando, che le ottave, quinte, e quarte sempre sieno le stesse.“ Tevo (1706), S. 269.

ohne weitere Erläuterungen nur noch zwei Tonarten: Einen *Modo maggiore* mit großer Terz über der Finalis und einen *Modo minore*, der eine kleine Terz über seiner Finalis hat.²⁰¹

Was den Eindruck einer linearen Entwicklung erwecken könnte, scheint aber vielmehr wenigstens seit Mitte des 16. Jahrhunderts nebeneinander bestanden zu haben. So machte Cristle Collins Judd darauf aufmerksam, dass bereits bei Glarean die Klassifikation der Tonart eines Gesanges aufgrund der Position seiner Finalis im Hexachord beschrieben wird.²⁰² Demnach gab es – neben dem modalen System – zunächst eine Praxis der Einteilung in drei Kategorien: *ut*-, *re*- und *mi*-Tonarten. Diese waren gleichermaßen auf den einstimmigen liturgischen Gesang wie auch auf mehrstimmige Kompositionen anwendbar, wobei in der weiteren Entwicklung melodische Kriterien gegenüber harmonischen in den Hintergrund traten. Allem Anschein nach wurde eine *ut*-Tonalität immer mehr durch den Zusammenklang von großer Terz und Quinte über der Finalis und weiteren Zusammenklängen über den einzelnen Stufen der Leiter charakterisiert. Dabei handelt es sich bei diesem vierten Tonartenkonzept um eine weitere Sichtweise, einen weiteren Erklärungs- und Beschreibungsversuch der allgemeinen und übergeordneten klanglichen Eigenart mehrstimmiger Kompositionen. Wie Powers und Judd betont haben, ist weder eine Dichotomie von modal und tonal noch eine Aufeinanderfolge der Tonalität auf die Modalität zutreffend: Dur und Moll gehen nicht (etwa durch Reduktion) aus dem modalen System oder aus dem der *otto tuoni* hervor, vielmehr scheinen sie eine Praxis der Klassifikation gewesen zu sein unter denen man mehrstimmige Kompositionen neben anderen Kriterien, die aber schließlich an Bedeutung verloren, betrachtete.

Modalität scheint etwas grundlegend und spezifisch Melodisches zu sein. Zurecht kann man mit Powers in Bezug auf Polyphonie fragen „*is mode real?*“ Wir möchten die These vertreten, dass ein Wandel der Bedeutung der Harmonik die Aufwertung des hier beschriebenen vierten Konzeptes und schließlich dessen alleinige Geltung in Fragen der Tonart bewirkte. Mit Veränderungen und Erweiterungen der Harmonik, d. h. von Zusammenklängen bzw. Akkorden und deren Verbindungen, Kadenzstufen bzw. tonart-

²⁰¹ Bruschi (1711), S. 79f.

²⁰² Judd zitiert folgende Stellen aus Glareans Dodekachordon in der Übersetzung von Clement Miller, die hier im Original wiedergegeben werden: „*De fine autem cantilenarum in omnibus modis, ijdem ita praecipiunt: Omnis cantus definit aut in re, aut in mi, aut in ut.*“ Glarean (1547), S. 31. „*Qui ipsi octo duntaxat norant, alij etiam tres sufficere clamitabant, ut, re, mi, quemadmodum ludionum vulgus habet.*“ Op. cit., S. 65.

licher Disposition von Kompositionen wandelte sich auch die „harmonische“²⁰³ Tonalität: Um 1600 ist sie eine andere als 1673, 1781 oder 1857. Zur sachlichen und begrifflichen Abgrenzung von späteren Stadien dieses Prozesses werden daher für den in dieser Studie untersuchten Zeitraum die Termini *ut*-, *re*- und *mi*-Tonarten verwendet.

Betrachtet man Bismantovas Überlieferung der *otto tuoni* unter dem Aspekt der Zugehörigkeit zu *ut*-, *re*- und *mi*-Tonarten, so zeigt sich, dass aufgrund des durch System und Finalis definierten Tonvorrats für *ut*-Tonarten zwei mögliche Skalentypen bestehen: Eine mit den Halbtonschritten zwischen dem 3. und 4. sowie dem 7. und 8. Skalenton (5. und 6. *tuono*), und eine mit den Halbtonschritten zwischen dem 3. und 4. sowie dem 6. und 7. Skalenton (8. *tuono*). Ebenso gibt es für *re*-Tonarten zwei Skalentypen: Eine mit den Halbtönen zwischen dem 2. und 3. sowie dem 6. und 7. Skalenton (1. und 2. *tuono*) und eine andere mit den Halbtönen zwischen dem 2. und 3. und dem 5. und 6. Skalenton (3. und 7. *tuono*). Der 4. *tuono* ist schließlich eine *mi*-Tonart.

Ein verändertes Bild zeigen die 21 bezifferten Skalen in Gasparinis 30 Jahre später verfasstem *Armonico pratico*, die alle (damals gebräuchlichen) Tonarten mit Harmonisierungen der einzelnen Stufen darstellen. Sämtliche Skalen lassen sich einer von zwei Kategorien zuordnen: Einer *ut*-Tonalität mit den Halbtönen zwischen dem 3. und 4. und dem 7. und 8. Skalenton oder einer *re*-Tonalität mit den Halbtönen zwischen dem 2. und 3. und dem 5. und 6. Skalenton. Allerdings werden viele Akzidentien erst unmittelbar vor der entsprechenden Note – gleichsam als *musica ficta* – und nicht als Generalvorzeichen notiert. Betrachtet man anhand von Finalis und System die Notation der 16 diatonischen Tonarten, so ergibt sich, dass *re*-Tonalitäten mit den Finales *a*, *e*, *b* und *fis* als Transpositionen des 3. *tuono* (Halbtöne zwischen den Stufen 2, 3 und 5, 6) mit #-Vorzeichnung notiert werden, während *re*-Tonalitäten mit den Finales *d*, *g*, *c* und *f* als Transpositionen des 1. *tuono* (Halbtöne zwischen 2, 3 und 6, 7) b-Vorzeichnung haben.²⁰⁴ Noch komplexer ist die Notation der *ut*-Tonarten. Die Tonarten mit den Finales *C*, *F* und *D* werden als Transpositionen des 5. *tuono* (d. h. *F* mit b, *D* mit 2#) notiert, Tonarten mit den Finales *G*, *A* und *E* dagegen als Transpositionen des 8. *tuono* mit #-Vorzeichnung. Schließlich verweisen die beiden Tonarten mit den Finales *B* und *Es* mit einem bzw. zwei b auf eine

²⁰³ Terminus nach Dahlhaus (1968).

²⁰⁴ Vgl. Barnett (2002), S.428f.

(theoretische) Skala mit den Halbtönen zwischen den Stufen 4, 5 und 7, 8, die unter den *otto tuoni* nicht enthalten war und einer Transposition des 5. Modus entspricht.

Aus den Notationskonventionen wird die Koexistenz und die Vermischung der beiden Tonartkonzepte, dem der *otto tuoni* und ihrer Transpositionen sowie der Kategorisierung in *ut*- und *re*-Tonarten, in der 2. Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts ersichtlich. Dass es sich nicht lediglich um Fragen der Notation handelte, sondern die Kompositions- ebenso wie die Aufführungspraxis betraf, zeigt etwa die Entwicklung zum späteren Moll mit seinem Nebeneinander von natürlicher und melodischer Skala, in dem die beiden *re*-Tonarten der *otto tuoni* – bezogen auf dieselbe Finalis – weiter bestehen.

Im folgenden dritten Kapitel sollen wesentliche Aspekte italienischer Satzlehre in der zweiten Hälfte des *Seicento* zusammengetragen werden. Nach der Erläuterung dessen, was man im 17. Jahrhundert unter dem Begriff *contrapunto* versteht, wie man seine Unterarten klassifiziert, und auf welchen fundamentalen Regeln die kontrapunktische Satzlehre gründet, soll diese in vergleichender Zusammenschau der unterschiedlichen Traktate untersucht werden. Soweit rekonstruierbar, werden dabei nicht nur Inhalte sondern auch Verfahrensweisen des damaligen Unterrichts berücksichtigt – der Aufbau der Darstellung lehnt sich an einen (mutmaßlichen) historischen Lehrgang an.

Contrapunto – Begriff und Klassifikation

Die Erklärungen und Bestimmungen des Begriffs *contrapunto* unterscheiden sich bei den einzelnen Autoren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem in einer Hinsicht: Der Bewertung der Dissonanz. Fortschrittlichere Definitionen, wie beispielsweise die Giovanni Maria Bononcini, beschreiben Konsonanz und Dissonanz als gleichberechtigte Elemente des Kontrapunkts:

„*Il Contrapunto è una artificiosa disposizione di consonanze, e dissonanze insieme.*“¹

Konservativere Autoren – wie etwa Angelo Berardi² – betonen dagegen die Konsonanz als Satzgrundlage, Athanasius Kircher schließt Dissonanzen gar aus seiner Grund-Definition aus:

„*Contrapunctus artificiosus est apta & artificiosa consonantiarum inter se coniunctio & collatio; diciturque ut supra dictum est, contrapunctus a contraponendo, quod secundum artem & regulas consonantijs alias contraponant, ut suavem auribusque iucundam Melodiam producant.*“³

Die Hervorkehrung einer konsonanten Grundsicht bei einigen Autoren stellt sich in die terminologische Tradition des 15. und 16. Jahrhunderts, in der Dissonanzen nur akzidentiell, gewissermaßen als entbehrliche Zutat beschrieben wurden, deren Einbe-

¹ Bononcini (1673), S. 45. Vgl. dazu ebenso Tevo (1706), S. 107.

² Vgl. Berardi (1689), S. 82.

³ Kircher (1650A), S. 241. Die Spezies des *Contrapunctus floridus* definiert Kircher dann allerdings als „aus Konsonanzen und Dissonanzen schön gemischte Harmonie“ („*patet Contrapunctum floridum seu coloratum nihil aliud esse quam harmoniam ex consonantijs & dissonantijs pulchre commistam*“). Op. cit., S. 245.

ziehung in den Satz nur unter ganz bestimmten Auflagen geschehen konnte. Keineswegs galten sie als gleichwertige Elemente des kontrapunktischen Gefüges: Ihre mathematische Form verbot es geradezu, sie als Bestandteile des Fundaments einer harmonischen Komposition, in der die Wohlgeordnetheit der Welt abgebildet werden sollte, zu verstehen und in einer Definition des Terminus festzuschreiben. Dies zeigen etwa die Begriffsbestimmungen von Johannes Tinctoris oder Gioseffe Zarlino.⁴

In den fortschrittlicheren Definitionen des späteren 17. Jahrhunderts, die gleichermaßen Konsonanz und Dissonanz als Elemente des Kontrapunkt anerkennen, spiegelt sich eine gewandelte Auffassung der Dissonanz wider. Diese wird – zeitgemäß – nun offenbar nicht mehr als bloß periphere (*secondariamente, per accidente*), in einigen Fällen sogar nur improvisierte Verzierung eines konsonanten Satzkernes verstanden,⁵ sondern als substantieller Bestandteil des musikalischen Satzes. Beispiele aus der kompositorischen Praxis, in denen rein konsonante Sätze nahezu nicht mehr auftreten, im Gegenteil, die Dissonanz geradezu zu einem stilistischen Hauptmerkmal der Schreibart dieser Zeit wird, bestätigen die Notwendigkeit dieser Begriffserweiterung. Dabei liegt die kompositorische Neuerung, der schließlich auch die Definitionen des Begriffs Rechnung tragen, vor allem in einem gleichsam konventionalisierten Dissonanzgebrauch, indem dissonante Sequenzmodelle nun zu satztechnischen Grundbausteinen werden.

Ist mit der Integration der Dissonanz die wesentliche terminologische Erneuerung benannt, so kennzeichnet die weitere Beschreibung eine starke Konsistenz mit den Definitionen früherer Jahrhunderte.

⁴ „*Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus (...). Hinc omnis contrapunctus ex mixtura vocum fit. Quaequidem mixtura aut dulciter auribus consonat, et sic est concordantia, aut aspere dissonat et tunc est discordantia. Sed quoniam in contrapuncto principaliter concordantiae praecipiuntur, discordantiae vero interdum permittuntur.*“ Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477), Cap. 1. Die Bemerkung, im Kontrapunkt seien manchmal (interdum) Dissonanzen erlaubt, bezieht sich auf Tinctoris Klassifikation in *contrapunctus simplex* und *contrapunctus diminutus*. In letzterem ist – im Gegensatz zum *contrapunctus simplex* – unter Beachtung besonderer satztechnischer Regeln (s. u.) der Gebrauch von Dissonanzen erlaubt. Vgl. Beiche (1989), S. 5f.

„*Dico adunque che Contrapunto è quella Concordanza, o concerto, che nasce da un corpo, ilquale habbia in se diverse parti, & diverse modulationi accomodate alla cantilena, ordinate con voci distanti l'una dall'altra per intervalli comensurabili, & harmonici; & è quello, che nel cap.12 della Second aparte io nominai Harmonia propria. Si può anche dire, che'l Contrapunto sia un modo di harmonia, che contenghi in se diverse variationi de suoni, o de voci cantabili, con certa ragione di proportioni, & misura di tempo: Overamente che'l sia una certa unione artificiosa de suoni diversi, ridutta alla concordanza.*“ Zarlino (1561), S. 147. Ebenso Artusi (1586), Tigrini (1588) sowie Zacconi (1622), vgl. Lederer (1970), S. 67f.

⁵ Vgl. Zarlino (1561), S. 172: „*Ogni Compositione, & ogni Contrapunto: & per dirlo in una sola parola, ogni Harmonia, si componghi di Consonanze principalmente; nondimeno per più bellezza, & leggiadira, si usano anco secondariamente in essa, per accidente le Dissonanze.*“

Hier wie dort wird Kontrapunkt verstanden als eine besonders kunstvolle Art von Mehrstimmigkeit, die sich durch ihre Regelhaftigkeit auszeichnet. Solchermaßen wird sie von freieren Satzarten, die unter dem Begriff *composizione*⁶ versammelt sind, abgegrenzt.

Historisch betrachtet entwickelt sich diese Satzart zunächst als Technik des auszierenden, schmückenden Hinzusetzens einer Stimme zum einstimmigen liturgischen Gesang, in späteren Zeiten dann auch zu einem frei erdachten *cantus firmus* (*subiectum, soggetto*).⁷ Ihre Entstehung kann so unmittelbar „von der Idee des Tropierens her verstanden werden“.⁸

Die Klassifikation der einzelnen Kontrapunktarten, die eine Reihe von Gegensatzpaaren kennzeichnet,⁹ erwächst der Art und Weise des Hinzufügens bzw. einzelnen satztechnischen Charakteristika der kontrapunktierenden Stimme(n).¹⁰

Zunächst wird unterschieden zwischen komponiertem (*contrapunto artificioso*) und improvisiertem Kontrapunkt (*contrapunto alla mente*).¹¹ Letzteren beschreibt Athanasius Kircher, der für diesen Typus auch die Bezeichnung *Sortisatio* überliefert,¹² als wenig kunstvolle Art der Mehrstimmigkeit. Da sie nicht auf wohlüberlegten Verfahrensweisen

⁶ Vgl. Kircher (1650A), S. 241, Avella (1657), S. 139, Bononcini (1673), S. 69, ebenso bereits zuvor bei Pontio (1588, Rag. 2), S. 21 und 24 sowie wesentlich für diese terminologische Trennung Picerli (1631), S. 10: „*Il contrapunto, e compositione sono alquanto differenti, poiche ogni contrapunto si può dir compositione, ma non è converso. Onde il contrapunto propriamente detto, deve procedere con pochissimi salti tutti cantabili, con bell'inventioni, e tirate, diversamente replicate, con fiori, legature, e fughe. Non vi si devon fare ottave, ovvero unisoni, in principio di misura, nè brevi, e semibreui co'l punto, ne forsi semplici, ma solo sincopate, nè le cadenze perfete, e proprie del tono, eccetto quando si vuole replicar' il soggetto, o fughe, e dar principio all'altre, ma si sfuggono. Mancandogli alcuna di dette cose, non si potrà dire propriamente contrapunto, ma compositione, quale non procede con si rigorose osservazioni.*“ Sachs (1982), S. 11 bringt diesen Abschnitt in Verbindung mit der Unterscheidung von *prima* und *seconda pratica*. Seiner Ansicht nach bezeichnet die von Picerli beschriebene strenge Satzanlage des *contrapunto* dessen Zugehörigkeit zur *prima pratica*, während mehrstimmige Sätze, die der *seconda pratica* angehören, als *compositioni* anzusprechen wären.

⁷ Kircher (1650), S. 241: „*Contrapunctus est plani cantus diversis Melodijs incedentis artificiosa ordinatio notarumque contrapositio.*“ Lodovico Zacconi fasst den Bezug auf einen *cantus firmus* geradezu als entscheidendes Wesensmerkmal des *contrapunto* auf, das diesen gegenüber den anderen *compositioni* abgrenzt. Vgl. Zacconi (1622), S. 57.

⁸ Eggebrecht (1996), S. 17.

⁹ Vgl. Groth (1989), S. 331–334.

¹⁰ Dies gilt bereits in der Frühzeit für die Unterscheidung zwischen *Discantus* (Note-gegen-Note-Satz) und *Organum* (Melismen über ausgehaltenen Tönen).

¹¹ Ursprünglich entstehen Kontrapunkt-Lehrschriften (wie beispielweise die *Musica enchiridis* oder der Mailänder Organumtraktat) als aufgeschriebene Anweisungen und Regeln zur Stegreif-Ausführung von zunächst einer Stimme zu einem *Cantus firmus*, das Kontrapunktieren ist also zunächst eine Praxis der Improvisation. Erst seit Anfang des 12. Jahrhunderts entwickelt sich eine Tradition des notierten Kontrapunkts. Die terminologische Unterscheidung wird erstmals von Tinctoris festgehalten, der im *Liber de arte contrapuncti* (liber secundus, capitulum XX, Ausgabe Seay (1975), S. 107) zwischen zwei Arten des Kontrapunkts trennt: *scripto vel mente*. Für eine differenzierende Diskussion der ebenfalls mit notiertem und improvisiertem Kontrapunkt in Verbindung gebrachten, jedoch komplexeren Begriffe *res facta* und *super librum cantare* s. Bent (1983).

¹² Zu *Sortisatio* als Bezeichnung für Verfahren vokaler Improvisation vgl. Bandur (1992). Kircher folgt in seinen Erläuterungen der Termini *contrapunctus extemporalis* und *sortisatio* wohl Thürings *opusculum bipartitum* (1624).

basiere, habe sie nicht als Kunst (*ars*) zu gelten, sondern folge vielmehr usuell der Natur. Außerdem, so berichtet Kircher, werde sie *Contrapunctus extemporaneus* genannt und habe ihren Ursprung bei Bauern und Hirten, die sich auf diese Weise während der Arbeit die Zeit vertrieben.¹³ Ähnlich abwertend bezeichnet Giovanni d'Avella diese Praxis als *contrapunto a campagna*, den er dem *contrapunto osservato* gegenüberstellt.¹⁴ Werden komponierter und improvisierter Kontrapunkt auch terminologisch und ihrem Ansehen nach in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts streng getrennt¹⁵ – die Sachgeschichte zeigt enge Verbindungen und Beeinflussungen der Entwicklung des notierten Kontrapunkts seitens improvisierter Praktiken.¹⁶ So spielen diese ebenso für die zunehmend ausgeschriebenen Diminutionen und Verzierungen (also einen zentralen Bereich des Dissonanzgebrauchs) wie auch für die Entwicklung von Fortschreitungsmodellen, imitierender Satztechniken und sequenzierender Satzmodelle, die in der kompositorischen Praxis immer breiteren Raum einnehmen, eine bedeutsame Rolle.

Die Einteilung des kunstreichen Kontrapunkts erfolgt in den *contrapunto commune*, mit gelockertem Reglement und der eigentlichen Kerndisziplin der Kontrapunktlehre, dem *contrapunto osservato*.¹⁷ Von Autor zu Autor finden sich Varianten in der Bezeichnung und zuweilen einmal eine Unterteilung mehr, einmal eine weniger, im Wesentlichen lassen sich jedoch drei Grundarten erkennen: Dem rein konsonanten Note-gegen-Note-Satz

¹³ Kircher (1650A), S. 241: „*Vocatur Extemporeus, quod non praemeditata ratione, & viam monstrante arte, sed natura ductrice atque dictatrice extempore fiat; cuiusmodi fossorum metallicorum, Sartorum, Pastorum, similiumque communionem, quadam utentium hominum societas ad laborum tollenda toedia uti solent.*“ Vgl. hierzu auch Tevo (1706), S. 107, der zu Kirchers Begriff des *contrapunctus artificiosus* erläuternd hinzufügt: „*Così detto a differenza del naturale, che senza legge, & ordine viene anche tal volta cantato alla campagna da rustici.*“

¹⁴ Avella (1657), S. 145. Vgl. Hein (1954), S. 53ff.

¹⁵ Noch in der ersten Jahrhunderthälfte schätzte man den improvisierten vokalen Kontrapunkt sehr und begriff ihn als Korrelat des komponierten. Dies belegt beispielsweise eine Passage aus Antimo Liberatis Brief an Ovidio Persapegi vom 15. Oktober 1684. Dort schreibt er über seinen Lehrer Gregorio Allegri (1582–1652), er sei gleichermaßen für seine vokalen Stegreifausführungen wie auch für seine notierten Kontrapunkte berühmt gewesen: „*L'altro scholare de i Nanini (...) fù Gregorio Allegri celebre Contrapontista, e con la voce (chiamato alla mente), e con la penna d'ottima, e perfetta Compositione, & harmonia.*“ Liberati (1685), S. 26. Vgl. auch Banchieri (1614), S. 230, der sich ausgesprochen lobend über den in Roms Kapellen praktizierten *contrapunto alla mente* äußert.

¹⁶ Den umgekehrten Fall, also Übernahmen und Nachahmungen des komponierten Kontrapunkt seitens (ursprünglich) improvisierter Formen sieht Lodovico Zacconi (1596), S. 81 im Falle von *Villanelle, & altre cosette* gegeben.

¹⁷ Vgl. Berardi (1689), S. 154: „*Si deve avvertire, che ci è molta differenza trà il contrapunto osservato, & il contrapunto commune, in questo non s'osserva il moto contrario, ne meno i movimenti sgarbati &c. basta solo, che non si facciano due consonanze perfette, ne meno il mi contra fà &c. mà il contrapunto osservato porta seco tutte le regole dimostrate di sopra.*“

(*contrapunto semplice*)¹⁸ steht der Konsonanzen wie Dissonanzen verwendende *Contrapunto composto* gegenüber, zu denen als dritte Art die imitierenden Satztechniken treten, die unter dem Namen *Contrapunto fugato* zusammengefasst werden.¹⁹

Der *Contrapunto composto* wird weiter in zwei Unterklassen differenziert, die sich durch verschiedene rhythmische Grundmodelle unterscheiden:²⁰ Der *contrapunto sciolto* enthält im Gegensatz zum *contrapunto legato* und *contrapunto syncopato* keine Synkopen.²¹

Beide Arten unterscheiden sich daher auch durch die in ihnen auftretenden Dissonanzarten: Für den *contrapunto sciolto* sind Diminutionen (*dissonanze per passaggio*), für den *contrapunto legato* dagegen Vorhalte (*dissonanze per ligatura*) charakteristisch.

Der *contrapunto syncopato* ähnelt dem *legato*, enthält jedoch keine Dissonanzen, sondern synkopische Überbindungen von Konsonanzen,²² wobei sich vor allem zwei Satzmodelle etabliert haben: Eine Folge von Sexten und Quinten über stufenweise fallendem und eine Sequenz von Quinten und Sexten über stufenweise steigendem Cantus firmus (Bass).²³

Eine weitere Einteilung trennt zwischen einfachem, und doppeltem bzw. mehrfachem Kontrapunkt (*contrapunto doppio*). Diese bezieht sich auf die Vertauschbarkeit der Stimmen in verschiedenen Intervallen.

¹⁸ Singulär tritt bei Avella (1657), S. 154 die Bezeichnung *contranota* für diese Satzart auf.

¹⁹ Oft begegnet in den Quellen nur die auf Tinctoris (1477, lib. II, cap. XIX und 1494) zurückgehende Zweiteilung in *semplice* und *composto* (bei Tinctoris *simplex et diminutus*). Da sich aber der *contrapunto fugato*, namentlich die nicht-Cantus-firmus-gebundenen imitierenden Satzarten, satztechnisch wesentlich von den beiden anderen Arten unterscheidet, scheint eine Dreiteilung der Darstellung sinnvoll.

²⁰ Bereits Diruta (1609) II, S. 9–11 stellt fünf Arten des Kontrapunkts an ein und demselben cantus firmus dar, wobei er methodisch immer kleinere rhythmische Unterteilungen der cantus firmus-Noten zu Grunde legt.

²¹ Vgl. Kircher (1650A), S. 245: „*Solutus est cum consonantijs miscetur dissonantiae sine ulla ligatura & sincopatione.*“

²² *Legatura* und *sincopa* beziehen sich auf verschiedene satztechnische Ebenen. Während mit *legatura* primär das Anbinden an eine Note bezeichnet wird, bezieht sich der Terminus *sincopa* auf ein metrisches Phänomen: Das Eintreten auf leichter (unbetonter) Taktzeit: „*Deve sempre principiare la sincopa nel levare della battuta, e non nel battere.*“ Tevo (1706), S. 207. Eine *legatura* kann dagegen auch auf schwerer (betonter) Taktzeit beginnen. Eine *sincopa* kann sowohl konsonant wie dissonant sein, *legatura* bezeichnet dagegen immer eine Vorhaltsdissonanz, während das Verb *legare* (das eben nur das Anbinden einer Note an eine andere meint) für dissonante und konsonante Konstellationen verwendet wird. Das Anbinden einer Konsonanz (wie z. B. der Standardfall der 6-5-Sequenz) muss immer in Form einer *sincopa* geschehen. Daher die Bezeichnungsweise *contrapunto syncopato* für einen rein konsonanten Kontrapunkt, der mit Synkopen arbeitet, im Gegensatz zum aus Vorhaltsdissonanzen gebildeten *contrapunto legato*. Vgl. hierzu auch Bononcini (1673), S. 77: „*frà il sincopare, e legare si ritrova questa differenza, che la sincopa è tutta consonante, e la legata è mezza consonante, e mezza dissonante.*“

²³ „(La) *legatura della sesta con la quinta, si farà in due modi; il primo nell'ascendere in cui la sesta và mezza battuta innanzj alla quinta; il secondo nel descendere, & all'hora la sesta và mezza pausa dietro alla quinta.*“ Tevo (1706), S. 208. Eine 5-6-Folge enthält unter anderem Berardis Notenbeispiel zum *Contrapunto syncopato* (1693), S. 45.

Contrapunto semplice. Composto, e sciolto.

Contrapunto legato, e sincopato.

8. 6. 5. 3. 6. 8. 7. 6. 8. 10. 8. 7. 6. 5. 3. 3. 6. 7. 6. 7. 6. 7. 6. 5. 10. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 8.

NB 1 Tevo (1706), S. 227, T. 3 nach Kircher (1650A), S. 246 ergänzt²⁴

Im weiteren werden zunächst konsonante Satzarten anhand grundlegender Satzregeln, deren Spezifizierung und Exemplifizierung in der *Passaggi*-Lehre und des Note-gegen-Note-Satzes (*contrapunto semplice*) behandelt. Nach grundsätzlichen Bemerkungen zum Satz mit Dissonanzen folgt ein Abschnitt über die Kadenzlehre, die verschiedenen Arten des *contrapunto composto* und des mehrfachen Kontrapunkts sowie die Darstellung der imitierenden Satztechniken (*contrapunto fugato*).

²⁴ Tevo (1706), S. 277 zitiert dieses Notenbeispiel nach Kircher (1650A), S. 246, der es seinerseits aus Picerli (1631), S. 17 übernahm.

3.1 Grundlegende Satzregeln

Da Kontrapunkt als satztechnisches Verfahren zunächst ein Hinzusetzen zu einem (präexistenten oder neu erfundenen) Cantus firmus bedeutet, betreffen die Satzregeln in erster Linie Bedingungen des Zusammenklangs der hinzugefügten mit der gegebenen Stimme und deren Fortschreitungen. Innerhalb der Kontrapunktlehre hatte sich eine Tradition von acht grundlegenden Satzregeln etabliert,²⁵ die sich, da sie vor allem Regeln für den satztechnischen Gebrauch perfekter Konsonanzen enthalten, vornehmlich auf den zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz, die einfachste und historisch älteste kontrapunktische Satzart, beziehen. Diese wird auch im 17. Jahrhundert noch als satztechnischer Kern des Kontrapunkts verstanden und gelehrt, auf dessen Grundlage alle weiteren Satzarten (die Erweiterung zur Drei-, Vier- und Achtstimmigkeit einerseits, der Satz mit Dissonanzen andererseits) entwickelt werden.

Ihre Fassung in acht Regeln, in denen frühere Formulierungen²⁶ elementarer Satzvorschriften tradiert und erweitert wurden, verfestigte sich im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert. In Bontempis *Historia musica* und Tevos *Musico testore*²⁷ werden namentlich Gaffurios *Practica musice* (1496)²⁸ und Steffano Vanneos *Recanetum de musica aurea* (1533)²⁹ als Quellen genannt.³⁰ Aus Traditionsverbundenheit halten Avella, Bononcini, Berardi in *Il perché musicale*, Bontempi und Tevo an der Achtzahl fest, wengleich die Regeln bei ihnen inhaltlich erweitert oder erneuert werden.³¹ Und auch wenn sich bei Kircher zehn, bei Scorpione 11 und bei Berardi in den *Miscellanea musicali*

²⁵ „Stabilirono adunque li detti Maestri di questa nobil' Arte varie regole, e precetti, fra quali otto furono principali.“ Tevo (1706), S. 221.

²⁶ Hierzu grundlegend Sachs (1974).

²⁷ Bontempi (1695), S. 222, Tevo (1706), S. 221.

²⁸ Lib. 3, cap. 3. Tevo weist darauf hin, dass Gaffurios Fassung grundlegender Satzregeln bereits Orazio Tigrini in dessen *Compendio della musica* (Venedig, 1588) als Hauptquelle diente.

²⁹ Lib. 3, cap. VI–XII.

³⁰ Die noch etwas ältere und vielleicht erste Formulierung *De octo generalibus regulis circa omnem contrapunctum observandis* im dritten Buch von Johannes Tinctoris *Liber de arte contrapuncti* (1477) spielt dagegen für die hier interessierende Tradierung eine untergeordnete Rolle. Möglicherweise ergibt sich aber ein indirekter Zusammenhang. Tinctoris hielt sich zwischen 1472 und 1492 am Hof von Neapel auf, den Gaffurio 1478 bis 1480, also unmittelbar nach Abfassung des *Liber*, besuchte. Es liegt nahe, dass sich beide über den *Liber* austauschten und dass Tinctoris Regeln die Verfassung von Gaffurios eigener Version (1496) beeinflussten.

³¹ Avella (1657), S. 145f., Bononcini (1673), S. 55–59, Berardi (1693), S. 44–47, Bontempi (1695), S. 222–226, Tevo (1706), S. 221f.

(im Gegensatz zu *Il perché musicale*, s. o.) 19 allgemeine Satzregeln finden,³² so erweisen sie sich doch als Spezifizierungen und Erweiterungen, die erkennbar auf das Fundament der traditionellen acht Grundregeln aufbauen.

Obligatorischer Bestandteil aller Regeln sind Anweisungen über die satztechnische Ausführung von Anfang und Ende eines Kontrapunkts. Am Schluss, darin sind sich alle Autoren einig, müsse eine perfekte Konsonanz gesetzt werden.³³ Diese Vorschrift hat weltanschauliche Hintergründe, indem das Schließen einer Komposition (im Sinne des Harmoniebegriffs) verstanden wird als Fortschreitung vom Unvollkommenen zum Vollkommenen, vom Imperfekten zum Perfekten.³⁴ Bontempi und Tevo ergänzen für den mehrstimmigen Satz, dass zwei Stimmen in perfekter Konsonanz, eine dritte Stimme (*terza parte*) aber in der Terz schließen solle,³⁵ Scorpione präzisiert diese Anweisung dahingehend, dass am Schluss weder eine Sexte noch eine kleine Terz stehen soll, dass also in der dritten Stimme eine große Terz zu setzen sei und verweist auf die Notwendigkeit, im Hauptton (*corda principale*) des Modus zu schließen.³⁶ Kircher, Avella, Penna, Bononcini und Berardi fordern auch den Anfang mit einer perfekten Konsonanz. Bontempi, Scorpione und Tevo gestatten dagegen zusätzlich die Eröffnung mit einer großen oder kleinen Terz, nicht jedoch mit einer Sexte.³⁷

Die weiteren Satzregeln betreffen in der Frühzeit der *regole principali* nahezu ausschließlich den satztechnischen Gebrauch perfekter Konsonanzen. Nach und nach werden auch Regeln für imperfekte Konsonanzen aufgenommen. Da sie sowohl Bedingungen des Zusammenklangs als auch der Klangfortschreitung regulieren, also gleichermaßen

³² Kircher (1650A), S. 248f., Scorpione (1701), S. 140f., Berardi (1689), S. 104–112. Nach Berardis Nummerierung wohl ursprünglich 20 Regeln, die 18. fehlt jedoch.

³³ Kircher (1650A), S. 249, Praeceptum 10, Avella (1657), S. 145, Bononcini (1673), S. 55, Berardi (1689), S. 105, Quinta Regola, Berardi (1693), S. 47, VIII.

³⁴ Vgl. Kap. 3.5.

³⁵ Bontempi (1695), S. 226, Ottava Regola, Tevo (1706), S. 222, Ottava Regola.

³⁶ Scorpione (1701), S. 140.

³⁷ Die Regel, den zweistimmigen Satz mit einer perfekten Konsonanz zu beginnen wurde nicht erst „im Laufe des (17.) Jahrhunderts gelockert“, wie Groth (1989), S. 337 meint. Bereits Tinctoris gestattet den Beginn mit einer imperfekten Konsonanz, sofern der Cantus firmus mit einer Pause, also auftaktig, beginnt (siehe Ausgabe Seay (1975), S. 146). Vgl. dazu auch Lederer (1970), S. 119: „Aus dem Beispiel *Cerretos* und auch anderer hier zitierter Theoretiker, welche imperfekte Konsonanzen erlauben, läßt sich ersehen, daß der Beginn mit einer perfekten Konsonanz nicht als Universalregel angesehen werden kann, da sich keine einheitliche Behandlung des Problems ergibt. Es scheint vielmehr, daß es dem Gutdünken des Komponisten überlassen war, perfekte und imperfekte Konsonanzen zu setzen, wenn man bei Aron, einem relativ jungen Vertreter der Kontrapunkttheorie, lesen kann, daß man sich nicht an eine Regel halten, sondern nach Belieben verfahren soll.“

vertikale wie horizontale Aspekte des Satzes berücksichtigen, werden sie häufig mit Bezug auf die *moti* bzw. *movimenti* (Bewegungsarten) formuliert.

Diese geben das Verhältnis der Fortbewegung zweier Stimmen an: *Moto retto* (gerade Bewegung) bezeichnet die stufen- oder sprungweise Fortschreitung beider Stimmen in derselben Richtung, *moto obliquo* (Seitenbewegung) dagegen die Bewegung einer der beiden Stimmen, während die andere ruht, *moto contrario* (Gegenbewegung) die Fortschreitung beider Stimmen in entgegengesetzter Richtung.



NB 2 Berardi (1689), S. 104f.

Anweisungen bzw. Restriktionen für die Fortschreitungen perfekter Konsonanzen mit Hilfe der so begrifflich erfassten Bewegungsverhältnisse bilden auch im ausgehenden 17. Jahrhundert den Kern der Regeln.³⁸ Außer Scorpione tradieren alle Autoren das Verbot der Fortschreitung zweier perfekter Konsonanzen gleicher Größe in gerader Bewegung (offene Einklangs-, Quint- und Oktavparallelen).³⁹ Bontempi und Tevo reflektieren über Begründungen bzw. Rechtfertigungen dieses Verbots, wobei den Autoren offensichtlich vor allem die Beantwortung der Frage „Warum sind Quintparallelen eigentlich verboten?“ einiges Kopfzerbrechen bereitet.⁴⁰ Schließlich erklärt Bontempi die Ursache für das Verbot offener Parallelen empirisch. Ausschlaggebend sei die Erfahrung (*sperienza*) und die Bewertung des Klangempfindens (*senso*), das von der Folge zweier perfekter Konso-

³⁸ Eine Ausnahme bildet hier nur Scorpione, bei dem jegliche Vorschriften über den Satz mit perfekten Konsonanzen (Parallelenverbot etc.) fehlen, vielleicht weil sie ihm allzu selbstverständlich erschienen.

³⁹ Kircher (1650A), S. 248, Praeceptum 2, Avella (1657), S. 146, Bononcini (1673), S. 55, Penna (1679), S. 49, Berardi (1689), S. 105, Sesta Regola, Bontempi (1695), S. 222, Seconda Regola, Tevo (1706), S. 222, Seconda Regola.

⁴⁰ *Vano investigando li Musici, perche causa sù stato proibito con tanto rigore il fare più consonanze perfette l'una dopo l'altra.* Tevo (1706), S. 144. *I Professori pedarij non sogliono portare in consideratione se non la ragione della traditione, dicendo, non potersi ammettere ne i due Unisoni, ne le due Quinte, ne le due Ottave, perche il Maestro le habbia proibite.* Bontempi (1695), S. 223.

nanzen abgestoßen werde.⁴¹ Es sind ästhetische Gründe, die zur Ablehnung zweier Unisoni oder Oktaven führen: Durch ihre Gleichheit bzw. Ähnlichkeit tragen sie (zumal im zweistimmigen Satz) zu wenig zur Harmonie bei.⁴² Schwieriger fällt die Erläuterung des Verbots paralleler Quinten, vor allem die Begründung, warum Quartparallelen erlaubt, Quintparallelen aber verboten sind. Bontempi versucht eine Erklärung mit harmonischen Relationen (*relazioni consonanti*) herzuleiten. Quarten seien dem Einklang näher und besäßen gleichzeitig eine harmonische Relation mit Sexten, was sie wiederum den Oktaven näher brächte als Quinten, die sowohl vom Einklang als auch von der Oktave weiter entfernt seien. So recht überzeugt scheint Bontempi von seiner Erklärung aber selbst nicht zu sein, und er schließt seine Betrachtungen mit der Bemerkung, dass andere, die über diese Satzregel philosophierten, vielleicht bessere Gründe finden mögen.⁴³

Weiterhin enthalten die Regeln Präzisierungen des Parallelen-Verbots. Es gilt auch für Fortschreitungen, die durch eine Pause unterbrochen werden, während solche, bei denen eine der beiden Stimmen um einen Punkt verlängert wird, den Satzfehler beheben.⁴⁴

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system shows a sequence of intervals with labels '1.', '5.', and '8.' indicating the interval number. The second system shows a sequence of intervals with labels 'cattivo.' and 'salvato.' indicating the quality of the interval.

NB 3 Tevo (1706), S. 146f.

⁴¹ Trovarono, ammastrati dalla sperienza, i primi Contrapuntisti, che nelle opposizioni delle consonanze fra le Parti, due Terze, due Quarte, due Seste, e le loro replicationi siano dal Senso concesse, restandone benignamente sodisfatto; due Unisoni, due Quinte, due Ottave e le loro replicationi siano dallo stesso abborrite. Bontempi (1695), S. 223.

⁴² Abborisce il Senso i due Unisoni, perche tra loro, per esser simili non fanno consonanza alcuna. Vieta le due Ottave, e perche essendo in proportione d'egualità non partoriscono alcuna consonanza, e per la gran distanza che si trova tra loro, essendo la Natura nemica di qualsivoglia vacuo. Ibid.

⁴³ Resta solo la consideratione per qual cagione il Senso ammetta le due Quarte, e proibisca le due Quinte, essendo in proportione d'egualità tanto l'une, quanto l'altre. La cagione può esser questa; che essendo le due Quarte piu vicine ai loro Unisoni, che non sono le Quinte, & havendo relatione consonante con le Seste, che sono vicine all'Ottava, cagione per la quale si rendono i Suoni uniti e stretti; il Senso meritamente le approva, le riceve, le ammette. Le Quinte poi non godono questa felicità; poiche non solo sono piu lontane dai loro Unisoni che non sono le Quarte: ma per ragione di relatione sono anche piu lontane dall'Ottava, non havendo relatione alcuna vicina, come hanno le Quarte che godono la relatione delle Seste; onde porgendo ne Contrapunti con l'una e l'altra lontananza motivo di larghezza, producendo i Suoni disuniti e lontani, il Senso che desidera l'unione e la vicinanza, meritamente le scaccia, le annulla, le proibisce. Queste sono le ragioni investigate da Noi. Altri poi filosofandovi sopra potrà investigarne ragioni assai migliori. Ibid.

⁴⁴ Berardi (1689), S. 146f., Scorpione (1701), S. 120, Tevo (1706), S. 147.

Die Folge einer verminderten Quinte auf eine reine wird von Penna toleriert, wenn sie in eine reine Quinte weitergeführt wird, schreitet sie zu einer großen Terz fort, sogar für gut befunden.⁴⁵ Diesen Fall gestatten auch Bononcini und Bismantova.⁴⁶ Im Kontext eines Notenbeispiels zur Fugenlehre geht Tevo, gewissermaßen nebenbei, auf die steigende Folge einer reinen auf eine verminderte Quinte in den Mittelstimmen ein, die er als *tolerabile, per essere di specie diversa* bezeichnet.⁴⁷ Für alle drei perfekten Konsonanzen billigen Penna und Kircher die unmittelbare Wiederholung auf denselben Tonstufen.

The image shows a musical staff with two systems of notes. Above the staff, seven intervals are labeled: Male, Male, Bene, Si tolera, Bene, Si tolera, and Si tolera. Below the staff, the intervals are represented by notes and numbers: Male (5. 5.), Male (5. 5.), Bene (5. 5.fals. 3.magg.), Si tolera (5. 5.fals. 5.), Bene (5. 5.), Si tolera (1. 1.), and Si tolera (8. 8.).

NB 4 Penna S. 51, 49 und 52

Während die Fortschreitung vom Einklang in die Oktave und umgekehrt in Gegenbewegung für doppelchörige Kompositionen zu acht Stimmen (vornehmlich in den beiden Bass-Stimmen) empfohlen wird,⁴⁸ verbietet Penna sie im zweistimmigen Satz.⁴⁹ Bismantova und Scorpione gehen gesondert auf die Folge zweier Quinten im *moto contrario* ein. Während Bismantova sie erlaubt, zählt Scorpione sie zu den *movimenti da evitarsi*.⁵⁰ Etwas weiter wird bei Bontempi allgemein die Fortschreitung zweier perfekter Konsonanzen gleicher Größe in Gegenbewegung zur Regel erhoben.⁵¹ Vermutlich bezieht er sich damit auf denselben Fall, der auch von Bononcini, Berardi und Tevo beschrieben wird.⁵² Dort kreuzen sich die Stimmen in Gegenbewegung, klanglich entsteht dabei eine Wiederholung desselben Intervalls.⁵³

⁴⁵ Penna (1679), S. 50f.

⁴⁶ Bononcini (1673), S. 58. Bismantova (1677), S. 42.

⁴⁷ Tevo (1706), S. 316.

⁴⁸ Kircher (1650A), S. 249, Scorpione (1701), S. 120 und 122.

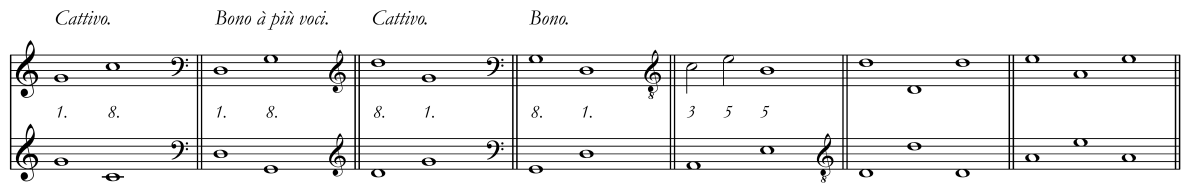
⁴⁹ Penna (1679), S. 50, Quarta Regola, S. 52 Nona Regola.

⁵⁰ Bismantova (1677), S. 42, Scorpione (1701), S. 122f.

⁵¹ Bontempi (1695), S. 224, vgl. auch Berardi (1693), S. 47, VI.

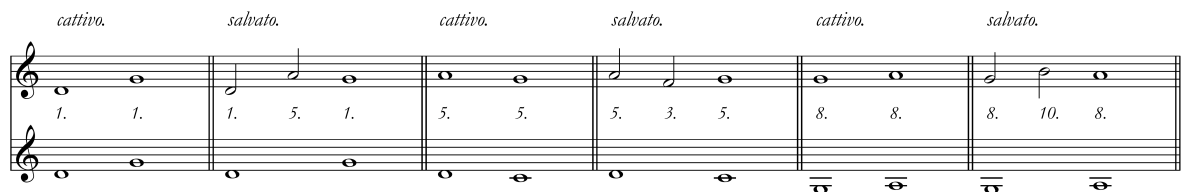
⁵² Bononcini (1673), S. 59, Berardi (1689), S. 105, Tevo (1706), S. 149

⁵³ Dieser Fall wird bereits von Tinctoris (1477, Ausgabe Seay 1975), S. 30f., Gaffurio (1496) und Zarlino (1561), S. 182f. sowie diesen folgend von Tigrini (1588) beschrieben.



NB 5, 1.–4.: Penna (1679) S. 50, 5.: Bismantova (1677), S. 42, 6. u. 7.: Berardi (1689) S. 105

Penna und Tevo problematisieren sogenannte Akzentparallelen, d. h. die Parallelbewegung zweier perfekter Konsonanzen gleicher Größe, die durch Diminution umgangen wird. Im Gegensatz zu Vanneo und Zarlino, die sich auch bereits zu dieser Thematik äußerten,⁵⁴ zählen sie derartige Akzentparallelen nicht zu den Satzfehlern.⁵⁵ Allerdings – so muss man ergänzend hinzufügen – nur dann, wie die Notenbeispiele zeigen, wenn die eingefügten Diminutionen in Gegenbewegung in die zweite perfekte Konsonanz weitergeführt werden. Schreiten sie dagegen in gerader Bewegung in die zweite perfekte Konsonanz fort, erregen sie, wie Tevo meint,⁵⁶ den Verdacht (*il sospetto*) einer offenen Parallele. Bononcini toleriert sie dennoch im vielstimmigen Satz (*à molti voci*).⁵⁷



NB 6 Tevo (1706), S. 147

Berardi, Scorpione und Tevo behandeln außerdem das Verbot verdeckter Parallelen.⁵⁸ Diese liegen dann vor, wenn sich zwei Stimmen in derselben Richtung in eine perfekte Konsonanz bewegen. Verziert man derartige Fortschreitungen etwa mit einer *Tirata*, wird aus der verdeckten (*implicita*) eine offene Parallele (*espressa*).

⁵⁴ Vanneo (1533), lib. 3, cap. VIII, Zarlino (1561), S. 206f.

⁵⁵ Tevo (1706), S. 147, vgl. aber Scorpione (1701), S. 120.

⁵⁶ Op. cit., S. 149. In Tevos erstem Notenbeispiel wird die zweite perfekte Konsonanz sogar in Gegenbewegung erreicht.

⁵⁷ Bononcini (1673), S. 58.

⁵⁸ Berardi (1689), S. 106, Settima Regola, Scorpione (1701), S. 122f., Tevo (1706), S. 148f.

NB 7 Tevo (1706), S. 148f.

Die Satzregeln von Avella, Bononcini, Berardi (1693), Bontempi und Tevo enthalten jeweils eine Anweisung, die allgemein Gegenbewegung empfiehlt. Tevo ergänzt, dass auch Parallelbewegung gestattet sei, sofern eine Stimme stufenweise, die andere aber sprungweise fortschreite.⁵⁹ Diese Regelung bezieht sich vermutlich noch auf die Folge perfekter Konsonanzen verschiedener Größe, bzw. die Fortschreitung aus einer imperfekten in eine perfekte und steht in der Tradition Zarlino.⁶⁰

Die Folge mehrerer perfekter Konsonanzen verschiedener Größe formulieren Kircher, Bontempi und Tevo, wie schon Gaffurio und Vanneo, als Regel. Mehrere imperfekte Konsonanzen (Terz- und Sextparallelen) werden von den meisten Autoren erlaubt, wobei nach Möglichkeit große mit kleinen Terzen (Sexten) zur Vermeidung unharmonischer Relationen⁶¹ alternieren sollen.⁶² Berardi fasst diese Regel sehr streng und verbietet die Folge zweier Sexten oder Terzen gleicher Größe in gerader Bewegung.⁶³

⁵⁹ Tevo (1706), S. 222.

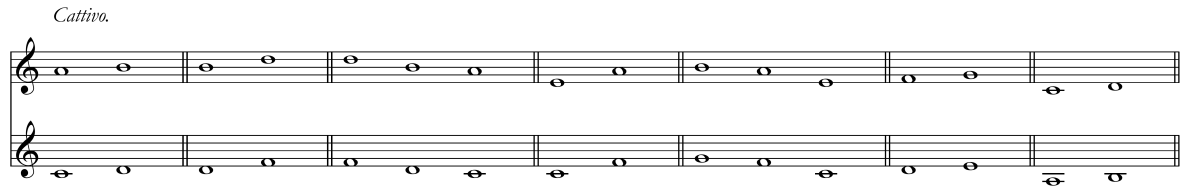
⁶⁰ Zarlino (1561), S. 184–186, hatte auch dann gerade Bewegung erlaubt, wenn sich verdeckte Parallelen ergeben, sofern eine Stimme eine Sekundbewegung ausführe. Ausgenommen ist allein die Fortschreitung einer Sexte in gerader Bewegung in eine Quinte. Für alle weiteren Möglichkeiten (perfekt – perfekt, imperfekt – perfekt) gibt Zarlino im Einzelnen Regeln an, welche Stimme den Schritt und welche den Sprung ausführen solle.

⁶¹ Vgl. Scorpione (1701), S. 121: „Maggiormente si deve osservare questo precetto di cambiare le Terze, acciò non sieno tutte maggiori, ò tutte minori, perche altrimenti s'udirebbero Tritoni, Quinte false, Ottave superflue, e diminuite, quel che si è detto delle Terze, s'intende anco delle Seste.“

⁶² Kircher (1650A), S. 249, Bononcini (1673), S. 55, Penna (1679), S. 58f. und 60f., Scorpione (1701), S. 121, Bontempi (1695), S. 224, Tevo (1706), S. 222.

⁶³ Berardi (1689), 11.12.

Dieses Verbot wurde von Zarlino bereits präziser gefasst, indem er nur die Folge zweier großer Terzen oder kleiner Sexten verbot, da diese eine *relatione non harmonica* bilden, während die Folge zweier kleiner Terzen, bzw. großer Sexten erlaubt ist.⁶⁴



NB 8 Berardi (1689), S. 108

Ein eigener kleiner Regelkomplex befasst sich systematisch mit den vier konsonanten Fortschreibungsmöglichkeiten: Perfekt – perfekt, imperfekt – perfekt, perfekt – imperfekt und imperfekt – imperfekt.⁶⁵ In Verbindung mit den drei Bewegungsarten entstand dieses Lehrgebiet als *movimenti delle consonanze* neben und aus der Gruppe der grundlegenden Satzregeln, namentlich der Vermeidung offener und verdeckter Parallelen, die die Fortschreitungen perfekt – perfekt und imperfekt – perfekt betreffen.⁶⁶

Manche Autoren behandeln diese Fortschreibungsregeln an eigener Stelle, bei einigen erscheinen sie unmittelbar vor den Kapiteln, die die *Passaggi*-Lehre⁶⁷ enthalten, bei anderen sind sie teilweise oder vollständig in die grundlegenden Regeln aufgenommen worden.

Vollständig in die *regole generali* integriert erscheinen die *movimenti delle consonanze* bei Bononcini und Berardi.⁶⁸ In allgemeiner Form befasst sich Kircher in seiner sechsten Vorschrift mit der Folge imperfekt – perfekt und den Fortschreitungen in perfekte Konsonanzen, für die er Gegenbewegung empfiehlt, die gerade und die Seitenbewegung jedoch nicht grundsätzlich ausschließt.⁶⁹ Tevo behandelt die Fortschreibungsregeln an gesonderter Stelle, wobei er für die Folge perfekt – perfekt und imperfekt – perfekt neben

⁶⁴ Zarlino (1561), S. 176–179.

⁶⁵ Vgl. Groth (1989), S. 338f.

⁶⁶ Frühere Formulierungen finden sich etwa bei Giovanni Maria Artusi (1598), S. 30–35 und Girolamo Diruta (1609), lib. 2, S. 2–7.

⁶⁷ S. u. Kap. 3.2.

⁶⁸ Bononcini (1673), S. 55, Berardi (1689), S. 104.

⁶⁹ Kircher (1650A), S. 249.

der Gegenbewegung auch die Seitenbewegung zulässt.⁷⁰ Bei Bismantova werden die Fortschreitungsregeln in einem Schaubild dargestellt.⁷¹

Insgesamt kann man die *movimenti delle consonanze* folgendermaßen zusammenfassen: Die Fortschreitung in eine perfekte Konsonanz, egal ob von einer perfekten oder einer imperfekten, erfordert Gegenbewegung, während die Fortschreitung in eine imperfekte Konsonanz, ob nun von einer perfekten oder einer weiteren imperfekten aus, alle drei Bewegungsarten (*come si vuole*) erlaubt.

Bei den übrigen Regeln handelt es sich um Einzelanweisungen, die häufig nur individuell bei einem Autor auftreten. So findet sich unter Kirchers und Scorpiones Regeln je eine Vorschrift, die das Verhältnis von Text und Musik betrifft. Während Kircher aber empfiehlt, lange und kurze Notenwerte mögen nach Längen und Kürzen der Textsilben gesetzt werden, verbietet Scorpione, Melismen (*passaggi*) mit den Vokalen „i“ und „u“ zu bilden.⁷² Avella nimmt in seine Regeln neben der Empfehlung der Imitation und des Wechsels perfekter und imperfekter Konsonanzen im Sinne des Harmoniebegriffs (s. o.) eine Präzisierung der Schlussbildung auf. Seine dritte Vorschrift fordert eine Terz oder Sexte auf der Paenultima. Bononcini schreibt vor, den Einklang im zweistimmigen Satz zu meiden. In Berardis Fassung von 19 *Regole generali* in der *Miscellanea musicale* finden sich mehrere einzelne Regeln. So beschreibt er beispielsweise spezielle Restriktionen für eine Oktave im Auftakt (*principio di battuta*). Allgemein gilt nach der Regelung der *movimenti delle consonanze*, dass die Oktave als perfekte Konsonanz in Gegenbewegung (in den Fassungen von Kircher und Tevo auch in Seitenbewegung) erreicht werden muss. Berardi gibt nun die zusätzliche Vorschrift, dass eine Oktave im Auftakt nur dann zulässig ist, wenn der Cantus firmus eine Sekunde abwärts, die kontrapunktierende Stimme aber in Gegenbewegung eine Stufe aufwärts geführt wird und zwischen beiden das Intervall der großen Sexte entsteht, oder sofern Seitenbewegung vorliegt, in diesem Fall darf der Oktave jedoch keine Sexte vorausgehen.⁷³ Alle anderen Fortschreitungen (in Gegenbewegung!) werden als schlecht verworfen.

⁷⁰ Tevo (1706), S. 144.

⁷¹ Bismantova (1677), S. 42.

⁷² Kircher (1650A), S. 249, Praeceptum 8, Scorpione (1701), S. 140.

⁷³ Vgl. Berardi (1689), S. 109, Decimaterza Regola.



NB 9 Berardi (1689), S. 106f.

Derartige Spezifizierungen allgemeiner Fortschreitungsregeln fallen indess schon in den Bereich der *passaggi*-Lehre. Dies betrifft auch Berardis Vorschriften für die Fortschreitung aus der kleinen Sexte und der Folge Unisono – Sexte, Unisono – Quinte, die daher im Kontext der *passaggi* im folgenden Kapitel besprochen werden.

Drei Regeln Berardis befassen sich schließlich mit Fortschreitungen, bei denen unharmonische Relationen (*relationi false, ò inarmoniche*) entstehen, und die deshalb verboten sind. Unharmonischen Relationen liegen dann vor, wenn Töne in zwei Stimmen unmittelbar aufeinander folgen, deren Stufenabstand demjenigen einer perfekten Konsonanz entspricht, von denen die eine aber mit *fa*, die andere mit *mi* solmisiert wird. Es handelt sich also um übermäßige bzw. verminderte Oktaven, übermäßige und verminderte Quinten.⁷⁴ Diese verbietet Berardi, ebenso wie Bononcini und Scorpione,⁷⁵ und empfiehlt derartige Satzfehler durch zusätzliche Setzung von Akzidentien zu beheben. Eine weitere Regel untersagt *mi contra fa* als simultanes Intervall im Bezug auf perfekte Konsonanzen, also wiederum die Zusammenklänge von übermäßigen und verminderten Oktaven und Quinten.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. Penna (1679), S. 49: „delle Consonanze Perfette altre sono Buone, & altre False (...): Le False sono, quando una parte dice mi, e l'altra fa; Le buone sono quando non concorre il mi con il fa insieme.“

⁷⁵ Bononcini (1673), S. 59: *Salti di terze maggiori, e minori, e di seste maggiori, e minori, che si devono fuggire, per la relazione d'unisoni, quinte, & ottave false.* Scorpione (1701), S. 122f. und S. 140, precetto 6.

⁷⁶ Ebenso Penna (1679), S. 49, Prima Regola.

Tutto cativo. Relationi false. (Korrekturen Berardis)

Relationi false. (Korrekturen Berardis) fa mi

NB 10 Berardi (1689), S. 109–111

Schließlich nehmen Tevo und Bontempi außerdem die Wahrung der Tonart bzw. des Modus, die zu den oft unausgesprochenen Grundregeln gehört, explizit in ihre Darstellungen auf.⁷⁷

Sind dies jeweils einzelne Formulierungen, so gruppieren sie sich doch um einen Kern von Regeln, die in gleicher oder ähnlicher Form bei den meisten Autoren wiederkehren. Zusammenfassend soll versucht werden, die wesentlichen Elemente grundlegender Satzvorschriften in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie sie sich bei den herangezogenen Autoren abzeichnen, in acht idealtypischen Regeln zu formulieren.

1. Der Kontrapunkt soll mit einer perfekten Konsonanz oder einer Terz beginnen.
2. Die offene Parallelführung perfekter Konsonanzen ist verboten. Dies gilt ebenso für verdeckte Parallelen, nicht aber für Akzentparallelen.
3. Die Folge mehrerer perfekter Konsonanzen verschiedener Größe ist erlaubt.
4. Die Parallelführung imperfekter Konsonanzen ist erlaubt, wobei möglichst kleine und große Terzen bzw. Sexten abwechseln sollen.

⁷⁷ S. Tevo (1706), S. 228: „*Che non si eschi di tuono, e non si faccino cattive relationi, nè salti proibiti, è difficili.*“ In einer etwas umfassenderen Formulierung (*la natura del Modo*), die durchaus auch auf das Ethos bezogen werden kann, bei Bontempi (1695), S. 229: „*Che sia osservata la natura del Modo, nel quale si costituisce la Cantilena.*“

5. Die Fortschreitung von einer perfekten oder imperfekten Konsonanz in eine perfekte muss in Gegenbewegung erfolgen.
6. Von einer perfekten oder imperfekten Konsonanz in eine imperfekte kann in jeder Bewegungsart fortgeschritten werden.
7. Die Stimmführung sollte einerseits die jeweils nächstgelegene Konsonanz anstreben, andererseits möglichst auf Gegenbewegung achten.
8. Der Kontrapunkt muss im zweistimmigen Satz mit einer perfekten Konsonanz schließen, im dreistimmigen soll dazu die große Terz über der Finalis treten.

3.2 *Passaggi*

Nachdem der Schüler mit den grundlegenden Satzregeln ausreichend vertraut war, wurden einzelne Intervallverbindungen geübt, um so die Aufmerksamkeit auf besonders gute, akzeptable oder auch besonders schlechte bzw. verbotene Verbindungen zu lenken. Dieser Teilbereich des Kontrapunktunterrichts, die Lehre von den *passaggi*, befasst sich minutiös mit den Fortschreibungsmöglichkeiten der einzelnen Intervalle (*elementi*) vornehmlich im zweistimmigen Satz.⁷⁸ Sie ist gleichermaßen Beispielsammlung, Fortsetzung und Erweiterung der in den grundlegenden Satzregeln und den *movimenti delle consonanze* aufgestellten allgemeinen Fortschreibungsregeln, die hier weiter spezifiziert werden.

Ihren Ursprung hat die *Passaggi*-Lehre, mit ihrer zunächst verwirrend anmutenden Vielfalt einzelner Intervallprogressionen, in Anweisungen zur vokalen Improvisation einer kontrapunktierenden Stimme zu einem präexistenten Cantus firmus. Zur praktischen Stegreif-Ausführung genügten die theoretisch in Regeln gefassten Prinzipien der Stimmführung nicht. Vielmehr war die Vermittlung eines umfassenden Repertoires kleinster Klangfortschreitungsmodelle nötig, die sich die Sänger akribisch aneignen konnten, um dann bei der Improvisation eines *contrapunctus simplex*, den Fortschreitungen des Cantus firmus entsprechend, frei über sie verfügen und sie kombinieren zu können.⁷⁹

Johannes Tinctoris widmet ihnen beispielsweise das erste Buch seines *Liber de arte contrapuncti*. In den Kapiteln 3 bis 28 stellt er, beginnend beim Einklang in aufsteigender Anordnung für die einfachen konsonanten Intervalle, die Quarte und deren Oktavvielfachen bis zur dritten Oktave (*tridiapason* bzw. *vicesimasecunda*) die Fortschreibungsmöglichkeiten zu den nächstgelegenen Konsonanzen dar. Dabei legt er seiner Darstellung jeweils die vier Möglichkeiten melodischer Bewegung, Sekundschritt, Terz-, Quart- oder Quintsprung sowie Tonwiederholung des Cantus firmus zugrunde. Als Beispiel sollen hier die Fortschreibungsmöglichkeiten des Einklangs zur Quinte wiedergegeben werden.

⁷⁸ Die Erweiterung auf mehr als zweistimmige Sätze lockert zugleich die strengen Fortschreibungsregeln. Vgl. Scorpione (1701), S. 119: „*alcuni passaggi si permettono a più voci, che non si concedono quando sono due, che cantano.*“

⁷⁹ Vgl. Schubert (2002), S. 505f.: „*Theorists typically supplemented these abstract rules with lists of short examples that could run on for many pages. The lengthy itemization of permissible contrapuntal progressions found in many of these treatises, although appearing tediously didactic and uneconomical to us today, were probably intended to provide the singer with a menu of formulas to be memorized that could then be called upon in improvisation.*“

Der Cantus firmus ist mit leeren, die kontrapunktierende Stimme mit ausgefüllten Notenköpfen dargestellt.



NB 11 Tinctoris *Quomodo quintam*, Ausgabe Seay (1975), S. 20

In Form dieser Intervallpaare spielt Tinctoris sämtliche konsonanten Intervalle an den zugrundegelegten melodischen Bewegungen des Cantus firmus durch. Bei der Improvisation einer kontrapunktierenden Stimme würde ein Sänger auf die auswendig gelernten Modelle zurückgreifen und sie, je nach Bewegung des Cantus firmus, aneinanderfügen.⁸⁰

Mit dem Zurückgehen des improvisierten vokalen Kontrapunkts fehlt den *passaggi* gewissermaßen die unmittelbare Anwendbarkeit. Ihre Darstellung verschiebt sich in ihrer Zielsetzung von praktischen Memorierformeln einerseits zu Beispielsammlungen in Form eines Nachschlagewerks, andererseits zu präzisierenden Ausführungen, die am Einzelfall Erweiterungen bzw. Abweichungen von den grundlegenden Satzregeln erörtern. Über ihren Nutzen gingen die Meinungen der Autoren aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinander⁸¹ und so ist die *Passaggi*-Lehre in ihren Traktaten in ganz unterschiedlichem Umfang vertreten. Am ausführlichsten geht Zaccaria Tevo auf sie ein, der, ähnlich wie Penna der Tradition folgend, zunächst alle Konsonanzen untersucht, also alle Fortschreitungen, die für den *contrapunto semplice* maßgeblich sind, dann aber auch *passaggi* für die einzelnen Dissonanzen folgen läßt. Hier sollen zunächst nur die *passaggi* der Konsonanzen erläutert werden, während die Fortschreitungen aus der Sekunde, Quarte und Septim im Kontext von Kapitel 3.5 *Dissonanzbehandlung* diskutiert werden.

⁸⁰ Schubert (2002), S. 507: „Presumably the singer would consider a tenor CF as a chain of such two-note successions, the second vertical in the first two-note segment becoming the first vertical interval in the second segment, and so forth. Each interval successions thus acts as a link to the next.“

⁸¹ Vgl. Groth (1989), S. 340: „Obwohl die *passaggi*-Lehre in italienischen Traktaten bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein immer wieder auftaucht (bisweilen in erstaunlicher Breite wie bei Silverio Picerli und Zaccaria Tevo), scheint es über ihren praktischen Nutzen dennoch keine einhellige Meinung gegeben zu haben. Mochte sich die detaillierte Aufreihung der Intervallprogressionen einerseits als Katalog satztechnischer Elemente verwenden lassen, so war andererseits nicht zu verkennen, daß die Satzlehre damit in eine Vielzahl von Einzelfällen zerfiel, die nur schwer zu überblicken waren.“

Perfekt – perfekt

Für die Folge einer perfekten Konsonanz auf eine weitere perfekte verschiedener Größe schreiben die meisten Autoren in den *movimenti delle consonanze* Gegenbewegung vor, Kircher und Tevo lassen jedoch auch Seitenbewegung zu.⁸²

Bei Penna und Tevo wird diese Grundregel für die Fortschreitung aus dem Einklang in die Quinte nun dahingehend präzisiert, dass die Progression in die Quinte in Seitenbewegung gut, in Gegenbewegung bei stufenweisem Fortschreiten einer Stimme als tolerabel, bei Sprüngen in beiden Stimmen – auch in Gegenbewegung – jedoch für schlecht befunden wird. Auch die Folge einer Oktave auf den Einklang gilt nur bei Seitenbewegung für gut, wobei Tevo anmerkt, besser sei es, wenn die Oktave auf schwache (unbetonte) Taktzeit (*in elevatione di battuta*) entfalle. Die Fortschreitung in Gegenbewegung gilt allgemein als schlecht mit Ausnahme doppelchöriger Sätze zu acht Stimmen:

The image shows a musical score with two staves (treble and bass clef) and eight measures. Above the staves are labels for different intervals: Male, Bene, Si tolera, Buona, Cattivo, and Buoni a otto. The notes are mostly whole notes. Below the notes are first and second endings (1. and 2.) for each measure.

NB 12 Penna (1679), S. 50, Tevo (1706), S. 153

Von der Quinte geht man am besten in Seitenbewegung zum Einklang weiter. Nach Penna akzeptabel, nach Tevo nur für drei und mehr Stimmen zulässig ist eine schrittweise Abwärtsbewegung in der Oberstimme bei einem Quartsprung aufwärts in der Unterstimme. Schlecht sind die Fortschreitungen von der Quinte in den Einklang in Gegenbewegung, wenn beide Stimmen springen, oder sofern ein Schritt aufwärts in der Unterstimme bei gleichzeitigem Quartsprung abwärts in der Oberstimme liegt oder – wie bereits die *movimenti delle consonanze* lehren – die gerade Bewegung, auch dann, wenn die Oberstimme einen Sekundschrift ausführt.

Als beste Folge einer Oktave auf eine Quinte wird von Tevo wiederum die in Seitenbewegung erfolgende bezeichnet, während die in Gegenbewegung nur für gut befunden wird, sofern die Unterstimme stufenweise fortschreitet. Liegt der Schritt allerdings in der

⁸² S. o. Kap. 3.1.

Oberstimme, darf diese Verbindung nur in vier- oder mehrstimmigen Sätzen verwendet werden. Dies gilt ebenso für auf- wie absteigende gerade Bewegung, sofern eine der beiden Stimmen einen Schritt ausführt. Schlecht ist dagegen die Folge der Oktave auf die Quinte, wenn beide Stimmen springen, ferner die Fortschreitung aus der Duodezime in die Oktave in Gegenbewegung.

Ottimo. Si tolera. Cattivo. Cattivo. Cattivo. Ottimo.

Buono. Solo a quattro, e più voci. Solo a tre, a quattro, e più voci. Buono a più voci. Cattivo. Cattivo.

NB 13 Penna (1679), S. 51f. und Tevo (1706), S. 161 und 163

Von den *passaggi* aus der Oktave in den Einklang wird einmal mehr die Seitenbewegung der Gegenbewegung vorgezogen, die nur in achtstimmigen Sätzen zwischen den beiden Bass-Stimmen empfohlen wird. Mehr Freiheiten gestattet die Folge Oktave – Quinte. Sämtliche Fortschreitungen in Seiten- und Gegenbewegung sind gut, gerade Bewegung ist absteigend in mehrstimmigen Sätzen zulässig, wenn die Unterstimme schrittweise abwärts geführt wird. Die steigende Fortbewegung mit Schritt in der Oberstimme gilt dagegen auch im zweistimmigen Satz als gut. Schlecht sind im Gegensatz dazu Fortschreitungen, bei denen beide Stimmen springen.

Buono. Catt. a 4. Buono a 8. Buono a più voci. Male. Male. Bene. Bene. Buono.

NB 14 Tevo (1706), S. 171f.

Imperfekt – perfekt

Die Progression aus einer kleinen Terz in den Einklang kann in Gegen- und Seitenbewegung erfolgen. Als wenig elegant und von einigen sogar verboten bezeichnet Tevo dagegen die gerade Bewegung in den Einklang. Die Fortschreitung von der kleinen Terz in die Quinte wird in gerader Bewegung für gut befunden, wenn eine Stimme stufenweise geführt wird, toleriert wird von Penna auch die gerade Bewegung, wenn beide Stimmen springen. Bei beiden Möglichkeiten entstehen verdeckte Parallelen.

Für die Folge kleine Terz – Oktave, lehrt Tevo zwei Fortschreitungsmöglichkeiten: Bei der ersten bewegt sich eine Stimme schrittweise fort, bei der zweiten werden beide Stimmen im Sprung geführt, wobei die Oktave auf schwache Zeit erklingt. Im Gegensatz zu Tevo rechnet Penna diese Progression zu den schlechten.

Ottimo. *Ottimo.* *Proibito.* *Buono.* *Buono.* *Tolerato.* *Tolerato.*

NB 15 Tevo (1706), S. 154f., Penna (1679), S. 65

Tevo erörtert vier Fortschreitungen von der großen Terz in den Einklang. Die erste in Seitenbewegung bezeichnet er als *ottimo*, die zweite, bei der der Einklang in Gegenbewegung erreicht wird, empfiehlt er nur für mehr als dreistimmige Kompositionen. Bei der dritten schreiten beide Stimmen in gerader Bewegung in den Einklang fort, wobei eine der beiden Stimmen einen Schritt ausführt. Während Tevo diesen *passaggio* aufsteigend wiederum mit der Bezeichnung *ottimo* versieht, rät er bei Abwärtsbewegung (mit Schritt in der Unterstimme) davon ab. Bei der vierten Variante bewegen sich beide Stimmen im Sprung in den Einklang – eine Fortschreitung, die nur aufsteigend toleriert werde, wie Tevo berichtet.

Ottimo. *Serve alle compositioni di più voci.* *Ottimo.* *Non fà buon'effetto.* *Tolerato, particolarmente à quattro.*

NB 16 Tevo (1706), S. 156

Von der großen Terz in die Quinte geht man entweder in Seitenbewegung, oder in Gegenbewegung, Fortschreitungen in gerader Bewegung, die Penna toleriert, werden von Tevo für schlecht befunden. Die Fortschreitung von einer großen Terz in die Oktave in Gegenbewegung mit einem Halbtonschritt in der Oberstimme und einem Quintsprung in der Unterstimme – die Kombination einer Sopran- mit einer Bassklausel – wird von Bononcini, Penna und Tevo empfohlen. Auch weitere Fälle von Gegenbewegung werden gut beurteilt, ebenso wie die Fortschreitung in Seitenbewegung.

Ottimo. Bene. Cattivo. Cattivo. Cattivo. Bene. Buonissima. Più proprio à più voci, che à due.

NB 17 Bononcini (1673), S. 61, Penna (1679), S. 64, Tevo (1706), S. 157f.

Die Fortschreitung von der kleinen Sext in den Einklang gilt bei Gegenbewegung als gut, Seitenbewegung wird toleriert. Zur Quinte darf von der kleinen Sexte, ebenso wie zur Oktave, nur in Seitenbewegung gegangen werden. Die große Sexte muss regulär in Gegenbewegung zur Oktave weitergeführt werden.

Bene. Tolerato. Buona. Bene. Male. Male. Bene. Male. Male.

NB 18 Penna (1679), S.61, 63 und 68

Perfekt – imperfekt

Die Progression vom Einklang in die große oder kleine Terz gilt bei Seitenbewegung als gut, ebenso die Gegenbewegung in die kleine Terz, während die Gegenbewegung in die große Terz nur toleriert wird. Umstritten sind die Fortschreitungen in die große und kleine Sexte. Penna empfiehlt nur die Gegenbewegung in die kleine Sexte, während er sowohl die Seitenbewegung in die kleine, als auch Seiten- und Gegenbewegung in die große Sexte lediglich toleriert. Tevo dagegen verbietet allgemein die *passaggi* vom Einklang

in die große Sexte, die Seitenbewegung in die kleine Sexte will er nur für vier oder mehr Stimmen zulassen.

Buono. Bene. Si tolera. Buono. Tolerato. Tolerato. Tolerato. Si proibiscono li passaggi alla sesta maggiore.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: *Buono. Bene. Si tolera. Buono. Tolerato. Tolerato. Tolerato. Si proibiscono li passaggi alla sesta maggiore.* The lower staff is a figured bass line with figures: *1. 3. 1. 3. 1. 3. 1. 6. 1. 6. 1. 6. 1. 6. 1. 6. 1. 6.*

NB 19 Penna (1679), S. 62, 63, Tevo (1706), S. 152

Nach Tevo kann man auf jede beliebige Art von der Quinte in die große oder kleine Terz fortschreiten. Laut Penna ist die Seitenbewegung von der Quinte in die Terz oder die Sexte allgemein gut. Bei Gegenbewegung bevorzugt er die Progression in die kleine Terz. Die gerade Bewegung in die Sexte wird toleriert, sofern eine Stimme einen Schritt ausführt, bei der steigenden Folge Quinte – kleine Sexte auch dann, wenn beide Stimmen springen, alle anderen Fortschreitungen werden abgelehnt.

Meglio. Bene. Meglio. Tolerato. Bene. Cativo. Cativo. Cativo. Tolerato.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: *Meglio. Bene. Meglio. Tolerato. Bene. Cativo. Cativo. Cativo. Tolerato.* The lower staff is a figured bass line with figures: *5 3.mi. 5 3.mag. 5 6.mi. 5 6.mag. 5 6.mag. 5 6.mag. 5 6.mi. 5 6.mag. 5 6.mi.*

NB 20 Penna (1679), S. 67

Auf die *passaggi* aus der Oktave in die imperfekten Konsonanzen Terz, Sexte und Dezime geht nur Tevo näher ein. Gänzliche Freiheit in der Fortschreitung besteht bei den *passaggi* in die Terz. Für die Progression in die Sexte bestehen vier Möglichkeiten: Erstens in Seitenbewegung, zweitens in gerader Bewegung, wobei beide Stimmen steigen, die eine jedoch schrittweise, die andere springend. Diese Fortschreitung gilt nach Tevo nur im vier- oder mehr als vierstimmigen Satz als gut, nicht zu empfehlen ist sie dagegen in zwei- und dreistimmigen Sätzen. Drittens in gerader Bewegung, bei der beide Stimmen einen Sprung ausführen und viertens in Gegenbewegung. Für die Verbindung Oktave – Dezime gibt Tevo zwei Möglichkeiten an: Entweder in Seiten- oder in Gegenbewegung.



NB 21 Tevo (1706), S. 173

Imperfekt – imperfekt

Von der kleinen Terz zur (großen und kleinen) Sexte gibt es nach Tevo drei Möglichkeiten: Die erste erfolgt in Seitenbewegung, die zweite in Gegenbewegung, bei der dritten werden beide Stimmen in gerader Bewegung nach unten geführt, wobei in der Oberstimme ein Schritt, in der Unterstimme ein Sprung liegt. Die kleine Sexte wird von Tevo nach der großen Terz bevorzugt, jedoch ist auch die große Sexte möglich. Beide werden entweder in Seiten- oder in Gegenbewegung erreicht.



NB 22 Tevo (1706), S. 155 und 158

Von der kleinen Sexte kann entweder in Seiten-, Gegen- oder gerader Bewegung zur großen oder kleinen Terz fortgeschritten werden, wobei bei gerader Bewegung eine der beiden Stimmen einen Schritt ausführen muss. Die kleine Dezime kann von der kleinen Sexte in Seiten- oder Gegenbewegung erreicht werden.



NB 23 Tevo (1706), S. 166f.

Berardi schließt seine Ausführungen zum *contrapunto osservato* mit einer Sammlung von 61 *passaggi*,⁸³ die nicht erlaubt sind und die so gewissermaßen ex negativo nochmals sämtliche Fortschrittsregeln zusammenfassen und veranschaulichen.

Sie sollen auch hier abschließend wiedergegeben und erläutert werden:

Movimenti proibiti.

Tutte relazioni inbarmon.

The image displays two sections of musical notation. The first section, titled 'Movimenti proibiti', contains 30 numbered examples of prohibited movements, arranged in three systems of two staves each (treble and bass clef). The second section, titled 'Tutte relazioni inbarmon', contains 31 numbered examples of inharmonic relations, also arranged in three systems of two staves each. The notation uses whole notes and rests to illustrate specific contrapuntal errors.

NB 24 Berardi (1689), S. 115f.

⁸³ Berardi (1689), S. 115f.

Die *passaggi* 1–3 und 8 zeigen jeweils die Progression von einer Dezime in eine Oktave in gerader Bewegung, die verdeckte Oktavparallelen nach sich zieht. Die *passaggi* 4–6 illustrieren falsche Fortschreitungen von der kleinen Terz in den Einklang, die entweder in Gegen- oder in Seitenbewegung erfolgen sollte. In Nr. 7, 9–11, 14, 16 und 24 wird die große Sexte bzw. Tredezime nicht in die Oktave bzw. die Quindezime weitergeführt. Nr. 12, 13, 15, 21, 25, 26, 31 und 38 enthalten jeweils eine verdeckte Quintparallele. Die *passaggi* 17–20, 29, 30 und 34 zeigen die Verbindung zweier perfekter Konsonanzen in gerader Bewegung, die jeweils verdeckte Parallelen mit sich bringen. Ebenso werden verdeckte Oktavparallelen durch die gerade Bewegung in Nr. 22, 27 und 28 erzeugt. Beispiele für die Fortschreitung von der Quindezime in die Oktave, von der Oktave in die Quindezime und vom Einklang in die Oktave in Gegenbewegung, die nur im doppelchörigen, achtstimmigen Satz erlaubt sind, enthalten die *passaggi* 23, 32 und 33. Die Fortschreitung vom Einklang in die Quinte gilt nur bei Seitenbewegung für gut, bewegt sich die Oberstimme schrittweise, die Unterstimme im Sprung wird sie toleriert, als schlecht gilt sie jedoch, trotz Gegenbewegung, wenn beide Stimmen einen Sprung ausführen. Nr. 35 zeigt diesen Fall in Oktavverdopplung aus einer Oktave in eine Duodezime. Der 36. *passaggio* schreitet von einer großen Terz in eine Oktave in Gegenbewegung, wobei sich die Unterstimme schrittweise, die Oberstimme im Sprung bewegt. Diese Progression gilt im zweistimmigen Satz als schlecht. Die übrigen *passaggi* 39–61 sind sämtlich Beispiele für *Relationes non harmonicae*, für Progressionen also, bei denen im ersten Intervall der Ton einer Stimme mit *mi* (in Nr. 39 das *fis* der Unterstimme), im zweiten Intervall der Ton der anderen Stimme mit *fa* (in Nr. 39 das *c* der Oberstimme) solmisiert wird bzw. umgekehrt.

3.3 *Contrapunto semplice*

Methodisch folgte auf das Einüben grundlegender Satzregeln und konsonanter Fortschreibungsmöglichkeiten die Einführung in die einfachste Kontrapunktart: Den nur aus Konsonanzen gebildeten Note-gegen-Note-Satz (*contrapunto semplice*).⁸⁴ Auch hier ging man zunächst vom zweistimmigen Satz aus, indem man zu einer gegebenen Stimme (*soggetto*), die entweder aus dem Repertoire des einstimmigen liturgischen Gesangs entnommen, oder neu erfunden sein konnte (*lo potrà prendere dal Canto Piano, ò vero lo farà di proprio capriccio*), eine zweite, kontrapunktierende Gegenstimme hinzufügte.⁸⁵

Die Ausarbeitung dieses Kontrapunkts war nichts anderes, als die Anwendung des in den grundlegenden Satzregeln und den *passaggi* gelehrtten Stoffes auf ein praktisches Beispiel.⁸⁶ Über die solchermaßen vorgegebene Verfahrensweise hinaus wird für den zweistimmigen *contrapunto semplice* außerdem empfohlen, die Stimmen sangbar, möglichst stufenweise und mit wenig Sprüngen zu setzen.⁸⁷ Gegenbewegung wird grundsätzlich bevorzugt, der Abstand von zwei Oktaven darf jedoch nicht überschritten werden.⁸⁸ Aus den jeweils möglichen Fortschreitungen soll stets die nächstliegende Konsonanz gewählt werden.⁸⁹ Einklang und Oktave sollen vermieden werden, da diese einen Satz ohne Harmonie (*privo d'armonia*) ergeben.⁹⁰ Berardi verbietet außerdem die große Sexte als Zusammenklang, es sei denn, sie wird in die Oktave weitergeführt. Zudem gibt er als Regel, über einer *mi*-Stufe entweder eine kleine Sexte oder eine kleine Terz zu setzen.⁹¹ Kircher empfiehlt, den zweistimmigen Satz möglichst mit einer Oktave zu beginnen und zu beschließen.⁹²

Die meisten Autoren illustrieren ihre Erläuterungen durch einen oder mehrere Beispielsätze. Hier sollen das Aussetzen und die regulierten satztechnischen

⁸⁴ Vgl. Scorpione (1701), S. 123: „Dopo che il novello Contrapuntista si sarà bene impossessato della naturalezza delle Consonanze, ed haverà praticato il modo di passare da una di esse in un'altra, potrà dare principio a comporre il Contrapunto semplice, sì per essere più facile.“

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Vgl. Bontempi (1695), S. 222: „Si considerano nel Contrapunto semplice, le Regole generali, le Regole Spetiali per le Cantilene a due, a tre, a quattro & a più voci, el Regole per le Parti mezzane, le Cadenze.“

⁸⁷ Kircher (1650A), S. 251.

⁸⁸ Bononcini (1673), S. 73, Berardi (1689), S. 112, Tevo (1706), S. 228.

⁸⁹ Tevo (1706), S. 229, Kircher (1650A), *ibid.*

⁹⁰ Berardi (1689), S. 113, Kircher (1650A), *ibid.*, Scorpione (1701), S. 124.

⁹¹ Berardi (1689), *ibid.*

⁹² Kircher (1650A), S. 250.

Entscheidungen anhand des ersten zweistimmigen *Contrapunto semplice* (*Dyphonium Primum*) aus Kirchers *Musurgia universalis* nachvollzogen werden.

Das *subiectum*, hier in der Unterstimme, steht im 3. Modus. Über die kontrapunktierende Oberstimme hat Kircher jeweils die (einfachen) vertikalen Intervalle zwischen den beiden Stimmen vermerkt.

The image shows a musical score for a two-part setting. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the top staff, the intervals between the two parts are marked with numbers: 8, 3, 3, 5, 6, 8, 6, 6, 3, 5, 6, 3, 6, 6, 8. Below the bottom staff, the notes are numbered from (1) to (13). The intervals are: (1) 8, (2) 3, (3) 3, (4) 5, (5) 6, (6) 8, (7) 6, (8) 6, (9) 3, (10) 5, (11) 6, (12) 3, (13) 6, 6, 8.

NB 25 Kircher (1650A), S. 251, Nummerierung in Klammern hinzugefügt

Nach den allgemeinen Satzregeln muss die kontrapunktierende Stimme mit einer perfekten Konsonanz beginnen. Aus den drei Möglichkeiten (Einklang, Quinte und Oktave) wurde die Oktave gewählt (1). Da es sich bei dem zweiten Cantus-firmus-Ton um eine Wiederholung des ersten handelt, die Fortschreitung also in jedem Fall in Seitenbewegung erfolgt, stehen vier Möglichkeiten offen: Von der Oktave in die Quinte, die Sexte, die Dezime oder ebenfalls eine Tonwiederholung in der kontrapunktierenden Stimme. Die Entscheidung fiel, erstens wohl in Voraussicht des anschließenden Aufwärts-Quartsprungs im *subiectum*, zweitens aufgrund des erkennbaren Bestrebens, perfekte mit imperfekten Konsonanzen wechseln zu lassen und drittens aufgrund der *mi*-Stufe im *subiectum* für die (kleine) Dezime (2). Wieder drei Möglichkeiten ergeben sich zunächst für die Fortschreitung von (2) nach (3) in Gegenbewegung (Terz, Quinte und Sexte). Zieht man außerdem das Kriterium der nächstgelegenen Konsonanz heran, müsste eigentlich die Sexte folgen, offenbar wurde hier aber die Quinte vorgezogen, da sie gleichzeitig die Empfehlung eines Wechsels perfekter mit imperfekten Konsonanzen erfüllt. Auch von (3) nach (4) ergeben sich wieder drei satztechnisch korrekte Möglichkeiten (Terz, Sexte und Oktave), von denen die Sexte als gleichzeitig nächstgelegene Konsonanz gewählt wurde (4).

Alle weiteren Fortschreitungen lassen sich mühelos aufgrund der Vorgaben der allgemeinen Satzregeln und der *passaggi*, der Prinzipien der Gegenbewegung, des Fortschreitens zur nächstgelegenen Konsonanz sowie des Wechsels perfekter mit

imperfekten Konsonanzen nachvollziehen. Letzteres Prinzip erklärt wohl auch die einzige erläuterungsbedürftige Fortschreitung von der Oktave zur kleinen Sext in gerader Bewegung von (5) nach (6), die nach Tevo nur im mehrstimmigen Satz verwendet werden sollte.

Wenige Tage – so schreibt Scorpione – solle sich der Schüler in dieser Art des Kontrapunkts üben, um dann, nachdem er die Kombination zweier Stimmen beherrsche, zum drei- und vierstimmigen Satz fortzuschreiten.

Der *contrapunto semplice à tre* wird, in der Tradition des 16. Jahrhunderts,⁹³ bei den Autoren auffallend kurz behandelt, in manchen Fällen sogar übergangen. Athanasius Kircher beschränkt sich beispielsweise auf die Bemerkung, die Regeln für den dreistimmigen Satz unterschieden sich nicht von denen des zweistimmigen. Der Komposition eines dreistimmigen *Contrapunctus simplex* solle man ein *subiectum* (in Form eines gregorianischen Chorals oder nach eigener Erfindung) zugrunde legen und dieses nach den Regeln des zweistimmigen Satzes ausarbeiten. Wie genau dabei zu verfahren sei, läßt Kircher allerdings offen. Stattdessen folgt ein Notenbeispiel, in dem jeweils über den Noten der kontrapunktierenden Stimmen die Intervalle in Bezug auf die Basstimme vermerkt sind.

NB 26 Kircher (1650A), S. 252

Etwas ausführlicher geht Zaccaria Tevo auf den dreistimmigen *Semplice*-Satz ein. Er formuliert als allgemeines Prinzip, dass die Zusammenklänge jeweils aus Terz und Quinte bzw. Terz und Sexte bestehen sollten. Anweisungen zur Regulierung der einzelnen

⁹³ In den Traktaten des 16. Jahrhunderts sind Anweisungen zum dreistimmigen *semplice*-Satz, etwa bei Giovanni del Lago (1540), fol. C. iii.^v (sic!, eigentlich E. iii.^v) oder Orazio Tigrini (1588), S. 38–40, die Ausnahme. Dies hängt mit der Relevanz des vierstimmigen Satzes für die kompositorische Praxis zusammen. Vgl. Zarlino (1558), S. 238: „Onde avanti che passiamo più oltra, si de avertire, che li Musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre Quattro parti, nelle quali, dicono contenersi tutta la perfettione dell’harmonia.“

Klänge zitiert er – wie auch Bontempi⁹⁴ – nach Orazio Tigrinis *Compendio della Musica*.⁹⁵ Im achten Kapitel des zweiten Buches (*Modo di comporre à tre Voci*) beschreibt Tigrini, wie zu einem Intervall zwischen *canto* und *basso* eine dritte Stimme (normalerweise der *tenore*) zu ergänzen sei. Seine Regeln werden in folgender Tabelle zusammenfassend dargestellt.⁹⁶ Die obere Spalte enthält die Intervalle zwischen *canto* und *basso*, die untere Intervalle des zu ergänzenden *tenore* in Bezug auf die Basstimme. Ein Abwärtspfeil bezeichnet ein Intervall unter der Basstimme, bei mehreren Intervallen im *tenore* handelt es sich um Alternativen.

| | | | | | | | | | |
|--------------------------------|-------|----|---|---|------|------|----|----|--------------|
| <i>Canto</i> –
<i>Basso</i> | 1 | 4 | 5 | 6 | 8 | 10 | 12 | 13 | 15 |
| <i>Tenore</i> | 3, 3↓ | 3↓ | 3 | 3 | 3, 5 | 5, 8 | 10 | 10 | 3, 5, 10, 12 |

Tigrinis Anweisungen lehren, wie zu den Intervallen eines bereits bestehenden zweistimmigen Satzes eine dritte Stimme ergänzt werden kann.⁹⁷ Sie erklären so auch Kirchers knappe Bemerkungen. Demnach wird zu einem *subiectum* (egal ob als Ober- oder Unterstimme, s. o.) zunächst eine kontrapunktische Gegenstimme nach den Regeln und den *passaggi* komponiert und in diesen Satz aus *canto* und *basso* die Mittelstimme eingefügt. Betrachtet man Kirchers Notenbeispiel nochmals in Form einer einfachen Darstellung seiner Intervalle aus Zahlen, so wird ersichtlich, dass der Satz überwiegend Tigrinis Regeln entspricht, an vier Stellen (durch Fettdruck hervorgehoben) jedoch von ihnen abweicht:

5 6 5 10 **10** 10 5 **8** 5 10 **10** 5 10 8 10 **15**
 3 3 3 5 **6** 8 3 **6** 3 8 **6** 3 5 3 5 **8**

Der Schlussklang (15/8) steht in kadenzierendem Zusammenhang – seine Intervallverhältnisse werden durch die melodischen Fortschreitungen der Sopran-, Tenor- und Bassklausel bestimmt.⁹⁸ Bei den beiden anderen Zusammenklängen, dem Sext-

⁹⁴ Bontempi (1695), S. 226.

⁹⁵ Vgl. Tigrini (1588), S. 38–40.

⁹⁶ Tigrini formuliert für jedes Intervall zwischen *canto* und *basso* einen Konditionalsatz, in dessen erster Hälfte jeweils das Intervall und in der zweiten jeweils die entsprechende Ergänzung im *tenore* genannt wird, beispielsweise für eine Sexte: „*Et se la parte del Canto serà in Sesta sopra quella del Basso; allhora si porrà la parte del Tenore una Terza sopra il detto Basso.*“ Ebd.

⁹⁷ Merkwürdigerweise fehlen Anweisungen für eine Terz zwischen *Canto* und *Basso*.

⁹⁸ S. u. Kap. 3.5.

Dezimenklang und dem Sext-Oktavklang scheint jeweils die Quinte als Ergänzung zur Dezime bzw. Oktave aus Tigrinis Vorschrift durch eine Sexte ersetzt.

Hier soll umgekehrt an Kirchers bereits oben zitiertem *Dyphonium Primum* die Ergänzung zum dreistimmigen *contrapunto semplice* nach Tigrinis Regeln überprüft werden. Der Tenor zur Terz bei (7) und (10), für die Tigrini leider keine Regel angibt, wurde nach allgemeinen Stimmführungsregeln hinzugefügt, zur Oktave bei (5) wurde die Sexte statt der Terz oder Quinte gewählt (s. u.).

8 10 5 6 8 6 3 5 6 3 6 6 8
 3 5 3 3 6 3 1 3 3 3 3 3 3

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13)

NB 27 zur Dreistimmigkeit ergänztes *Dyphonium Primum*

Tevò zitiert außer Kirchers Notenbeispiel einen dreistimmigen *contrapunto semplice* aus Francesco Maria Angelis *Sommario del contrapunto*:

6.
5.
6.
5.

NB 28 Tevò (1706), S. 230

Seine Intervallverhältnisse in Zahlen ausgedrückt zeigen zwei von Tigrini abweichende Zusammenklänge, die an sieben Stellen auftreten:

5 8 10 5 10 5 10 5 8 6 5 10 12 10 8 5 8 5 12 10 8 6 5 10
 3 6 8 3 8 3 8 3 6 5 3 8 10 8 6 3 6 3 10 8 6 5 3 8

Der Zusammenklang von Quinte und Sexte ist ein dissonanter und gehört eigentlich nicht in einen reinen *semplice*-Satz. Er tritt beide Male in Kadenzzusammenhängen auf. In T. 3 über der vierten Stufe von C, in T. 6 über der 4. Stufe von G. Die Stufengebundenheit dieses Zusammenklangs zeugt bereits von einem moderneren Verfahren als

Tigrinis' dreistimmigem Intervallsatz, nämlich dem eines bassbezogenen Akkordsatzes. Der zweite nicht entsprechende Klang ist der bereits in Kirchers Beispiel auftretende Sext-Oktavklang, der hier ausgesprochen regelmäßig auftritt.

Aus einer erläuternden Passage aus Angelis *Sommario* wird nicht nur Grundsätzliches zur Vorgehensweise bei der Komposition eines dreistimmigen *contrapunto semplice* ersichtlich, sie erklärt auch die Ersetzung von Quint-Oktavklängen durch Sext-Oktavklänge:

„Si fà questo Contrapunto semplice a tre voci formando prima la parte fondamentale, cioè la più bassa, dalla quale si hanno da misurare le consonanze delle due più acute, & alte, assegnando a ciascheduna una consonanza diversa, & per quanto sia possibile vadano tra di loro vicine, e per terza, osservando anco, che se una parte con il Basso fà consonanza perfetta, l'altra la facci imperfetta, acciò renda variata l'Armonia.“

Demnach beruht der Satz auf der als erster komponierten Basstimme, über der die beiden anderen Stimmen gesetzt werden, möglichst in parallelen Terzen. Bildet eine Stimme mit dem Bass eine perfekte Konsonanz, so soll die andere eine imperfekte sein. Quint-Oktavklänge scheiden solchermaßen aus, bzw. werden durch Sext-Oktavklänge ersetzt. Geht man davon aus, dass nach dem Bass zunächst der Sopran und dann die Mittelstimme gesetzt wurde, ließen sich Tigrinis Regeln mit geringfügigen Modifikationen der inzwischen veränderten Klangästhetik anpassen und besäßen für *semplice*-Sätze noch immer ihre Gültigkeit. Tevo merkt jedoch an, man könne sie – zugunsten anderer, kürzerer, deren Darstellung er im Zusammenhang mit der Behandlung des vierstimmigen Satzes ankündigt – beiseite lassen.⁹⁹

Für die Komposition vierstimmiger Sätze werden zwei Verfahrensweisen gelehrt, die gleichermaßen auf der Erweiterung eines zweistimmigen *contrapunto semplice* beruhen. Die ältere, Tevo bezeichnet sie als „*il modo di Tessere le consonanze insegnato da gl'Antichi*“,¹⁰⁰ ist der traditionelle Intervallsatz¹⁰¹ des 16. Jahrhunderts. Diesem liegt wiederum ein zweistimmiges, nach den allgemeinen Satzregeln und den *passaggi* komponiertes Satzgerüst aus Tenor und Cantus zugrunde, zu dem zunächst der Bass in Bezug auf den Tenor, schließlich der Alt in Bezug auf den Bass hinzugefügt wird.¹⁰² Anweisungen zur Ergänzung des Bass-Intervalls unter dem Tenor und des Alt-Intervalls über dem Bass, die

⁹⁹ Tevo (1706), S. 230: „*Le quali regole si possono tralasciare, mà adoprarne più brevi, come dimostreremo nel contrapunto a quattro.*“

¹⁰⁰ Op. cit., S. 231f.

¹⁰¹ Begriff nach Dahlhaus (1968), S. 57ff.

¹⁰² Vgl. Zarlino (1558), S. 240: „*(...) li Musici costumano di dar principio alle loro Compositioni il più delle volte per il Tenore; & dipoi pongono il Soprano, al quale aggiungono il Basso, & ultimamente l'Alto.*“

in einer Liste von Konditionalsätzen der Form „*Se tu darai al tenore una sesta sotto del canto, poni il tuo basso in quinta sotto del tenore: & il tuo alto in terza, ó duodecima sopra al detto basso*“¹⁰³ aufgeführt werden, ziehen sich, nach ersten Ansätzen bei Franchino Gaffurio,¹⁰⁴ in leicht variierten Darstellungen durch das gesamte Schrifttum des 16. Jahrhunderts.¹⁰⁵ Bereits Pietro Aaron brachte sie in die Darstellungsform einer anschaulichen Tabelle (*Tavola del contrapunto*), die bei Gioseffe Zarlino als *Tavola degli accordi* wiederkehrt. Diese Verfahrensweise zur Erstellung eines vierstimmigen Satzes wurde noch bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts – wenigstens zu propädeutischen Zwecken – der Überlieferung wert empfunden. Kircher und Tevo zitieren Zarlinos Fassung,¹⁰⁶ während Bontempi¹⁰⁷ auf Vanneos Version zurückgreift. Daher soll sie hier, wie schon die Anweisungen zur Ergänzung einer dritten Stimme, an Kirchers *Dyphonium Primum* skizziert werden.

Zu einer Oktave zwischen Cantus und Tenor stehen nach Vanneo neun verschiedene Intervalle zwischen Tenor und Bass zur Verfügung,¹⁰⁸ nach Zarlino vier. Wir wählten die Quinte, die von beiden beschrieben wird. Zu einer Quinte unter dem Tenor ergeben sich wiederum nach Vanneo drei Möglichkeiten für das Intervall des Alts über dem Bass, nach Zarlino nur eine. Aus klanglichen Gründen entschieden wir uns für die Dezime (1). Für eine Dezime als Gerüstintervall nennt Vanneo sechs mögliche Bassintervalle, aus Gründen der Stimmführung (die Terz über dem Tenor würde einen Septsprung im Bass mit sich bringen, die Terz unter dem Tenor Quintparallelen zum Cantus, die Quinte über dem Tenor einen Nonsprung im Bass, die Quinte unter dem Tenor aber eine Dissonanz zum Cantus, die Sexte über dem Tenor einen Dezimsprung, die Oktave über dem Tenor schließlich einen Duodezimsprung) bleibt jedoch in unserem Beispiel nur eine einzige Möglichkeit: Die Oktave unter dem Tenor. Für den Alt ergeben sich sieben potentielle Intervalle, von denen wir die Duodezime wählten (2). Unter einer Quinte im Gerüstsatz stehen nach Zarlino entweder eine Quinte über oder eine Sexte unter dem Tenor als Bassintervall zur Verfügung, nach Vanneo außerdem die Terz über oder die Oktave unter dem Tenor. Letzteres scheidet wegen der sich ergebenden Oktavparallelen zum Tenor

¹⁰³ Aaron (21529), lib. II, cap. 25.

¹⁰⁴ Vgl. Gaffurio (1496), lib. 3, cap. 11.

¹⁰⁵ Vgl. Aaron (21529), lib. II, cap. 21–30, Vanneo (1533), fol. 77^v–85^v, del Lago (1540), fol. E. iii.^v–E. iii.^r, Dentice (1553), fol. I. ii.^r–I. iii.^v, Zarlino (1558), S. 238–242, Tigrini (1588), S. 40–42.

¹⁰⁶ Kircher (1650A), S. 260–265, Tevo (1706), S. 231f.

¹⁰⁷ Bontempi (1695), S. 227ff.

¹⁰⁸ Vgl. Anhang E, S. 258ff.

aus, die Terz oder die Quinte über dem Tenor wegen des zu großen Sprungs im Bass. Daher bleibt die Sexte unter dem Tenor, zu der der Alt nach Zarlino entweder einen Einklang oder die Oktave, nach Vanneo entweder die Terz oder die Oktave bilden kann. Wir wählten die Oktave (3). Alle weiteren Klanguauswahlen lassen sich wiederum anhand der auf S. 258ff. in Anhang E angegebenen Tabellen Vanneos und Zarlinos mühelos nachvollziehen. Es entstand der folgende vierstimmige *contrapunto semplice*, bei der Schlussbildung handelt es sich um eine *clausula in mi*.¹⁰⁹

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14)

NB 29 *Dyphonium Primum* zur Vierstimmigkeit ergänzt.

Ein zweites, neueres Verfahren zur Erstellung eines vierstimmigen *semplice*-Satzes wird von Kircher, Scorpione und Tevo gelehrt.¹¹⁰ Über das *soggetto* im Bass (Tevo nennt ihn *prima parte fondamentale*) wird zunächst der Tenor (*seconda parte*) gesetzt. Dieser soll stets in Gegenbewegung zum Bass geführt werden. Nach der Niederschrift der kontrapunktierenden Note soll der Schüler die Zahl des jeweiligen Intervalls über der entsprechenden Note vermerken. So entsteht zunächst ein zweistimmiger Satz aus Bass und Tenor, über dem das jeweilige Intervall als Ziffer vermerkt wird. Nach einer Tabelle mit entsprechenden Intervallkombinationen sollen anschließend Alt und Sopran ergänzt werden.

| | | | | | | |
|--------------------------|---|-----|---|----|----|----|
| Quarta Parte | 5 | 8 | 8 | 10 | 10 | 12 |
| Terza Parte | 3 | 5.6 | 6 | 8 | 8 | 10 |
| Seconda Parte | 1 | 3 | 4 | 5 | 6 | 8 |
| Prima Parte Fondamentale | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

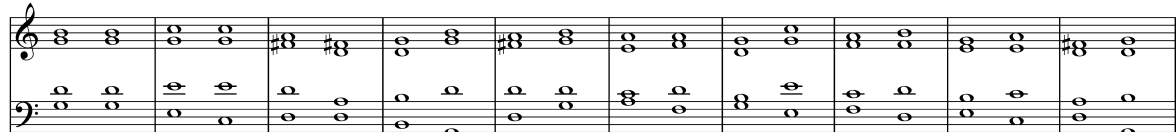
¹⁰⁹ S. u. Kap. 3.5.

¹¹⁰ S. Kircher (1650A), S. 249f., Scorpione (1701), S. 124f., Tevo (1706), S. 232f.

Steht im Tenor z. B. die Terz zum Bass, so ergänzt man im Alt die Quinte, im Sopran aber die Oktave. Bei einer Quinte im Tenor fügt man im Alt die Oktave, im Sopran die Dezime hinzu. Schließlich bei einer Oktave zwischen Bass und Tenor eine Dezime im Alt und eine Duodezime im Sopran. Der vierstimmige Satz basiert bei diesem Verfahren zunächst auf einem zweistimmigen Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass, der dann „harmonisch“ ergänzt wird. Dies geschieht derart, dass jeweils der Basston als Oktave verdoppelt wird und außerdem jeweils Terz und Quinte (bzw. Sexte) im Vierklang enthalten sind. Auch wenn dies von Scorpione nicht explizit erwähnt wird, so geht er jeweils von einer engen Lage aus. Diese reguliert also, welche der fehlenden Konsonanzen in Alt und Sopran zu stehen kommen.

Scorpione fügt seinen Erläuterungen ein Notenbeispiel hinzu, das den in Tevos Tabelle ausgedrückten Intervallstrukturen entspricht (eine Quinte kann durch eine Sexte ersetzt werden).

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|----|---|----|----|----|----|----|----|----|
| 10 | 10 | 13 | 15 | 12 | 10 | 13 | 17 | 12 | 10 | 8 | 10 | 8 | 13 | 10 | 13 | 10 | 13 | 10 | 15 |
| 8 | 8 | 10 | 12 | 10 | 8 | 10 | 15 | 10 | 8 | 5 | 8 | 5 | 10 | 8 | 10 | 8 | 10 | 8 | 12 |
| 5 | 5 | 8 | 10 | 8 | 5 | 8 | 12 | 8 | 5 | 3 | 6 | 3 | 8 | 5 | 8 | 5 | 8 | 5 | 10 |



The musical notation consists of two staves, Treble and Bass clef. It shows a sequence of chords and intervals. The intervals are indicated by numbers above the notes, corresponding to the table above. The notation shows the progression of these intervals across the four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

NB 30 Scorpione (1701), S. 125

Ergänzend sei erwähnt, dass sowohl Scorpiones, als auch Kirchers Notenbeispiel zu dieser Verfahrensweise¹¹¹ einem einfachen Fortschrittmuster entsprechen, für das bislang in den italienischen Quellen keine Beschreibung gefunden werden konnte, das jedoch in der deutschen Kontrapunktlehre des 17. Jahrhunderts unter dem Namen *Tabula Naturalis* überliefert wird.¹¹² Es stellt gewissermaßen eine Weiterentwicklung der Klangtabellen des 16. Jahrhunderts, etwa der *Tavola del contrapunto* Aarons oder der *Tavola degli accordi* Zarlinos (s. o.), dar, unterscheidet sich jedoch in zwei wichtigen Punkten von ihnen. Zum einen gründet es nicht mehr auf einem zweistimmigen Gerüstsatz aus Tenor und Cantus, sondern auf der als erster erfundenen Bassstimme. Zum anderen vereint die *Tabula Naturalis* gleichermaßen Klangzusammensetzung *und* Fortschrittmuster.

¹¹¹ Vgl. Kircher (1650A), S. 250.

¹¹² Vgl. Herbst (1643), S. 36ff., Crüger (1654), Schonsleder (21684), cap. 4, Walther (1708) in Benary (1955), S. 104ff. Vgl. Braun (1994), S. 218–221.

Anhand dieser Übersicht wird in den deutschen Satzlehren die Erstellung vierstimmiger *semplice*-Sätze gelehrt: Steigt der Bass (um eine Sekunde, Terz, Quarte oder Quinte), so wird aus der Oktave eine Quinte, aus der Quinte eine Terz und aus der Terz eine Oktave. Fällt der Bass dagegen (um eine Sekunde, Terz, Quarte oder Quinte), so wird aus der Oktave eine Terz, aus der Terz eine Quinte und aus der Quinte eine Oktave.¹¹³

Betrachtet man nochmals Scorpiones Beispiel in der Darstellung einfacher Intervalle, so zeigt sich, dass es sich vollständig mit den Regeln der *Tabula Naturalis* (bei der Möglichkeit zur Austauschung einer Quinte durch eine Sexte) deckt:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 | 6 | 8 | 5 | 3 | 6 | 3 | 5 | 3 | 8 | 3 | 8 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 8 |
| 8 | 3 | 5 | 3 | 8 | 3 | 8 | 3 | 8 | 5 | 8 | 5 | 3 | 8 | 3 | 8 | 3 | 8 | 5 |
| 5 | 8 | 3 | 8 | 5 | 8 | 5 | 8 | 5 | 3 | 6 | 3 | 8 | 5 | 8 | 5 | 8 | 5 | 3 |

Die *Tabula Naturalis* verbindet Probleme der Klangauswahl mit solchen der Bassfortschreitung, stellt also gewissermaßen *eine* Antwort auf Fragen der Klangverbindung in *semplice*-Sätzen dar. Sie steht in der Tradition der von Markus Jans, ausgehend von Guilielmus Monachus *De praeceptis artis musicae et practicae compoendiosus libellus*, namentlich den Satzprinzipien des Fauxbourdon und Gymel, formulierten Fortschreitungsmodelle für Note-gegen-Note-Sätze des 16. und 17. Jahrhunderts.¹¹⁴ Mühelos lassen sich die von Jans vorgestellten Progressionsformeln aus Scorpiones Beispiel ablesen: Der regelmäßige Wechsel von Dezime und Oktave zwischen Bass und Alt (10 – 8 – 10 – 8), von Oktave und Quinte zwischen Bass und Tenor (8 – 5 – 8 – 5) sowie von Terz und Quarte zwischen Tenor und Alt (3 – 4 – 3 – 4) in den Takten 3–5 und 7–10, außerdem die nahezu ausschließlichen Sextparallelen zwischen Sopran und Tenor.¹¹⁵

¹¹³ Schematisch lassen sich die Fortschreibungsmuster (hier nach Walthers Regeln) folgendermaßen darstellen:

| | | | | | | | |
|-----------------------------|---|---|---|---|----------------------------|---|---|
| Aufwärtsbewegung des Basses | 8 | 5 | → | 3 | Abwärtsbewegung des Basses | 8 | 3 |
| | 5 | 3 | | 5 | | 3 | 8 |
| | 3 | 8 | | 8 | | 5 | 8 |

¹¹⁴ Vgl. Jans (1986).

¹¹⁵ Lediglich drei Zusammenklänge, der erste in Takt 3 und 5 und der zweite in Takt 6 weisen eine Quinte zwischen Sopran und Tenor auf.

3.4 Dissonanzbehandlung

Mit der Beherrschung des *contrapunto semplice* verfügten die Kompositionsschüler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über alle notwendigen Kenntnisse, um freie oder an einen Cantus firmus gebundene, rein konsonante Sätze erstellen zu können, die als Fundament jeder Komposition galten. Ausgehend von dieser Grundschrift wurde nun – gewissermaßen in einem zweiten Arbeitsgang – eine weitere Schicht gelehrt, die vornehmlich das Einflechten (*tessere*) von Dissonanzen zum Gegenstand hatte. Die Dissonanz läßt sich in ihrem Verhältnis zur Konsonanz als nach- keineswegs aber untergeordnetes Satzphänomen beschreiben.¹¹⁶ Von dieser Nachgeordnetheit zeugt die Praxis des Entwickelns dissonanter aus konsonanten Sätzen, deren Kehrseite die analytische Reduktion dissonanter Sätze auf ihre konsonante Satzgrundlage darstellt. Dieses Hinzufügen- oder Weglassenkönnen drückt Tevo mit den Epitheta *propriamente formato* und *per accidente* aus.¹¹⁷

Wenn Angelo Berardi dennoch von den Dissonanzen als der Würze (*il condimento*),¹¹⁸ ja der Seele (*l'anima*) der Komposition spricht, so spiegelt sich darin die Bedeutung der Dissonanz für die Schreibart der Zeit: Sie, namentlich die Dissonanzart der *legatura* und ihr Auftreten in sequenzierenden Kontexten, sind zum stilbildenden Hauptmerkmal des Tonsatzes geworden, ohne deren Belebung und Beseelung er geistlos und langweilig wäre.¹¹⁹

¹¹⁶ Die Nachgeordnetheit gilt auch für das methodische Fortschreiten des Unterrichts, in dessen Verlauf auf die freie Setzung der Konsonanzen die Behandlung der satztechnisch komplexeren Dissonanzen, für deren Setzung zusätzliche Regeln gelten, folgte: „*Essendo dunque per l'asprezza loro contrarie alle consonanze, che sono dolci, e soavi, si doveranno ponere nelle compositioni diversamente, e con molto riguardo di quello si fa delle consonanze, le quali per la loro naturale soavità sono il fondamento dell'Armonia, e godono il privilegio d'essere poste liberamente, sì per grado, come per salto senza rispetto alcuno, rendendosi sempre grate all'udito in qualsi voglia modo, che gli saranno rappresentate.*“ Tevo (1706), S. 174.

¹¹⁷ „*Abbenche sii formato il Musical Conento propriamente, e per natura sua di consonanze, ad ogni modo anche per accidente vengono tessute in esso le dissonanze.*“ Ibid.

¹¹⁸ Ebenso Kircher (1650A), S. 281.

¹¹⁹ „*(...) ciascuno, che professa questa bella scienza, primieramente deve procurare di rendere una buona armonia (...). Secondariamente deve porre ogni suo studio di tessere in modo i suoi componimenti, che da questi ne resulti una vaga, e dolce armonia, la quale, benche riceva l'essere dalle note, armonicamente poste frà di loro, e da i transiti da un'intervallo all'altro ben considerato dal detto Compositore di Musica, non dimeno, se questa non viene aiutata, & animata dalle legature, certo è, che a poco, à poco li mancherà lo spirito, e languente si morirà. Adunque, per dar vivacità, e brio à questa nobilissima Donzella della Musica, ogn'uno deve procurare l'intelligenza tanto necessaria, delle legature.*“ Berardi (1687), S. 134f.

In Gebrauch und Reglement werden zwei große Gruppen von Dissonanzphänomenen unterschieden, deren Einübung dann die didaktisch zu verstehenden Spezies des *contrapunto composto* gewidmet sind: Die *dissonanza per legatura* und die *dissonanza per passaggio* (bzw. *per grado*), die einen Teilbereich der auch konsonante Figuren und Umspielungen einschließenden Gruppe der Diminutionen darstellt.¹²⁰ Dazu tritt außerdem die Gruppe der lizensiösen Dissonanzen, deren Gebrauch gegen die strengen Regeln des *contrapunto osservato* verstößt. Diese letzte Gruppe umfasst neben inzwischen konventionellen Bildungen wie dem *accento* auch den expressiven Dissonanzgebrauch der *seconda pratica*. Dieser wird jedoch nicht zum Lehrgegenstand erhoben, sondern man berichtet – wie etwa Zaccaria Tevo – aus historischer Distanz über die Kontroverse zwischen Artusi und Monteverdi. Tevo schließt seine Zusammenfassung mit der Bemerkung, dass diese Art des Dissonanzgebrauchs eben die Ausnahme darstelle und bereits erfahrenen Komponisten vorbehalten bleibe, für Schüler jedoch kein Arbeitsfeld sei.¹²¹

Abgesehen von den fortgeschrittenen Kenntnissen, die der richtige Einsatz expressiver Dissonanzen erfordert, fällt auf, dass es immer wieder dieselben Beispiele sind, die diskutiert, oder deren Diskussion referiert wird, allen voran Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli*. Einerseits stellen diese auch in ihrer Zeit die Ausnahme dar, die in einer Kontrapunktlehre nicht zur Regel erhoben werden können, andererseits verrät der historische Rückblick, dass sich die Funktion der Dissonanz inzwischen gewandelt hat.¹²² Nicht mehr ihre Funktion als Mittel des Affektausdrucks steht im Zentrum des Interesses, sondern, und darin liegt das eigentlich Neue in der Art des Dissonanzgebrauchs, ihr Auftreten in bestimmten, für die Formbildung relevanten Kontexten: Kadenzierenden und

¹²⁰ Vgl. Penna (1679), S. 69, Tevo (1706), S. 179.

¹²¹ „Si potranno ben sì (come piace a molti) usare anche le dissonanze nude, ma in occasione di parole aspre, e crude, e non con il supposto di vaga, e dolce Armonia; il fare però simil cose non è da tutti, mà ben sì da huomini consumati, a tempo, e luogo, e come si suol dire cum grano salis, anzi è più pericoloso di acquistarne biasimo, che lode, onde doverà più tosto lo studioso Contrapuntista essercitarsi in cose più studiose, & amene, e dolci, e tralasciare queste, che sono aspre, e crude, e poco abbracciate dal senso, e dalla ragione, e sono anche per verità la destruttione dell'ordine armonico.“ Tevo (1706), S. 178.

¹²² S. hierzu Groth (1989), S. 348: „Im übrigen aber war nicht zu übersehen, dass die Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte kaum mehr durch exzessive Verwendung und avanciertes Hervorkehren dissonanter Tonrelationen geprägt waren, sondern vielmehr durch die Verwendung einer begrenzten Anzahl freierer Dissonanzbildungen, die durch häufigen Gebrauch, durch Wiederholungen und sequenzierende Passagen an Bekanntheit und Selbstverständlichkeit gewonnen hatten und sich dem Satzzusammenhang bruchlos einfügten, statt sich durch auffälligen rhetorisch-expressiven Gestus von ihm abzuheben. Diese neue Art des Dissonanzgebrauchs fand durchaus Eingang in die Lehrbücher des späteren 17. Jahrhunderts; unkommentiert tauchte sie überall in den Musikeispielen auf, die – zunächst als Illustration des traditionellen Regelkanons gedacht – mehr und mehr zur praktischen Demonstration der ungeschriebenen Dissonanzlehre des stile moderno wurden.“

sequenzierenden Satzmodellen und deren Reihung. Die Dissonanz ist von einem Ausdrucks- zu einem Spielelement geworden.

3.4.1 *Legature*

Die Dissonanzart, der in den Traktaten mehr, manchmal sogar allein Aufmerksamkeit gewidmet wird, ist die *legatura* (*dissonanza per legatura*). Dies mag unter anderem auch mit ihrer Regelmäßigkeit und Lehrbarkeit zusammenhängen, entscheidender jedoch mit der zentralen Bedeutung dieses Satzphänomens für die Schreibart der Zeit.

Grundsätzlich gilt für eine *legatura*, dass die Dissonanz an eine Konsonanz angebunden und schrittweise abwärts in eine weitere Konsonanz aufgelöst wird.¹²³ Das Überbinden (bzw. Punktieren) und die Auflösung, das Weiterführen um eine Stufe nach unten sind also ihre zentralen Merkmale. Die Stimme, in der dieses geschieht wird als *paziente* bezeichnet, die andere dagegen, die in ihrer Fortschreitung frei und beweglich ist, als *agente*.¹²⁴

Obwohl dies nirgends explizit benannt wird, fällt die Dissonanz jeweils auf betonte (schwere) Taktzeit. Die einführende Konsonanz, an die die Dissonanz angebunden wird, kann aber sowohl auf schwerer als auch auf leichter Taktzeit beginnen – das unterscheidet sie von der *sinco**pa*, die metrisch definiert wird und sich dadurch auszeichnet, dass sie stets auf unbetonter Taktzeit beginnt.¹²⁵

Grundsätzlich lassen sich die *legature* – wie etwa bei Berardi und Tevo – weiter differenzieren zwischen solchen in den Oberstimmen (*per la parte di sopra*, d. h. bei denen der *paziente* in einer Oberstimme liegt) und solchen in der Bassstimme (*per la parte di sotto*).¹²⁶ Die Klassifikation erfolgt nach dem dissonanten und dem auflösenden konsonanten Intervall zwischen *paziente* und *agente*, die einführende Konsonanz ist variabel.

¹²³ „Nelle Legature delle dissonanze si deve osservare (...) che siano legate ad una consonanza, e risolte con un'altra; onde il principio della legatura deve esser sempre consonante, e nel passare dalla dissonanza alla consonanza, si deve humiliare la parte offesa (come si disse) con abbassarsi un grado, o che nella resolutione habbia una nota equivalente alla falsa; nelle legature poi non si dovrebbe fermare sopra il mi più di mezza battuta, particolarmente sopra quelle di si fa b mi, onde si dovrebbe schivare.“ Tevo (1706), S. 203.

¹²⁴ Vgl. beispielsweise Bononcini (1673), S. 63.

¹²⁵ Vgl. aber Berardi (1689), S. 129, der zwischen *sinco**pa* *propria* und *impropria* unterscheidet.

¹²⁶ Berardi (1687), S. 135 und (1689), S. 120f., Tevo (1706), S. 204.

3.4.1.1 *Legature per la parte di sopra*

Der Regelfall der gebundenen Quarte (*quarta legata*) in der Oberstimme ist die Auflösung in die Terz bei stillstehendem *agente* (1). Möglich ist jedoch auch eine Auflösung in die Terz bei kreuzendem *agente* (2) und (4), sowie seltener die Auflösung in die Quinte (3) oder Sexte (5).



NB 31 Penna (1679), S. 75, Tevo (1706), S. 190f.

Berardi weist explizit auf die wichtige Rolle der *quarta legata* für die Auszierung von Kadenz-
zusammenhängen hin. Er führt drei Beispiele für die Kontextualisierung der Quarte in Kadenz-
zusammenhängen an. Ihre Charakteristik beziehen sie aus typischen Vorhaltsbildungen,
bei denen es sich jeweils um eine Synkopierung der Diskantklausel über der Bassklausel
handelt.¹²⁷



NB 32 Berardi (1687), S. 144, Bezifferung ergänzt

Außerdem führt Berardi zwei weitere satztechnische Kontexte an, in denen der
Quartvorhalt vornehmlich auftritt: Zum einen als Vorhaltsbildung innerhalb einer
Altklausel (4-3) über einer Diskantklausel im Bass, die stufenweise eingeführt wird, zum
anderen im Kontext eines Sequenzmodells, dem steigende Quinten im Bass und eine
*fuga*¹²⁸ (d. h. ein Kanon) ebenfalls im Abstand steigender Quinten in den Oberstimmen
zugrunde liegt.

¹²⁷ S. u. Kap. 3.5.

¹²⁸ S. u. Kap. 3.9.2.



NB 33 Berardi (1687), S. 145, Bezifferung ergänzt

Folgender Ausschnitt aus dem zweiten Satz aus Corellis *Sonata a trè* op. 3 Nr. 8 zeigt das mit Diminutionen in den beiden Violinstimmen ausgezeichnete Sequenzmodell mit Quartvorhalten über steigenden Quinten im Bass:



NB 34 Corelli op. 3 Nr. 8, Allegro, T. 29–31

Die Norm für eine *settima legata* ist die Auflösung in die Sexte. Wie auch bei der *quarta legata* scheint das primäre Auftreten bzw. die Herkunft dieser Dissonanzart aus einer Kadenzbildung, nämlich der Synkopierung einer Diskantklausel über einer Tenorklausel zu stammen (1). Andere Weiterführungen, die jeweils auf einer ausgeflohenen Tenorklausel basieren,¹²⁹ lösen den Septvorhalt in die Terz bzw. die Dezime (2), die reine (3) oder die verminderte Quinte (4) auf.

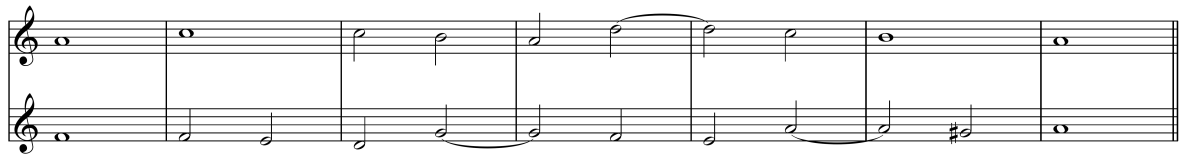


NB 35 Berardi (1687), S. 136f.

Die zweite Möglichkeit tritt neben ihrem kadenziellen Kontext in sequenzierendem Zusammenhang auf. Ihr liegt die *fuga* in der Oberquinte im Abstand einer Semibrevis

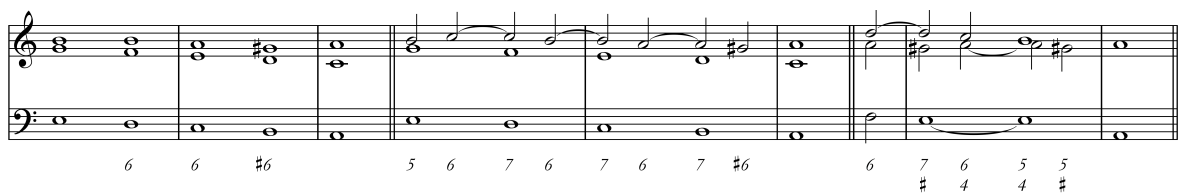
¹²⁹ S. u. Kap. 3.5.

zugrunde, die bei dem bereits erwähnten Sequenzmodell mit Quartvorhalten über steigenden Quinten im Bass in den Oberstimmen liegt:



NB 36 Berardi (1687), S. 137

Neben dem typischen Auftreten als Vorhaltsbildung über einer Tenorklausel treten *legature di settima* v. a. im Kontext eines sequenzierenden Satzmodells mit stufenweise absteigendem Bass auf, das aus einem ihm zu Grunde liegenden *contrapunto semplice* (Fauxbourdonsatz) durch Überbindung der Sexte hervorgeht. Außerdem im Kontext zweier bereits bei der *quarta legata* angeführten Kadenzformen, die Berardi als *cadenza moderna* bezeichnet.



NB 37 Fauxbourdonsatz und 7-6-Sequenz über absteigendem Bass, *cadenza moderna*

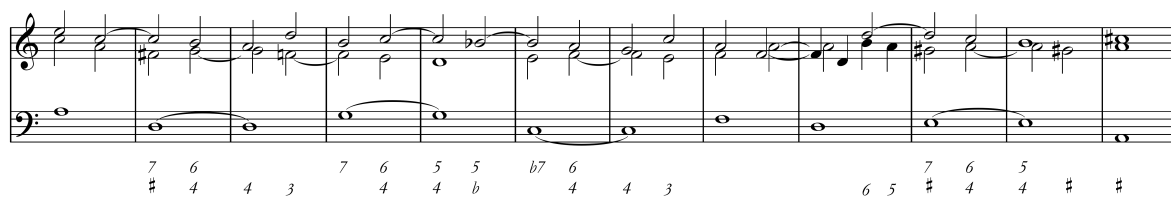
Die beiden anschließenden Ausschnitte aus Triosonaten Corellis zeigen diminuierte 7-6-Sequenzen. Das zweite Beispiel mündet in eine *cadenza moderna*, die häufig als Finalkadenz ganzer Sätze auftritt.



NB 38 Corelli, op. 1 Nr. 6, Grave, T. 3f., op. 1 Nr. 11, Grave, T. 16–18

Ein weiterer typischer Kontext, der die *cadenza moderna* wiederum in ein sequenzierendes Satzmodell einbettet, ist der von Berardi so genannte *motivo di cadenza*: Eine Sequenzierung

von *cadenze moderne* mit jeweils ausgeflohener Diskantklausel über fallenden Quinten im Bass.



NB 39 Berardi (1687), S. 151 *Motivo di cadenza*

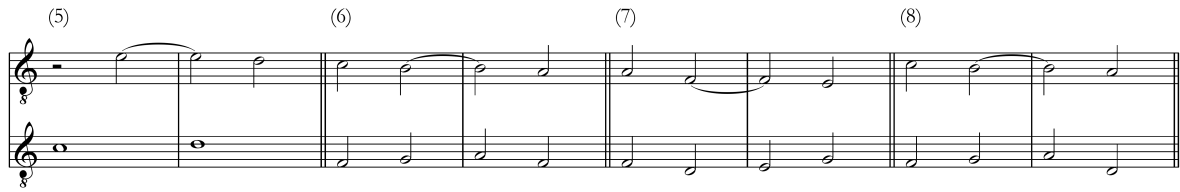
Die *nona legata* löst bei stillstehendem *agente* in die Oktave auf (1), bewegt sich der *agente* weiter, auch in die Sexte (2), die Dezime (3) und die Duodezime (4), wobei nach Berardi der Auflösung im *paziente* eine Vorausnahme vorhergehen sollte.¹³⁰ Später differenziert man zwischen einem Sekundvorhalt in den Oberstimmen, der stets als Nonvorhalt bezeichnet wird, und einem Bassvorhalt, der als Sekundvorhalt bezeichnet wird. In den Schriften des 17. Jahrhunderts wird jedoch auch die Sekunde als Vorhaltsbezeichnung in den Oberstimmen gebraucht (d. h. als reale Intervallbezeichnung). Ansätze der späteren Präzisierung der Dissonanzart in Oberstimmen- und Bassvorhalt finden sich bei Bismantova, der zwischen der eigentlichen None (*la nona usata come nona*), dem Sekundvorhalt in den Oberstimmen (*la seconda usata come nona*) und dem Nonvorhalt im Bass (*la nona usata come seconda*) unterscheidet.

Ein Sekundvorhalt in den Oberstimmen löst entweder (entsprechend dem Nonvorhalt) in den Einklang (5), die Terz (6) und (7) oder die Quinte (8) auf.



NB 40 Tevo (1706), S. 206, Berardi (1687), S. 138

¹³⁰ S. Berardi (1687), S. 138: „*Alcuni hanno usato la nona risoluta con la duodecima, mà però da buoni Autori, hoggidì non si costuma.*“



NB 41 Tevo (1706), S. 184f., 187

Bononcini behandelt als einziger den *tritonno legato* in den Oberstimmen, der in seinem Beispiel bei stillstehendem *agente* schrittweise abwärts in die große Terz aufgelöst wird (1). Beispiele für eine *legatura* der verminderten Quinte finden sich bei Berardi und Tevo. Jeweils wird der *agente* zum stufenweise abwärts auflösenden *paziente* eine kleine Sekunde nach oben geführt – anders ausgedrückt: Im *agente* steht jeweils eine Diskantklausel.

NB 42 (1) Bononcini (1673), S. 66, (2) Berardi (1687), S. 141

Das zitierte Notenbeispiel Berardis (2) enthält außer der *quinta falsa legata* (mit ausgefülltem Pfeil markiert) zusammenfassend alle anderen Oberstimmenvorhalte, zudem auch (mit einem unausgefüllten Pfeil bezeichnet) ein Beispiel erweiterter Dissonanzgebrauchs. Gilt zunächst als Grundregel, dass eine *legatura* dreiteilig, aus vorbereitender Konsonanz, Dissonanz und auflösender Konsonanz bestehen müsse, so werden seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert auch die „Vorbereitung“ oder „Auflösung“ durch eine zweite Dissonanz oder sogar die Folge dreier Dissonanzen zugelassen.¹³¹ Berardis Beispiel zeigt etwa die Einführung einer Quarte mit einer ebenfalls dissonanten verminderten Quinte. Tevo widmet derartigen Erweiterungen des Dissonanzgebrauchs ein eigenes Unterkapitel mit der Überschrift *delle due dissonanze*.¹³² Für den satztechnischen Gebrauch zweier Dissonanzen in unmittelbarer Folge führt er drei Standardsituationen an, die bereits von Artusi beschrieben wurden:¹³³ Die „Auflösung“ einer Sekunde in die verminderte Quinte, einer Quarte in die verminderte Quinte sowie einer Septime ebenfalls in die verminderte

¹³¹ S. Tevo (1706), S. 209: „Concedono li musici pratici, che si possono fare due, e tre dissonanze, l'una dietro l'altra essendo regola universale, che l'armonie naschino dalla diversità delle cose.“

¹³² Op. cit., S. 209ff.

¹³³ S. Artusi (1598), S. 51.

Quinte (1). Bei den ersten beiden handelt es sich um Bassvorhalte, sie werden daher später besprochen. Berardi führt ein Beispiel an, bei dem in diesem Kontext drei Dissonanzen aufeinanderfolgen: Auf eine *settima legata* folgt als Auflösung eine verminderte Quinte, die ihrerseits zur Einführung einer *quarta legata* dient (2).¹³⁴ Tevo zitiert – wiederum nach Artusi – ein Beispiel, das auf einer Erweiterung von (1) beruht. In einer hinzugefügten Oberstimme erscheint, unmittelbar nach den beiden Dissonanzen zwischen Mittel- und Unterstimme, eine dritte Dissonanz, in diesem Fall eine *nona legata*, die in eine Dezime auflöst (3). Neben der Folge bzw. dem Vorausgehen einer verminderten Quinte findet sich bei Bononcini ein Beispiel, bei dem auf eine *settima legata* eine weitere Septe folgt. Sie entsteht durch die Verzierung der Unterstimme mit einer Wechselnote im Kontext einer *cadenza moderna* (4). Wie die von Bononcini angegebene Bezifferung zeigt, ist auch hier an eine (mindestens) dreistimmige Realisierung gedacht. In diesem Kontext sei auch auf ein häufiges Satzmodell eingegangen, das allerdings in den Traktaten nicht eigens erwähnt wird, und zwar die Folge mehrerer Septen über fallenden Quinten im Bass. Leicht ist die Genese dieses Modells aus einer 7-6-Folge über stufenweise absteigendem Bass (s. o.) durch Einfügen eines Zwischenschritts im Bass nachzuvollziehen. Die beiden Notenbeispiele mit Ausschnitten aus Corellis Triosonaten op. 1 Nr. 10 und op. 3 Nr. 8 zeigen diesen Zusammenhang durch das Hervorgehen bzw. Übergehen eines Quintfalls mit Septen aus bzw. in einen einfachen Septvorhalt (über chromatisch erhöhtem Basston).

7 7 5
5 4 3

NB 43 (1) Tevo (1706), S. 209, (2) Berardi (1687), S. 142, (3) Tevo (1706), S. 210, (4) Bononcini (1673), S. 68

¹³⁴ Ein ähnliches Beispiel findet sich schon bei Artusi (1598), ebd. (dort folgt auf die Septe eine verminderte Quinte und schließlich eine verminderte Quarte), der allerdings von ihrem Gebrauch im zweistimmigen Satz abrät: „*Alcuni hanno voluto, usare tre dissonanze nel modo che si vede; ma à me pare, che se non sono accompagnate con altre parti, che habbino un non sò che di aspro. Si come nell'ordine di adoprare le consonanze, si debbono fuggire il farne dua che siano simili di proportione, così nelle dissonanze, due che siano di natura una cosa istessa, debbano da buoni pratici essere schivate.*“

NB 44 Corelli op. 1 Nr. 10, Grave, T. 6f., op. 3 Nr. 8, Largo, T. 15f.

3.4.1.2 Legature per la parte di sotto

Bei den *legature per la parte di sotto* befindet sich der *paziente* in der Unterstimme. Der typische Fall ist dabei eine *seconda legata*, die in eine Terz auflöst. Das folgende Beispiel Bononcinis (die Sekundvorhalte in der jeweils klingenden Unterstimme wurden zur Verdeutlichung mit einer Klammer gekennzeichnet) enthält neben der „klassischen“ Auflösung in die Terz bei ruhendem *agente* (a) außerdem die anderen Auflösungsmöglichkeiten in die Terz bei Kreuzung des *agente* (b), in die reine (c) und verminderte Quinte (d) sowie in die Sexte (e).

NB 45 Bononcini (1673), S. 64

In den Bereich der Sekundvorhalte im Bass gehört auch – als deren Oktavverdoppelung – eine Gruppe von Nonvorhalten, die Bismantova treffend als *la nona usata come la seconda* bezeichnet. Da sie sich satztechnisch nicht von der *seconda legata* unterscheiden, werden hier keine weiteren Beispiele für sie angeführt. Wohl aber soll noch auf ein Satzmodell eingegangen werden, das häufig in sequenzierenden Kontexten auftritt. Bei diesem

Satzmodell wird ein zweistimmiger Satz, in dessen Unterstimme Sekundvorhalte auftreten, in die beiden Oberstimmen verlegt. Dazu können variable Bässe gesetzt werden (in Nr. 1 und 2 etwa die erste Hälfte eines Romanesca-Basses), wobei aus den ursprünglichen Sekundvorhalten nun Quartvorhalte, Nonvorhalte oder 6/5-Bildungen entstehen. Ein Beispiel für die Variabilität, die dieses Satzmodell gewährt, gibt Berardi (*Variationi de Bassi senza muovere li Soprani*).

NB 46 Berardi (1687), S. 154

Aus den zahlreichen Belegen dieses flexiblen Satzmodells aus der kompositorischen Praxis seien zwei Ausschnitte aus Triosonaten Corellis zitiert. Der Bass des ersten Beispiels entspricht zunächst mit seiner regelmäßigen Terz-Sekund-Sequenz Berardis Modell 3, die abschließende Kadenz wird jedoch durch eine Reihe ausgeflohener Kadenz¹³⁵ um einen Takt hinausgezögert. Dem Bass des zweiten Beispiels liegen die Takte 1–3 aus Berardis Modell 4 zugrunde, das einmal wiederholt wird.

¹³⁵ Nacheinander folgen eine ausgeflohene Tenorklausel in der ersten Violine, eine ausgeflohene Bassklausel, wiederum in der ersten Violine eine ausgeflohene Diskantklausel *in mi* und eine weitere ausgeflohene Bassklausel, bis schließlich in T. 4 die diese Sequenz beschließende Kadenz erfolgt. Zur *cadenza sfuggita* s. u. Kap. 3.5.

NB 47 Corelli, op. 1 Nr. 10, Grave, T. 1–4, op. 1 Nr. 6, Grave, T. 9–11

Obwohl die meisten Notenbeispiele in den Traktaten zweistimmig angeführt sind, ist für den Gebrauch der *quarta legata* in der Unterstimme von einem (mindestens) dreistimmigen Satz auszugehen. Außerdem scheint der Quartvorhalt in der Unterstimme grundsätzlich abhängig und im Kontext einer *seconda legata*, somit als sekundäres Satzphänomen aufzutreten.¹³⁶ Es ist daher hilfreich, sich (auch in nur zweistimmigen Beispielen) die Quarte jeweils in der dritten Stimme von einer Sekunde ergänzt zu denken. Auf den Sachverhalt, dass zwar die Notenbeispiele meist zweistimmig gegeben, dies aber nicht immer mit dem kompositorischen Usus übereinstimmt weist ausdrücklich Berardi hin.¹³⁷

Bei Ruhen des *agente* wird die *quarta legata* zur reinen (1) oder verminderten Quinte (2) weitergeführt, außerdem kann ihr auch eine Terz folgen (3). Den häufigsten Fall stellt jedoch die Weiterführung zur Sexte dar (4). Dies gilt ebenso für die übermäßige Quarte (5).

NB 48 (1) und (2) Tevo (1706), S. 191 und 205, (3) und (4) Bononcini (1673), S. 65, (5) Penna (1679), S. 76

Die in eine Sexte auflösende *quarta legata* erscheint häufig im Kontext eines sequenzierenden Satzmodells, das auf Vorhaltsbildungen eines stufenweise absteigenden Basses beruht. Die anschließenden Ausschnitte stammen aus Corellis Triosonaten op. 1 Nr. 6 und op. 1 Nr. 5.

¹³⁶ Vgl. hierzu etwa Heinrichens Bezeichnung als „*ancilla 2dae*“ (1728), S. 171.

¹³⁷ „*Si deve però avvertire, che non si possono usare tutte le legature nelle cantilene à due voci, mà bensi in quelle à 3, 4, e più voci.*“ Berardi (1687), S. 136.

NB 49 Corelli, op. 1 Nr. 6, Largo, T. 18f., op. 1 Nr. 5, Allegro, T. 11f.

Beispiele für die *settima legata* in der Unterstimme führen Bononcini und Tevo an. In sämtlichen Beispielen ruht der *agente* bei der Auflösung – dieser Vorhalt kann gewissermaßen als Umkehrung eines Nonvorhaltes im Sinne des doppelten Kontrapunkts in der Oktave verstanden werden. Dies legt auch ein Beispiel Berardis nahe, in dem bei stufenweiser Gegenbewegung der beiden Stimmen nahezu alle *legature* vertreten sind.

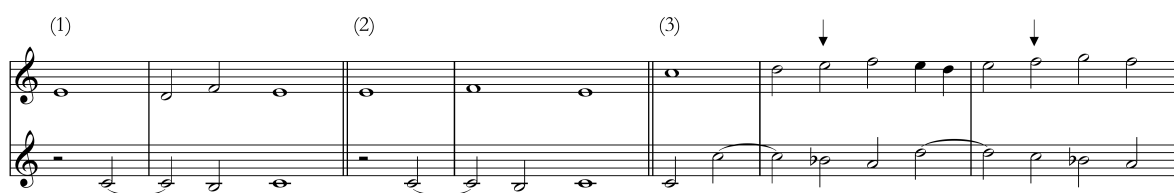
NB 50 Berardi (1687), S. 142: *per moto contrario, e per contrapunto doppio*

Ebenso wie bei den *legature* in den Oberstimmen soll abschließend auch für die Unterstimmenvorhalte auf Fälle usueller Erweiterung der Dissonanzregeln eingegangen werden, die durch ihr häufiges Auftreten Teil des satztechnischen Vokabulars geworden sind.

Die häufigsten Fälle stellen die bereits erwähnten Fortschreitungen aus der Sekunde (1) und der Quarte (2) in die verminderte Quinte dar. Über den ersten Fall schreibt Berardi, man solle ihn mit Bedacht und nur mit Textbezug setzen,¹³⁸ in den Notenbeispielen von Bononcini (s. o.) und Tevo erscheint er jedoch kommentarlos neben anderen möglichen

¹³⁸ „Alcuni moderni hanno legata la seconda con la quinta falsa, questo modo di legare per essere duro, & aspro, si concede solamente nelle cantilene volgari per esprimere qualche parola, si deve però usare con prudenza.“ Berardi (1687), S. 140.

Weiterführungen der Sekunde. Außerdem treten in Bononcinis Beispiel zur *quarta* zwei Fortschreitungen auf, bei denen auf eine *seconda legata* einmal eine reine, einmal eine übermäßige Quarte folgt (3).



NB 51 (1) und (2) Tevo (1706), S. 209, Bononcini (1673), S. 65

3.4.2 Diminutionen

Von der streng geregelten und konventionalisierten Dissonanzart *per legatura* wird eine zweite, freiere, der Improvisation entstammende Art des Dissonanzgebrauchs unterschieden. Sie besteht aus der Verzierung und Umspielung des konsonanten Satzfundamentes oder auch von Vorhaltsdissonanzen mit kleineren Notenwerten.¹³⁹ Scorpione unterstreicht ihre Bedeutung für den *contrapunto composto* und die Notwendigkeit für den Anfänger in der Komposition, sich in ihrem Gebrauch zu üben.¹⁴⁰

Die extemporierte oder schriftlich festgehaltene Ausgestaltung einer präexistenten Melodie scheint von Anfang an Teil der abendländischen Musiktradition gewesen zu sein.¹⁴¹ Zu den Praktiken vokaler Diminution traten, belegbar seit dem späten 14. Jahrhundert, diminuierte Intavolierungen für Tasteninstrumente und Laute.¹⁴² Schließlich entstand, beginnend mit Sylvestro Ganassis *Opera intitulata Fontegara* (Venedig 1535), im 16. und frühen 17. Jahrhundert eine eigene Gruppe didaktischer Schriften, die sich ausschließlich mit Anleitungen zu vokaler Diminution sowie zur Diminution für Blas-, Streich- und Tasteninstrumente befasste.¹⁴³ Sie behandeln neben der Verzierung einzelner

¹³⁹ Tevo (1706), S. 174: „*Si pongono anche le dissonanze nelle compositioni in un'altra maniera, & è quando una parte modulando con figure di minime, e semiminime, ò crome, delle quali una sù buona, e l'altra cattiva a vicenda, e l'altra stà ferma, & in tal modo quelle cattive tramezzate dalle buone non offendono.*“

¹⁴⁰ Scorpione (1701), S. 136: „*Oltre la cognitione de' Toni, bisogna, che il Principiante, prima di mettere mano al Contrapunto composto, bisogna, che rifletta sù quel tanto, che egli ricerca, che principalmente è la diminutione delle figure.*“

¹⁴¹ Horsley (1963), S. 124.

¹⁴² Vgl. etwa die Intavolierungen des Codex Faenza.

¹⁴³ Sylvestro Ganassi: *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535, Diego Ortiz: *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rom 1553, Giovanni Camillo Maffei: *Delle lettere*, Neapel 1562, Girolamo Dalla Casa: *Il vero modo*

Noten, etwa mit *tremoli* oder *gropi*, vor allem die Umspielung und Ausfüllung melodischer Intervalle mit *passaggi*.¹⁴⁴ Anweisungen zu ihrer Ausführung und ihre Anwendung in Kompositionen bewegen sich in einem Grenzbereich zwischen Aufführungspraxis und Satzlehre. Davon zeugen einerseits die zahlreichen *opere passaggiate*, die sich namentlich zu Beginn des *Seicento* großer Beliebtheit erfreuten, andererseits die zunehmende Ausnotierung und die Übernahme derartiger Diminutionen in die musikalische Sprache. In den Lehrschriften aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geht nur Bartolomeo Bismantova in satztechnischem Kontext auf sie ein. In der Tradition der Diminutionslehren des 16. Jahrhunderts, jedoch mit wesentlich weniger und rhythmisch sehr viel gleichmäßigeren Varianten,¹⁴⁵ gibt er Beispiele für die Diminution melodischer Intervalle vom Einklang bis zur Quinte.

Stato della nota; per di sopra e di sotto. Altro modo. Di Grado ascendente.



Di Grado discendente. Di Terza ascendente. Di Terza discendente.



Di Quarta ascendente. Di Quarta discendente. Di Quinta ascendente. Di Quinta discendente.



NB 52 Bismantova (1677), S. 51ff.

Bismantovas *passaggi* sind – wie in den entsprechenden Lehrwerken des 16. Jahrhunderts – einstimmig angegeben. Auf Bedingungen des Zusammenklangs mit einer oder mehreren anderen Stimmen geht er zunächst nur am Rande ein, indem er anmerkt, Noten, die mit einem Punkt markiert seien (etwa die dritte Note in der ersten Diminution des aufsteigenden Sekundschriffs) müssten konsonant sein. Nach der Behandlung der

di diminuir, Venedig 1584, Giovanni Bassano: *Ricercare, Passaggi et Cadentie*, Venedig 1585, Richardo Rogniono: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venedig 1592, Giovanni Luca Conforti: *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro*, Rom 1593, Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venedig 1594, Aurelio Virgiliano: *Il Dolcimelo*, Ms. Bologna. Ca. 1600, Antonio Brunelli: *Varii eserciti*, Florenz 1614, Francesco Rognoni: *Selva di varii passaggi*, Mailand 1620. Vgl. hierzu ausführlich Brown (1976).

¹⁴⁴ Nicht zu verwechseln mit den *passaggi* der elementaren Satzlehre, die Intervallprogressionen bezeichnen. S. o. Kap. 3.2.

¹⁴⁵ Vgl. etwa die in Brown (1976), S. 18–20 wiedergegebenen 12 bzw. 35 Diminutionen des steigenden Sekundschriffs von Diego Ortiz und Giovanni Battista Bovicelli mit den beiden Varianten von Bismantova.

Diminutionen einzelner Intervalle einer Stimme, geht Bismantova auf das gleichzeitige Diminuieren in zwei Stimmen ein (*Diminutioni doppie; à due*). Dabei geht er von einem Note-gegen-Note-Intervallpaar aus, das in den beiden Stimmen – in Fortsetzung der einstimmigen Beispiele – melodisch ausgefüllt wird.

Salto di 4a ascendente, et di 5a discendente, nella parte acuta; nella parte grave; Salto di 5a discendente, e di 4a ascendente. *Salto di 5a; et 3a ascendente, et di 4a discendente nella parte acuta; nella grave; Salto di 4a discendente, e di 3a ascendente.*

Salto di 4a ascendente nella parte acuta; nella grave; Salto di 3a discendente. *Salto di 4a discendente nella parte acuta; nella grave; Salto di 5a ascendente.* *Salto di 3a discendente; di Grado ascendente.*

NB 53 Bismantova (1677), S. 53ff., *semplice*-Intervallpaare ergänzt

Kann man einen diminuierten Satz also gewissermaßen als Be- und Ausarbeitung eines *semplice*-Satzes entwickeln, so gilt umgekehrt, dass man mühelos einen diminuierten Kontrapunkt auf dessen konsonantes Satzgerüst reduzieren kann. Ein derartiges Reduktionsverfahren schreibt Bismantova beispielsweise für die Erstellung einer Continuo-Stimme vor. In Beispiel (1) zeigt er, welche Reduktionen aus der Stimme des Vokalbasses für die Basso-Continuo-Stimme vorgenommen werden müssen. Ähnliche Verfahren zeigen die Ausschnitte (2) bis (6) aus den *Sonate a trè* op. 1 von Corelli. Die gleichermaßen ausgeschriebene Notation von unverziertem (*Organo*) und diminuiertem Stimmverlauf (*Violone, e Arcilento*) erhellt gleichermaßen Aufführungspraxis¹⁴⁶ und Kompositionstechnik¹⁴⁷ dieser Musik.

¹⁴⁶ Zur Zusammensetzung der Continuo-Gruppe aus diminuirenden und nicht-diminuirenden Instrumenten vgl. beispielsweise Agazzari (1607), S. 3: „Per tanto divideremo essi stromenti in duoi ordini; cioe in alcuni, come fondamento; et in altri, come ornamento. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto; quali sono, Organo, Gravicembalo &c. e similmente in occasion di poche, e sole voci, Leuto, Tiorba, Arpa &c. Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contraponteggiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia; cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili.“ sowie S.8: „il primo havendo a suonar il basso postoli avanti come sta; non ricerca, che l'huomo habbi gran scienza di contraponto: ma il secondo lo ricerca, poiche deve, sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e nuovi e variati passaggi, e contraponti.“

¹⁴⁷ Vgl. hierzu auch Christoph Bernhards Beispiele zu den Figuren des *Stylus luxurians communis* im *Tractatus compositionis augmentatus* sowie zu den *Figurae superficiales* im *Ausführlichen Bericht vom Gebrauch der*

(1) *Basso Cantante* (2) *Violone, o Arcilento* (3)

Basso Continuo *Organo*

(4) (5) (6)

NB 54 (1) Bismantova (1677), S. 59, (2) Corelli, op. 1 Nr. 2, Vivace, T. 12f., (3) op. 1 Nr. 8, Grave, T. 5f., (4) op. 1 Nr. 10, Allegro, T. 15, (5), op. 1 Nr. 1, Allegro, T. 15, (6), op. 1 Nr. 7, Allegro, T. 9–11

Ein zweiter Ansatz betrachtet Diminutionen dagegen weniger aus melodischer als vielmehr aus kontrapunktischer Perspektive. Möglichkeiten des Diminuierens werden in Abhängigkeit von Bedingungen des Zusammenklangs beschrieben. Beispiele und Regeln werden grundsätzlich am zweistimmigen Satz ausgeführt. Sie stellen Versuche dar, die „kleinen Noten“ als Satzphänomen in das kontrapunktische Regelwerk zu integrieren. In diesem Kontext werden Vorschriften über den Gebrauch der zweiten Dissonanzart, der *dissonanza per passaggio*, erörtert. Typisch für die Darstellungsweise ist das Zurückgehen auf das Grundkonzept des Kontrapunktierens als eines schmückenden Hinzufügens einer zweiten Stimme zu einem Cantus prius factus. Zu den Tönen des Cantus firmus in Semibreves wird – gewissermaßen in Fortsetzung des *contrapunto semplice* – das Hinzusetzen in fortschreitender Verkleinerung der Notenwerte gelehrt.

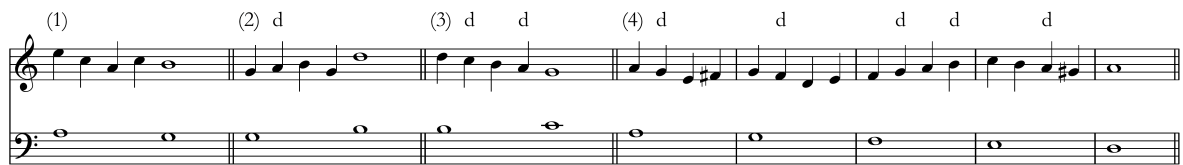
Die erste und einfachste Möglichkeit besteht in dem Kontrapunktieren einer Semibrevis mit zwei Minimae (*Contrapunto di due Minime contro una Semibreve*), von denen die erste immer konsonant sein muss, die zweite dissonant sein kann, jedoch nur, falls sie nicht im Sprung erreicht oder verlassen wird (k – k, k – d). Bei ternärer Unterteilung der Semibrevis (*prolatio perfecta*) darf entweder die zweite oder die dritte Minima dissonant sein (k – k – k, k – d – k, k – k – d).

Con- und Dissonanzen, die er jeweils in diminuerter und reduzierter Fassung wiedergibt. Müller-Blattau (31999), S. 71–76 sowie S. 148ff.



NB 55 Scorpione (1701), S. 137

Bei der zweiten Art werden vier Semiminimae gegen eine Semibrevis gesetzt, von denen entweder alle vier konsonant (1) oder nur die zweite (2) oder die zweite und die vierte¹⁴⁸ (3) dissonant sein können (k – k – k – k, k – d – k – k, k – d – k – d). Bononcini beschreibt außerdem drei weitere Möglichkeiten des Dissonanzgebrauchs: Manche Komponisten würden als zweite Semiminima eine Dissonanz setzen, auch wenn diese im Sprung verlassen würde, sofern ihr zwei Konsonanzen folgten (4).¹⁴⁹



NB 56 (1) – (3) Berardi (1689), S. 135, (4) Bononcini (1673), S. 76

Außerdem kann nach Bononcini im *Contrapunto di quattro Semiminime contro una Semibreve* die zweite und die dritte Semiminima dissonant sein, oder nur die dritte (k – d – d – k, k – k – d – k). Diese beiden Varianten werden auch von Berardi, Penna, Scorpione und Tevo beschrieben, erstere allerdings jeweils in Kontexten, bei denen die Cantus-firmus-Note ihrerseits in zwei Minimae unterteilt bzw. weiter diminuiert ist. Derartige Bildungen, bei denen die dritte Semiminima dissonant ist, bei denen also mit anderen Worten die

¹⁴⁸ Berardi (1689), S. 135f. weist dagegen darauf hin, dass manche Lehrmeinungen für die vierte Semiminima keine Dissonanz zulassen, insbesondere dann, wenn im Cantus firmus ein Sprung steht: „Vogliono alcuni, che il fondo della semiminima deve essere buono, particolarmente quando il canto fermo fa motivo di salto. Il fondo s'intende l'ultima semiminima nel fine della battuta.“

¹⁴⁹ Bononcini (1673), S. 73: „Alle volte i Compositori variano l'ordine assegnato, facendo dissonante la seconda, benché sia di salto, purché l'altre due, che seguono siano consonanti.“ Diese Bildung, nicht zu verwechseln mit Berardis *Note cambiate* (s. u.), bezeichnet Fux (1725), S. 64f. als *ab Italis Cambiata nuncupata*.

Dissonanz auf (relativ) betonte Zeit entfällt, bezeichnet Berardi als *Note cambiate* (bzw. *mutate*).¹⁵⁰

NB 57 (1) und (2) Berardi (1689), S. 143 *Essempio delle note cambiate sciolte*, (3) und (4) Tevo (1706), S. 210f.

Penna geht außerdem auf die Verbindung zweier Semiminimae mit einer Minima ein. Werden die Semiminimae im Sprung ausgeführt, müssen sie auf die betonte Zeit (*in battere*) entfallen. Bei stufenweisem Fortschreiten muss dagegen die Minima auf betonter Zeit stehen, gefolgt von den beiden Semiminimae, deren erste dissonant sein muss. Sie gehören damit zur Gruppe der *Note cambiate*.

NB 58 Penna (1679), S. 72, Berardi (1689), S. 143

Das „Zurückkehren“ nach einer dissonanten Semiminima zur vorhergehenden Konsonanz, also eine Wechselnote, wird von Penna im zweistimmigen Satz verboten. Ähnlich Berardi, der sich auf die Figuren *girandoletta* und *gioco* bezieht, die ebenfalls im zweistimmigen Satz verboten sind, insbesondere bei Tonwiederholung oder einer ausgehaltenen Note im Cantus firmus. Aus der Erläuterung Berardis in *il Perche Musicale* geht jedoch hervor, dass sich dieses Verbot nur auf die Diminution perfekter Konsonanzen bezieht.¹⁵¹

¹⁵⁰ Berardi (1689), S. 142: „Nota cambiata altro non vuol dire, solo che si piglia la bona, per la cattiva, cioè in cambio mettere una semiminima consonante, se ne pone una dissonante, e viceversa: mà però si deve avvertire, che la modulatione di detta semiminima vadi per grado, con osservare che le parti caminino per moto contrario.“

¹⁵¹ Berardi (1693), S. 32f.: „La ragione, per la quale si proibisce la Girandoletta, over Gioco, particolarmente, quando il Canto fermo non si muove, è questa, perche si sentono due ottave, ovvero due quinte replicate sopra di una medesima corda.“

cattivo. girandoletta. *gioco.*

NB 59 Penna (1679), S. 71, Berardi (1689), S. 136

Bei Berardi finden sich Anweisungen für die Bildung von *tirate*. Weder das Ende einer *tirata*, das auf betonte Zeit fallen muss (es sei denn, die letzte Semiminima wird übergebunden), noch der Anfang darf ein Einklang oder eine Oktave sein.

Den Gebrauch von *crome* empfiehlt Bismantova nur dann, wenn zwei *crome* einer Minima mit Punkt folgen. Berardi geht dagegen auf *crome* im Verbund einer *tirata* ein, für die – was den Dissonanzgebrauch angeht – dieselben Regeln gelten wie für die Semiminimae. Rhythmisch kann eine *tirata* aus acht *crome* gebildet werden oder einer Semiminima und sechs *crome*, außerdem stellt Berardi zwei weitere rhythmische Modelle vor, die vier *crome* einbeziehen: Eine punktierte Semiminima mit drei anschließenden *crome* sowie zwei Semiminimae und vier *crome*.

NB 60 Berardi (1689), S. 140

3.5 Kadenzlehre

Ein zentrales Teilgebiet des Kontrapunktunterrichts, dessen Bedeutsamkeit sich zunehmend auf die Struktur des gesamten Tonsatzes erstreckt (s. u.), stellt die Lehre von den musikalischen Schlussbildungen (*conclusioni, terminazioni finali*) dar. Sie werden in den italienischen Quellen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahezu ausschließlich mit dem italienischen Begriff *cadenza* bezeichnet, nur Berardi verwendet an einer Stelle noch den älteren lateinischen Terminus *clausula*.¹⁵²

Da sich die Theoretiker in ihren Ausführungen zunächst und vor allem auf Vokalmusik beziehen, werden Kadenzen, wie bereits bei Vanneo und Zarlino,¹⁵³ als musikalisches Korrelat zu Abschnitten und Zäsuren der Rede angesehen. Der Vergleich mit den sprachlichen Zeichen Punkt und Komma¹⁵⁴ ist so zunächst in einem ganz wörtlichen, unmittelbaren Sinn gemeint.¹⁵⁵ Doch sind, wohl mit Blick auf die Instrumentalmusik, bereits Ansätze einer metaphorischen Redeweise von Satz, Sinneinheit und Interpunktion in der Musik erkennbar, die in der Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts einen wichtigen Platz einnehmen wird.

Formal wird eine Kadenz als Schluss- und Ruhepunkt der gesamten Komposition oder eines ihrer Teile definiert.¹⁵⁶ Durch das Fortschreiten zu syntaktischer und semantischer Abgeschlossenheit auf sprachlicher Ebene, auf satztechnischer von der (verzierenden) Dissonanz zu einer imperfekten Konsonanz und von dieser wiederum zu einer perfekten Konsonanz, impliziert sie einen qualitativen Wechsel vom Unvollkommenen zum Voll-

¹⁵² Berardi (1693), S. 37.

¹⁵³ Vanneo (1533), fol. 86^r., Zarlino (1561), S. 221.

¹⁵⁴ „La *cadenza* è un segno, fatto dalle parti della cantilena, dimostrando, che cade e termina la conclusione del parlare, & il fine dell'armonia; di modo tale, che tanto è *cadenza* nella Musica, quanto sono i punti, e virgole nell'oratione.“ Berardi (1689), S. 124. „La *cadenza* [...] è nelle cantilene [...] come punto nell'Oratione. S'introduce piu volte, sicome ancora piu volte s'introduce il Punto per dividere e distinguere una Periodo dall'altra.“ Bontempi (1695), S. 230. „Conforme nell'Oratione il punto distingue i periodi, così nella Musica, la quale deve convenire con l'oratione, si fanno le *Cadenze*, per dividere un senso dall'altro;“ Scorpione (1701), S. 141.

¹⁵⁵ „[...] non è lecito usarla [la *cadenza*], se non quando s'ariva alla *clausula*, ovvero periodo della prosa, ò pure del verso.“ Berardi (1689), S. 124.

¹⁵⁶ „Per *Cadenza* in questo luogo intendo quella terminazione finale di tutta la Composizione, ò parte di essa, quale serve, ò per chiusa di detta Composizione, ò per termine de' periodi, ò per riposo de' Cantori, &c.“ Penna (1679), S. 123. „La *Cadenza* è una terminazione finale d'una parte, ò di tutta la Cantilena.“ Bononcini (1673), S. 80. „La *Cadenza* dunque, nella Musica, altro non è, se non una conclusione del Conento, ò pure di qualche sua parte.“ Scorpione (1701), S. 141.

kommenen, vom Unvollständigen zum Vollständigen und Abgeschlossenen.¹⁵⁷ Von Berardi und Bruschi wird ferner ihre Eigenschaft als Schmuck und Zierde einer Komposition hervorgehoben, womit sie auf die Kadenz als prädestinierten Ort für *legature*, Verzierungen und Diminutionen in der Musik ihres und des vorausgegangenen Jahrhunderts Bezug nehmen.¹⁵⁸

Ihre Klassifikation erfolgt zunächst – den beiden Hauptarten des Kontrapunktes entsprechend – in *cadenze semplici* und *cadenze composte* (bzw. *diminuite* oder *floride*).¹⁵⁹ Die *cadenza semplice* wird gemäß dem Reglement des *contrapunto semplice* aus einem Note-gegen-Note-Satz gebildet, bei dem nur die Fortschreitung in Konsonanzen zulässig ist. Die *cadenza composta* weist dagegen verschiedene Notenwerte in den einzelnen Stimmen auf und zeichnet sich durch jeweils charakteristische Vorhaltsbildungen aus.

Berardis Notenbeispiele für Kadenz im zweistimmigen Satz enden entweder im Einklang oder der Oktave, denen entweder eine kleine Terz oder eine große Sexte vorausgeht (in den *cadenze diminuite* entsprechend mit Sekund- bzw. Septvorhalt verziert). Erkennbar beruhen beide auf denselben melodischen Fortschreitungen, die nur zwischen Ober- und Unterstimme vertauscht werden.

NB 61 Berardi (1689), S. 125¹⁶⁰

Eine weitere Differenzierung der dabei beteiligten melodischen Endungsformeln, die hier nach etabliertem Usus zur Unterscheidung von mehrstimmigen Kadenz als Klauseln

¹⁵⁷ „[La cadenza] cade dall’Imperfetto al perfetto compimento della Cantilena, e dal non compito al compito sentimento delle parole, ovvero (parlando della Cadenza composta, che più avanti darò) perche per essa si cade dalle Dissonanze, alle Consonanze imperfetta, Perfetta, e Perfettissima, che sono terza, quinta, & ottava, dovendosi così perlo più finire li periodi, ò Composizioni.“ Penna (1679), S. 123.

¹⁵⁸ „La cadenza è il più nobile, & il più vago ornamento, che si trovi nella Musica.“ Berardi (1689), S. 124. „Cadenze, quali essendo uno de più belli ornamenti della compositione.“ Bruschi (1711), S. 43. Vgl. dazu oben Kap. 3.5.

¹⁵⁹ Den Terminus *cadenza composta* benutzen Penna und Bononcini, *cadenza diminuta* findet sich dagegen bei Berardi, Tevo und Bruschi. Bontempi verwendet als einziger den Terminus *cadenza florida*.

¹⁶⁰ Berardi gibt für die vier *cadenze composte* außerdem jeweils eine weitere Variante an, die eine Verzierung der Sopranklausel enthält. Die verschiedenen Kombinationen von Klauseln, deren Vorhalts- und Verzierungsmöglichkeiten veranlasst Bruschi wohl zu der Bemerkung, es gäbe „unendlich“ viele Möglichkeiten der *cadenza composta*.

bezeichnet werden, ist in den italienischen Kadenzlehren des 17. Jahrhunderts unüblich¹⁶¹ und findet sich nur bei Athanasius Kircher.¹⁶²

Nach einigen einführenden Bemerkungen zu Kadenzten und ihrem jeweils dreiteiligen Aufbau aus *Antepenultima*, *Penultima* und *Ultima* erläutert Kircher die Bildung einer vierstimmigen Kadenz in der typischen Kompositionsreihenfolge des Intervallsatzes.¹⁶³

Zunächst beschreibt er die melodischen Schlusswendungen der beiden Gerüststimmen: Während die Tenorklausel eine Stufe von der *Penultima* zur *Ultima* hinabsteigt, kennzeichnet die Sopranklausel das Steigen um eine Stufe.¹⁶⁴ Unter dieses Kadenzgerüst, das die Fortschreitung aus einer großen Sexte in die Oktave charakterisiert, tritt als dritte Stimme der Bass. Dessen Klausel wird intervallisch in Bezug auf den Tenor definiert. Seine *Penultima* soll eine Quinte unter der des Tenors stehen, während seine *Ultima* entweder einen Einklang, die Unterterz¹⁶⁵ oder eine Oktave mit der der Tenorklausel bildet. Zuletzt wird der Alt ergänzt, über dessen Klausel Kircher nur mitteilt, ihre *Penultima* solle eine Quarte über der des Tenors stehen, sofern es sich nicht um eine *clausula in mi* handle.



NB 62 Kircher (1650A), S. 303

¹⁶¹ In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist sie dagegen vereinzelt anzutreffen. Der Sache nach in Pietro Aaron's *Toscanello in musica* (21529, die Erstausgabe von 1523 war dem Verfasser leider nicht zugänglich), lib. II, cap. 18, mit den expliziten Bezeichnungen *cadentia suprani*, *cadentia tenoris* dann in Stephano Vanneos *Recanetum de musica aurea* (1533), fol. 86^{ff.}, sowie mit den Termini *Cadentia del Soprano*, *Cadentia del Contr'Alto*, *Cadentia del Tenore* und *Cadentia del Basso* in Nicola Vicentinus *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), fol. 52^r–58^r.

¹⁶² *De Clausulis formalibus in Contrapuncto florido*, Kircher (1650A), S. 303f. Kircher folgt vermutlich, wie Details der Formulierung nahelegen, Andreas Ornithoparchus *Musicae activae micrologus* (Leipzig, 1517), lib. IV, cap. 5. Auch Berardi (1689), S. 124 bezieht sich auf Ornithoparchus, dessen Kadenzdefinition er nach der Ausgabe von 1535, die unter dem Titel *Arte cantandi micrologus* (Köln, 1535) erschien, zitiert. Auf die Behandlung melodischer Klauseln geht er allerdings nicht ein.

¹⁶³ S. o. Kap. 3.3.

¹⁶⁴ Obwohl die Kadenz gewöhnlich dreiteilig definiert wird, gehen die Autoren meist nur auf die simultanen Intervalle der letzten beiden Glieder und die melodische Bewegung von der *Penultima* zur *Ultima* ein. Vgl. Schwind (2009), S. 155.

¹⁶⁵ Diese Kadenz, bei der die Bassklausel von der *Penultima* zur *Ultima* um eine Stufe nach oben steigt wird in den Kadenzlehren auch als *cadenza sfuggita* (s. u.) bezeichnet.

Die Kadenz in eine mit *mi* solmisierte Stufe (im guidonischen System *e*, *b* und *a*) überliefert Kircher unter dem Namen *clausula in mi*. Das Kadenzgerüst kennzeichnet auch hier dieselben Intervallverhältnisse (große Sexte und Oktave) und Klauselbewegungen (Auf- bzw. Abwärtsbewegung zur *Ultima*) von Cantus und Tenor. Im Gegensatz zur Kadenzierung in alle übrigen Stufen steigt die Tenorklausel nun aber eine kleine Sekunde zur Finalis hinab (*fa – mi*, z. B. *f – e*), während die Sopranklausel eine große Sekunde nach oben geführt wird (*re – mi*, z. B. *d – e*).¹⁶⁶ Da auf der *Penultima* ohne zusätzliche *Ficta*-Töne weder im Bass eine (reine) Quinte unter, als auch im Alt eine (reine) Quarte über dem Tenor gesetzt werden kann (*mi contra fa*), müssen die Klauselbildungen in Bass und Alt modifiziert werden.

Kircher beschreibt fünf Beispiele, an denen, zu dem jeweils unveränderten Kadenzgerüst in Sopran und Tenor, verschiedene Möglichkeiten vierstimmiger Aussetzung der *clausula in mi* gezeigt werden.

NB 63 Kircher (1650A), S. 304

In (a) bildet der Bass eine Terz unter der *Penultima* des Tenors, die in eine Quinte unter dessen *Ultima* weitergeführt wird.¹⁶⁷ In (b) – (e) schließt der Bass dagegen in der Unterterz, der als *Penultima* ebenfalls eine Unterterz oder eine kleine Sexte mit durchgehender verminderter Quinte vorausgeht. Der Alt wird offenbar intervallisch zum Bass gesetzt,

¹⁶⁶ Bei den übrigen Kadenzen liegt im Tenor ein Ganztonschritt abwärts, während der Sopran einen Halbtonschritt aufwärts ausführt. Bereits Aaron (1516), lib. III, cap. 41, fol. 50^v beschreibt die Notwendigkeit zur Erhöhung der Sopran-*Penultima*, also zur Einführung eines *Ficta*-Tons in die Diskantklausel, zur Wahrung der großen Sexte über der *Penultima* des Tenors. Die Erhöhung des Soprans entfällt, sofern ein Halbtonschritt bereits durch die Fortschreitung der *Recta*-Töne gegeben ist (bei den Finales *c* und *f*), oder der Tenor einen Halbtonschritt ausführt (*in mi*).

¹⁶⁷ Diese Form dürfte die häufigste vierstimmige Aussetzung der *clausula in mi* sein. Sie findet sich u. a. schon bei Ornithoparchus (1517), Vanneo (1533) und Vicentino (1555). Zu weiteren vierstimmigen Aussetzungen vgl. Schwind (2009), S. 168–173.

und zwar so, dass über der Ultima eine perfekte Konsonanz entsteht, entweder eine Oktave (a), (b) und (e) oder eine Quinte (c) und (d). Bemerkenswert ist Kadenz (b). Dort wird zu dem Kadenzgerüst *in mi* in Sopran und Tenor ein zweites Kadenzgerüst, bestehend aus Sopran- und Tenorklausel *in ut* in Alt und Bass gesetzt.

Sowohl für die musikalische Praxis als auch für die Kadenzlehren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielen Kirchers vierstimmige *mi*-Kadenzten kaum noch eine Rolle. Einerseits wird das *mi*-Gerüst in die Außenstimmen verlegt, wodurch sich die Problematik der Klausulierung im Bass in die Mittelstimmen verschiebt (s. u.), andererseits werden Kadenzformen, bei denen das *mi*-Gerüst noch immer zwischen Sopran und Tenor liegt, nun nach der Klauselbildung im Bass betrachtet und klassifiziert. So wird Kirchers Beispiel (a) etwa den Kadenzten, die im Bass mit einem Quartsprung abwärts schließen (*quando la parte Inferiore fà salto di quarta in giù*) subsumiert.

Wie bereits erwähnt stellt die Behandlung melodischer Schlussbildungen ebenfalls eine Ausnahme innerhalb der italienischen Kadenzlehre des 17. Jahrhunderts dar, deren Klassifikation sich gewöhnlich an simultanen Intervallen orientiert. Dabei treten zwei Varianten auf: Die eine unterscheidet nach dem *Ultima*-Intervall, die andere nach dem Intervall bzw. der Vorhaltsbildung auf der *Penultima*. Bononcini und Tevo unterscheiden, Zarlino folgend,¹⁶⁸ zwischen *cadenze perfette*, die (im zweistimmigen Satz) im Einklang (*all'unisono*) oder der Oktave (*all'ottava*) enden, und *cadenze imperfette*, die in der Terz (*alla terza*), der Quinte (*alla quinta*) oder der Sexte (*alla sesta*) enden. Während die *cadenze perfette* jeweils aus Diskant- und Tenorklausel gebildet werden, fehlt in Bononcinis Beispielen der *cadenze imperfette* jeweils die Tenorklausel.

¹⁶⁸ Zarlino (1561), S. 221. Tevo (1706), S. 272.

The image shows two systems of musical notation for a cadence. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Labels below the first staff are 'Semplici,' and 'Composte,'. The second system also has two staves. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Labels below the second staff are 'alla quinta,', 'alla sesta,', 'd'inganno,', 'sfugita,', and 'all'ottava.'. Asterisks are placed below the bass staff in the second system at measures 2, 3, 4, 5, and 6.

NB 64 Bononcini (1673), S. 80: *Esempio delle Cadenze semplici, e composte*. (Die *Ultimae* wurden jeweils mit einem Asterisk versehen.)

Auch Bontempi äußert sich zu Zarlinos Typus der *cadenza imperfetta*, den er scharf kritisiert, denn seiner Ansicht nach sei eine „imperfekte“, also unvollkommene bzw. unvollständige Kadenz ein Widerspruch in sich. Derartige Klangverbindungen gelten ihm daher nur als Fortschreitungen (*movimenti*).¹⁶⁹ Eine Kadenz liegt nach Bontempi nur dann vor, wenn der Bass einen Quintfall ausführt und in einer Oktave oder im Einklang (mit dem Cantus) schließt.¹⁷⁰ Bezeichnenderweise wird hier Kadenz nicht mehr über ein Gerüst von Sopran- und Tenorklausel, sondern über das Zusammenwirken von Diskantklausel und Quintfall im Bass definiert.

Eine Klassifikation nach den Intervallen bzw. Vorhaltsbildungen auf der *Penultima* nehmen Angelo Berardi und Domenico Scorpione vor. Im zweiten Kapitel des dritten Teils der *Miscellanea musicale* behandelt Berardi Kadenzen für den dreistimmigen Satz. Bei der *Cadenza di settima, e sesta ligata* liegt das traditionelle Kadenzgerüst in den Außenstimmen, wobei durch Synkopierung der Diskantklausel ein Septvorhalt über der *Penultima* der Tenorklausel im Bass entsteht. Die dritte Stimme wird jeweils in Terz- bzw. Dezimparallelen zur *Penultima* und *Ultima* der Tenorklausel geführt. Berardi gibt vier Beispiele dieser Kadenz, jeweils mit einer anderen *Antepenultima*. Bei der vierten Kadenz handelt es sich um eine *clausula in mi*.

¹⁶⁹ „Le Cadenze in Terza in Quinta in Sesta che chiamano imperfette sono da Noi riconosciute non per Cadenze: ma per movimenti o sciolti o legati.“ Bontempi (1695), S. 231.

¹⁷⁰ „La Cadenza appresso Noi è solamente quella, della quale (...) la Parte gravissima habbia o in atto o in potenza il movimento separato della Quinta dall'acuto al grave, o della Quarta dal grave all'acuto, la quale si termina o in Unisono o in Ottava o in Quintadecima o in altra Replicatione simile.“ Ibid.

Die *Cadenza di quarta rissoluta con la terza* entsteht durch Synkopierung der Diskantklausel über einer Bassklausel. Als dritte Stimme tritt eine Variante der Tenorklausel, die jeweils eine große Terz über der *Ultima* der Diskantklausel schließt, hinzu. Die *Antepenultima* ist wiederum variabel.

Cadenza di settima, e sesta ligata. *Cadenza di quarta rissoluta con la terza.*

NB 65 Berardi (1689), S. 160

Die *cadenza di coda* bzw. *cadenza non finita sù la nota ultima del canto fermo* erhält ihre Charakteristik durch einen Quintsprung aufwärts (bzw. Quartsprung abwärts) im Bass und einen Quartsextvorhalt der beiden Oberstimmen über der *Ultima* des Basses. Als vierte Kadenzform teilt Berardi die *Cadenza di quarta, e terza, e quarta, e settima, sesta, e quinta* (sic!) mit. Diese zeichnet sich durch eine komplexe Vorhaltsbildung ($7/3 - 6/4 - 5/4 - 5/3$) über der *Penultima* der Bassklausel aus und gehört zu den häufigsten formalen Kadenzbildungen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Cadenza di coda. *Cadenza di quarta, e terza, e quarta, e settima, sesta, e quinta.*

NB 66 Berardi (1689), S. 160f.

Berardi verweist darauf, dass außer diesen vier Kadenzen, die die gebräuchlichsten im dreistimmigen Kontrapunkt seien, weitere Kadenzbildungen möglich seien, von denen er noch zwei weitere, die er mit den Epitheta *all'antica* und *alla moderna* versieht, anführt. Die „modernere“ Art zu kadenzieren unterscheidet sich von der älteren offenbar durch die komplexere Vorhaltsbildung über der *Penultima* der Bassklausel: Während diese bei der *cadenza all'antica* aus einem einfachen Quartvorhalt durch Synkopierung der Diskantklausel

besteht, weist die *cadenza alla moderna* zusätzlich einen Septvorhalt auf, mit dem die Tenorklausel (in Berardis Beispiel in der Sopranstimme) eingeführt wird. Rhythmisch wird dadurch die *Penultima* doppelt so lang.

The image shows a musical score for a cadenza, divided into two sections: 'All'antica' and 'Alla moderna'. The 'All'antica' section consists of two measures of music in a 3/4 time signature, featuring a soprano line with a leading note and a tenor line with a half note. The 'Alla moderna' section consists of two measures in a 6/4 time signature, where the soprano line has a longer note value (a dotted half note) and the tenor line has a half note. The bass line is consistent across both sections, providing a harmonic foundation.

NB 67 Berardi (1689), S. 161

Ähnlich differenziert Scorpione, je nach Vorhaltsbildung über der *Penultima* der Bassklausel, vier Arten der *cadenza finale*. Bei der ersten Art klingt über der *Penultima* (5/3 – 6/4 – 5/4 – 5/3), bei der zweiten (wie bei Berardi) (7/3 – 6/4 – 5/4 – 5/3), bei der dritten Art schließlich (5/4 – 5/3) oder (6/4 – 5/3). Die vierte Kadenzbildung unterscheidet sich von den ersten dreien durch eine steigende Quinte von der *Penultima* zur *Ultima* des Basses.

The image displays four different types of final cadences (Cadenze finali) for the first mode, categorized as 'del primo modo', 'del secondo modo', 'del terzo modo', and 'del quarto modo'. Each mode is shown in a three-staff system (Soprano, Tenor, Bass). The 'del primo modo' and 'del secondo modo' sections are marked 'più dure' (harder), while the 'del terzo modo' and 'del quarto modo' sections are marked 'più dura' (hardest). The notation shows various chromatic alterations and intervallic structures in the soprano and tenor lines, while the bass line remains relatively simple, often consisting of a few notes that define the mode.

NB 68 Scorpione (1701), S. 142

Scorpione beurteilt die Kadenzen außerdem nach ihrer Schlusskraft. Neben den Finalkadenzen beschreibt er solche, die die einzelnen Abschnitte (*membri*) des Gesangs

gliedern, ohne sie zu beschließen. Für diese Kadenzten gibt er zweistimmige Beispiele bei denen entweder die Diskant- oder die Tenorklausel im Bass liegt. Wieder unterscheidet er drei Arten, je nach den Intervallen über der Penultima: (a) *cadenza (con l'ajuto) della Seconda*, (b) *cadenza della Quinta diminuita*, (c) *cadenza della Settima*.



NB 69 Scorpione (1701), S. 142

Aus der Klassifikation Pennas – die Tevo referiert – wird ablesbar, dass inzwischen ein Kriterium besondere Wichtigkeit erlangt hat: Die Fortschreitung der tiefsten Stimme. Er teilt die Kadenzten in vier Arten ein, je nachdem welche Klausel im Bass liegt. Der ersten Kadenzart liegt ein Quintfall zugrunde (*quando la parte Inferiore fa salto di quinta in giù*) – die tiefste Stimme bildet eine Bassklausel. Die zweite Art springt von der *Penultima* zur *Ultima* des Basses eine Quarte nach unten bzw. eine Quinte nach oben (*quando la parte Inferiore fa salto di quarta in giù, o di quinta in sù*). Die dritte Form schließt mit einer Tenorklausel in der tiefsten Stimme (*quando la parte Inferiore calando fa Cadenza con due note seguite in giù per grado*), während die vierte eine Diskantklausel als Fundament hat (*quando la parte Inferiore liga di seconda, e poi di terza sciogliente, terminando con l'ascendere un grado in sù*).

Anschließend gibt Penna zwei-, drei-, vier-, fünf-, acht- und zwölfstimmige Beispiele für diese vier Kadenzarten, denen jeweils dieselben Fortschreitungen im Bass zugrunde liegen. Dabei weist er darauf hin, dass im zweistimmigen Satz die erste und zweite Kadenzform keine Verwendung finden, es sei denn ein Continuo Instrument tritt hinzu. Die Kadenzten im zweistimmigen Satz werden also auch bei Penna aus Diskant- und Tenorklausel gebildet. Umgekehrt sollen die Kadenzten drei und vier (mit Tenor- bzw. Sopranklausel im Bass) nur selten in acht- und mehrstimmigen Sätzen verwendet werden. Im Folgenden werden Pennas Kadenzten für den drei- und vierstimmigen Satz wiedergegeben:

NB 70 Penna (1679), S. 125

Eine weitere Klassifikation, die sich auf die Fortschreitung des Basses, der nunmehr wichtigsten Stimme des Tonsatzes, gründet, und die hier ergänzend herangezogen werden soll, findet sich in dem Generalbasstraktat *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708) des Corelli-Schülers Francesco Gasparini. Er teilt die Kadenzen in solche, die einen Quintfall im Bass haben (*cadenze di salto*) und solche, die stufenweise enden (*cadenze di grado*).¹⁷¹

Schließlich lehren die Autoren unter den Namen *cadenza sfuggita*, *cadenza finta* oder auch *cadenza d'inganno* Formen des Ausfliehens der Kadenz. In der Tradition des 16. Jahrhunderts – namentlich Vicentinos und Zarlinos¹⁷² – bezieht man sich damit auf Kadenzbildungen, bei denen entweder die *Penultima* oder die *Ultima* einer Klausel regelwidrig gebildet werden. Die meisten erläuternden Notenbeispiele führen die Technik des *fuggir la cadenza* an zweistimmigen, in der Regel aus Diskant- und Tenorklausel gebildeten Kadenzen vor, deren Schließen im Einklang oder der Oktave jeweils unterbleibt.¹⁷³ In (1) wird die Diskantklausel in der Oberstimme nach der *Penultima* durch eine Pause abgebrochen, in (2) wird die Tenorklausel nicht einen Ganztonschritt nach unten, sondern nach oben geführt, wodurch als *Ultima*-Intervall eine kleine Sexte statt

¹⁷¹ Gasparini beschränkt sich auf die stufenweise absteigenden Kadenzen (*descendendo di grado*), also solche, die eine Tenorklausel im Bass haben. Auf die ebenso stufenweise fortschreitenden Kadenzen mit Sopranklausel im Bass geht er in seiner Darstellung der Kadenzen nicht ein. Vgl. Gasparini (1708), S. 45–53.

¹⁷² Vgl. Vicentino (1555), fol. 54^v, Zarlino (1558), S. 225f.

¹⁷³ Vgl. Tevo (1706), S. 272: „*la finta è quella, che veramente è fatta di consonanze, e dissonanze anch'essa, e pare, che vogli fare la cadenza, ma non la termina, poiche fatta la dissonanza, e risolta con la consonanza non passa all'unisono, & ottava, come dovrebbe.*“

einer Oktave entsteht. In (3) wird, ebenso wie in (5), die *Penultima* der Diskantklausel (in (3) in der Unter-, in (5) in der Oberstimme) nicht erhöht. Dadurch entstehen als simultane *Penultima*-Intervalle eine große Terz und eine kleine Sexte. (4) ist als zweistimmiger Auszug einer drei- oder vierstimmigen Kadenz zu verstehen. Es zeigt die Kombination von Diskant- und Bassklausel, die von der *Penultima* zur *Ultima* keinen Quintfall, sondern einen Halbtonschritt aufwärts ausführt und so nicht in der Oktave, sondern der Terz unter dem Cantus (bzw. Tenor, der hier fehlt) endet.

NB 71 (1), (2) Bononcini (1673), S. 81, (3), (4) Penna (1679), S. 124, (5) Tevo (1706), S. 199

Tevo führt außerdem fünf weitere Beispiele für *cadenze finte* an. Außer (9), das Tevo vermutlich nach Bononcinis *Musico pratico* zitiert,¹⁷⁴ stammen die Beispiele von Vicentino¹⁷⁵ und weisen verschiedene Formen des Ausfliehens der Diskantklausel auf. In (6) und (10) unterbleibt die Erhöhung der *Penultima*, die zudem zur *Ultima* abspringt. In (7) und (8) wird die *Penultima* zur *Ultima* nicht einen Halbton nach oben, sondern einen Ganzton nach unten geführt.

NB 72 Tevo (1706), S. 272

In den *Documenti armonici* teilt Berardi einen dreistimmigen Satz unter dem Titel *Del Contrapunto di legature, e di cadenze, sfuggite usate da i buoni pratici Moderni* mit, der nahezu ausschließlich aus einer Aneinanderreihung ausgeflohener Kadenz besteht:

¹⁷⁴ S. o. (2).

¹⁷⁵ Vicentino (1555), fol. 53^v–54^v.

Cadenza sfuggita.

Alla moderna.

7 6 4 3 7 6 6 5 6 7 6 5 # 7 6 5
4 3 # 4 4 # # 4 4 3

11

Sfuggita.

7 6 5 3 7 6 5 3 7 6 5 3 7 6 5 # 7 6 b 6
4 4 3 # 4 4 3 7 4 4 3 7 6 4 # 7 6 b 6

21

antica.

Sfuggita.

6 5 4 3 6 6 5 4 3 7 6 5 # 7 6 6 5
4 3 4 3 4 3 4 4 # 4 3 4 3

31

9 8 6 5 9 8 6 5 6 6 4 # 7 6 Passo moderno.
4 3 4 3 5 4 4 # 7 6 6 5 9 8 6 5
b 4 3

41

Con coda.

6 5 9 8 7 6 5 6 # 4 # 4 5 6 4 4 # #
4 4 6 # 4 # 4 5 4 4 # #

NB 73 Berardi (1687), S. 34ff., Bezifferung ergänzt

Das Ausfliehen der Tenorklausel wurde mit einem nicht ausgefüllten Pfeil markiert. Sie folgt jeweils demselben Prinzip: Die *Penultima* wird vorzeitig und außerdem mit einer regelwidrigen Fortschreitung zur *Ultima* weitergeführt. Mit Ausnahme von T. 13 und 44, in denen die *Penultima* einen Ganzton nach oben statt nach unten geführt wird, handelt es sich dabei jeweils um einen Quartsprung aufwärts.¹⁷⁶ Ausgeflohene Diskantklauseln markiert ein ausgefüllter Pfeil. In T. 9 folgt auf die *Penultima* ein Ganzton- statt eines Halbtonschritts, in T. 17 wird die *Penultima* als Septvorhalt über der *Ultima* des Basses verlängert, die sich – den Regeln der Dissonanzbehandlung gemäß – schrittweise abwärts auflösen muss. Alle weiteren *cadenze sfuggite* im Kontext der Diskantklausel entstehen durch eine nicht erhöhte *Penultima*, also durch das Ausbleiben des Leittons. Schließlich enthält der Satz auch zahlreiche Beispiele für das Ausfliehen der Bassklausel (jeweils mit einem Asterisk versehen), die in allen Fällen statt eines Quintfalls von der *Penultima* zur *Ultima* eine Stufe hinauf steigt. Berardis Beispiel lehrt, wie mittels der Technik des *fuggir la cadenza* ein kontrapunktischer Satz aus der Reihung von Kadenzen entstehen kann, die diesen gleichermaßen verklammern und im Fluss halten. Dem Schüler wird so eine weitere Funktion der Kadenz vermittelt, die in der Kompositionspraxis der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts außer zur Gliederung und Schlussbildung außerdem als satztechnisches Bauelement zur Regulierung des Tonsatzes herangezogen werden kann. Dies soll abschließend an einem weiteren Beispiel, dem ersten Teil der *Allemanda* aus Corellis *Sonata da camera* op. 2 Nr. 9 gezeigt werden. Mit Ausnahme des sechsten Taktes, der mit einer Sequenz das zweite zentrale Satzmodell der Zeit enthält, besteht der erste Teil ausschließlich aus einer Folge von Kadenzen. Der Satz wird durch eine *cadenza di grado* nach *fis* eröffnet. Zu der Sopranklausel im Bass tritt die Tenorklausel in der zweiten Violine sowie eine Form der Altklausel, die in die Terz über der Finalis führt,¹⁷⁷ in der ersten. Das Kadenzgerüst der anschließenden *clausula in mi* (T. 1.4–2.1) liegt in zweiter Violine und Bass, zu denen die erste Violine als *terza parte* tritt. Verklammert mit dieser liegt in T. 2 eine Kadenz mit einer in die Terz führenden Altklausel im Bass, die allerdings in den Kadenzlehren nicht beschrieben wird. In T. 2.3–4 erfolgt eine *cadenza sfuggita*, die unmittelbar in eine weitere *clausula in mi* weitergeführt wird, die ihrerseits durch eine Vorhaltsbildung in der ersten Violine in eine *cadenza di salto* übergeht, an die sich eine

¹⁷⁶ Vgl. Banchieri (1614), S. 101 zu dieser Form der *cadenza sfuggita*.

¹⁷⁷ Diese Form wird bereits bei Vanneo (1533), fol. 86v. beschrieben.

cadenza composta anschließt. Mit der *Ultima* auf die eins in T. 4, dem Kadenzgerüst aus Tenor- und Diskantklausel in den Violinen und dem Quintfall im Bass ist sie die bislang stärkste Kadenz und beschließt formal den ersten Abschnitt des ersten Teils.

Sie wird, in verkleinerter und abgeschwächter Form in T. 4f. zweimal mit vertauschten Oberstimmen wiederholt, woran sich eine *cadenza di grado* nach *a* anschließt. Es folgt, wie bereits erwähnt, in T. 6 eine Quintfallsequenz, die mit einer *cadenza di salto* nach *a* schließt. Wie die formal wirksame Kadenz in T. 3–4.1, so ist auch diese mit der als *corelli clash*¹⁷⁸ bezeichneten Verzierung der Kadenz versehen – zwei Sekundparallelen, die durch die synkopierte Diskantklausel mit gleichzeitiger Antizipation der *Ultima* innerhalb der Tenorklausel entstehen. Derartige Kadenzen, die in op. 2 häufig auftreten, werden von Corelli jeweils zur formalen Gliederung gesetzt, etwa wie hier, um einen tonartlichen Abschnitt zu beenden. In T. 7.4–8.1 folgt eine *cadenza di grado* nach *fis*, die anschließend nach *b* transponiert wird. Den ersten Teil beschließt eine verzierte *clausula in mi*.

Largo

The image shows two systems of musical notation for a piece in G major, 3/4 time, marked *Largo*. The first system consists of five measures. The second system starts at measure 5 and also consists of five measures. Brackets and labels below the staves identify specific musical features:

- System 1 (Measures 1-5):**
 - Measure 1: DK (8-7-8)
 - Measure 2: TK in mi (2-1)
 - Measure 3: sfugita (3-4-5-6)
 - Measure 4: BK (1-4-5-1)
 - Measure 5: BK (3-4-5-1) and BK (3-4-5-1)
- System 2 (Measures 5-9):**
 - Measure 5: DK (6-7-8)
 - Measure 6: Quintfallsequenz
 - Measure 7: TK (2-1) and BK (1-5-5-1)
 - Measure 8: DK (7-8) and sfugita (4-5-6)
 - Measure 9: TK in mi (2-1)

NB 74 Corelli, op. 2 Nr. 9, Allemanda

178 Vgl. Jürg Stenzl in GA Corelli Bd. II (1986), S. 20.

3.6 *Contrapunto composto*

Nahezu sämtliche Klassifikationsweisen kontrapunktischer Satzlehre, wie auch immer sie sich im Detail unterscheiden mögen, gehen grundsätzlich von der erstmals von Tinctoris formulierten Zweiteilung aus,¹⁷⁹ die zwischen dem homorhythmischen und nur Konsonanzen verwendenden *contrapunto semplice* und dem *contrapunto composto*, dem sämtliche anderen Arten des Kontrapunktierens subsumiert werden, trennt.¹⁸⁰ Das Epitheton *composto* bezieht sich auf dessen „Zusammensetzung“ aus heterogenen Elementen, und zwar gleichermaßen auf die Verwendung untereinander oder im Verhältnis zum Cantus firmus verschiedener rhythmischer Werte wie auch auf die Verwendung von Kon- und Dissonanzen.¹⁸¹ Synonym gebrauchen Kircher, Berardi und Tevo die Bezeichnung *contrapunto diminuto* (bzw. *contrapunctus diminutus*).¹⁸² Ferner finden sich bei ihnen außerdem die Begriffe *contrapunctus fractus*¹⁸³ sowie *contrapunto colorato* und *contrapunto florido*,¹⁸⁴ zu denen Tevo jedoch anmerkt, sie seien Spielarten des *diminuto*.¹⁸⁵

Die weitere Klassifikation des *contrapunto composto* ist uneinheitlich. Lorenzo Penna unterscheidet nach den beiden Arten des Dissonanzgebrauchs den *contrapunto composto*

¹⁷⁹ S. Tinctoris (1477) II, 19. Ausgabe Seay (1975), S. 105ff.

¹⁸⁰ Die einzige Ausnahme ist Bononcini, der zwar auch zwischen *semplice* und *composto* unterscheidet, allerdings im Gegensatz zu allen anderen Autoren auch Sätze vom Typ „Zwei-gegen-Eine“, „Drei-gegen-Eine“ und „Vier-gegen-Eine“ als *contrapunto semplice* klassifiziert. (1673), S. 73ff.

¹⁸¹ Bononcini (1673), S. 77: „*Il Contrapunto composto è quello, che si fabrica d'ogni sorte di figure, e di qualsivoglia consonanza, e dissonanza legata, e risoluta con le buone regole.*“ Penna (1679), S. 68: „(...) è formato di Note varie, cioè di Note differenti di figura, e valore, in modo tale, che mentre si muove una Nota stà ferma l'altra, mentre una fugge l'altra s'arresta, e quello Contrapunto è fabricato di Consonanze, e Dissonanze, che perciò viene detto Composto.“ Scorpione (1701), S. 96: „*Il Contrapunto composto è quello, che si compone di Figure diverse, contraposte in diversi modi, e che ammette, non solo le consonanze, ma accidentalmente, le dissonanze.*“

¹⁸² Vgl. Kircher (1650 A), S. 242, Berardi (1689), S. 82: „*Contrapunto diminuto è quello, che non solo hà le parti composte di consonanze, mà ancora di dissonanze, in questo si pone ogni sorte di figure cantabili, secondo l'arbitrio del compositore, e le sue modulazioni sono ordinate per intervalli, ò spatij cantabili, e le sue figure numerate secondo la misura del suo tempo.*“ Tevo (1706), S. 224: „*Il contrapunto diminuto è quello, che hà le sue parti composte non solo di consonanze, ma anco per accidente di molte dissonanze, & in esso vi si pone ogni sorte di figure cantabili a beneplacito del compositore.*“

¹⁸³ Kircher (1650A), *ibid.* Der Terminus steht wohl in der Tradition der Bezeichnung *cantus fractibilis*, die etwa Prosdocimus de Beldemandis (1412) zur Differenzierung zweier Kontrapunktarten heranzieht: „*Est hujusmodi proprie contrapunctus sumptus alterius communiter sumpti fundamentum, eo quod habita notitia hujus, statim haberi potest notitia alterius, saltem apud usitatos circa cantum fractibilem.*“ CS 3, S. 194. Gaffurio (1496) lib. 3, cap. 10 verwendet den Ausdruck synonym zu *contrapunctus floridus*: „*quem fractum ac floridum contrapunctum vocant.*“

¹⁸⁴ Berardi (1689), S. 145: „*Contrapunto colorato è quello, nel quale s'adoprono le figure bianche, e negre, che rende quella parte del contrapunto quasi colorata, à similitudine d'un quadro nel quale si scorge varietà di colori. Contrapunto florido è quello nel quale si considera una modulazione piena di fioretti.*“

¹⁸⁵ Vgl. Tevo (1706), S. 226. Nach Sachs (1982), S. 21f. „zielen“ die Termini *contrapunto diminuto* und *contrapunctus fractus* „auf das satztechnische Verfahren der Diminution“, die Bezeichnungen *contrapunto colorato* und *florido* dagegen „auf deren ästhetische Wirkung“, werden jedoch „äquivalent gebraucht“.

sciolto mit *dissonanze per passaggio* und den *contrapunto composto legato* mit *dissonanze per legatura*.¹⁸⁶ Eine Dreiteilung in *contrapunto sciolto*, *legato*, *sincopato* nimmt Angelo Berardi vor,¹⁸⁷ die sich um den *contrapunto fugato* ergänzt auch bei Kircher und Bononcini findet.¹⁸⁸ Wieder anders differenziert Domenico Scorpione zwischen *contrapunto composto senza obbligo* und *obligato*.¹⁸⁹ Dieser Einteilung folgt grundsätzlich auch Zaccaria Tevo, der dann allerdings den *contrapunto composto senza obligatione, & imitatione alcuna* weiter in *contrapunto composto sciolto* und *contrapunto composto legato* gliedert. Zu dem *contrapunto con obligatione* fügt er erläuternd hinzu, dieser Art zu komponieren entsprängen verschiedene Spezies des Kontrapunkts wie *soggetti, imitationi, fughe, canoni*, die man allgemein unter dem Begriff *contrapunto fugato* zusammenfasse.¹⁹⁰

Im Weiteren sollen zunächst die Spezies des *contrapunto composto senza obligatione* dargestellt werden, während die imitierenden Satztechniken (*contrapunto fugato*) nach der Erläuterung des *contrapunto sopra il basso* und des doppelten Kontrapunkts in Kap. 3.10 folgen. Dies entspricht dem Fortgang des Unterrichts, wie aus den Anleitungen Domenico Scorpiones ersichtlich wird. Nachdem der Schüler über die vollkommene Kenntnis alles bisher Behandelten, d. h. der Tonarten, der grundlegenden Satzregeln, des *contrapunto semplice*, der Dissonanzbehandlung, insbesondere der Diminution, verfüge, solle ihm ein Cantus firmus vorgelegt werden, zu dem zunächst nur eine kontrapunktierende Stimme, die mit Diminutionen, Synkopen und Vorhalten ausgeschmückt sei, hinzugefügt werden solle.¹⁹¹

¹⁸⁶ Penna (1679), S. 69: „Già si sà, che le Dissonanze sono le trè nominate nel primo Capitolo, cioè seconda, quarta, e settima, e loro Replicate; le quali si possono adoperare in due modi; il primo è ponendole per grado in mezzo à due Consonanze prossime, ascendendo, ò discendendo, e da queste si forma il Contrapunto Composto, chiamato sciolto. Il secondo è collocando le dette Dissonanze in legatura; e da questo modo di metterle ne nasce il Contrapunto Composto legato.“

¹⁸⁷ Berardi (1693), S. 45.

¹⁸⁸ Kircher (1650 A), S. 245f., Bononcini (1673), S. 77.

¹⁸⁹ Scorpione (1701), S. 96.

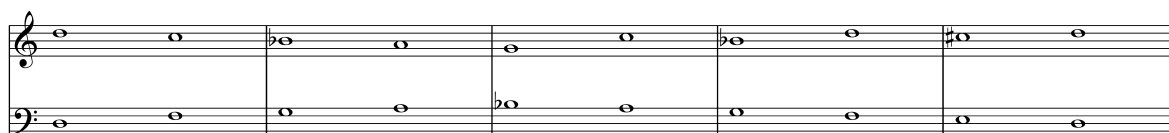
¹⁹⁰ Tevo (1706), S. 226: „Il (contrapunto composto) può esser tessuto in due modi. Il primo sarà senza obligatione, & imitatione alcuna nel modulare delle parti, e si formerà in due modi: Il primo sarà quando si componeranno le dissonanze tramezzate fra due consonanze prossime ascendenti, è descendenti, e questo si dirà contrapunto composto sciolto: Il secondo sarà quando nella compositione si disporanno le dissonanze in legatura con le consonanze, e questo si dirà contrapunto composto legato. Il secondo modo sarà con obligatione, nel quale si considerano le consonanze, e dissonanze sciolte, e tal'hora legate, inquanto che formano un'aria; da questo modo di componere ne vengono varie specie di contrapunto come soggetti, imitationi, fughe, canoni, & altre sorte di componer obligato, che generalmente contrapunto fugato si chiama.“

¹⁹¹ Scorpione (1701), S. 143: „Quando lo studioso Principiante haverà una perfetta cognitione di tutti l'apparecchi fatti ne' precedenti discorsi, potrà dare principio a comporre il Contrapunto composto senza obbligo, prendendosi un Canto Piano per Soggetto, e sopra di esso stendere una sola parte, adornata di legature bene sciolte, e di sincope, le quali danno maggiore gratia alla compositione, e diminuirli.“

Nachdem er eine gewisse Gewandtheit in der Komposition zweistimmiger *contrapunti composti* erlangt habe, solle man zu drei- und vierstimmigen Sätzen fortschreiten.¹⁹²

In den verschiedenen Lehrbüchern finden sich häufig didaktisch getrennt Beispielsätze, die nur mit Diminutionen, d. h. *dissonanze per passaggio* arbeiten, während andere nur das Kontrapunktieren mit Synkopen und Vorhalten vorführen.

Ein anschauliches Beispiel für diese Darstellung bietet Bononcini, der zu demselben Cantus firmus zunächst einen *contrapunto semplice* setzt, und aus diesem durch zunehmende Diminution verschiedene *contrapunti composti* entwickelt: Zunächst einen Satz, bei dem zwei Noten gegen eine des Cantus firmus stehen, dann vier und schließlich vermischt, zwei und vier, zu denen außerdem Achtel treten.¹⁹³



NB 75 Bononcini (1673), S. 74

Der *contrapunto semplice* entspricht mit Ausnahme der Fortschreitung im dritten Takt¹⁹⁴ den allgemeinen Satzregeln bzw. der *passaggi*-Lehre. Der erste *contrapunto composto* vom Typ

¹⁹² Scorpione (1701), ebd.: „Per alquanti giorni potrà il novello Compositore trattarsi in simile sorte di Contrapunto, e quando conoscerà di farlo con facilità, potrà inoltrarsi a farlo a tre, doppo a quattro e doppo a cinque voci, procedendo sempre secondo le Regole date, ajudandosi con pause, e procurando di osservare la formalità del Tono, sopra cui stabilisce la sua compositione.“

¹⁹³ Vgl. Diruta (1609) II, S. 9–11, der ebenso anhand eines *soggetto* fünf Kontrapunktarten vorführt: Den *Semplice*-Satz (*contrapunto di nota contra nota*), den Satz „Zwei-gegen-Eine“ (*contrapunto di minime osservato*), den Satz mit rein konsonanten Synkopen (*contrapunto di note ligate di consonanze*), der von den Autoren des späteren 17. Jahrhunderts *contrapunto syncopato* genannt wird, den Satz mit Vorhaltsdissonanzen (*contrapunto legato con le dissonanze*) später schlicht als *contrapunto legato* bezeichnet und schließlich die Kontrapunktierung einer Cantus-firmus-Note mit Vierteln und Achteln (*contrapunto di note negre*). In dieser Traditionslinie steht auch Fux systematisch ausgebaute Lehre von fünf Kontrapunktspesies. Er behandelt allerdings als dritte Art (nach dem Note-gegen-Note-Satz und dem Satz „Zwei-gegen-Eine“) den Satz „Vier-gegen-Eine“ und fasst die Arten *legato* und *syncopato* zur vierten Spesies zusammen. Die fünfte Gattung bezeichnet er als *contrapunctus floridus* – sie entsteht aus der Zusammensetzung der Arten eins bis vier. Vgl. Fux (1725), S. 45ff.

¹⁹⁴ Die große Sexte müsste eigentlich in die Oktave weitergeführt werden, handelt es sich hierbei um einen Druckfehler?

„Zwei-gegen-Eine“, bei dem bereits Durchgangsdissonanzen einbezogen werden könnten, ist bei Bononcini ein rein konsonanter Satz. In den ersten beiden Takten und im vierten und fünften Takt verwendet er die Konsonanzen des *semplice*-Satzes, die jeweils um eine weitere Konsonanz ergänzt werden. Mit Ausnahme des ersten Cantus-firmus-Tons, über dem zwei perfekte Konsonanzen stehen und des fünften, über dem nur eine imperfekte Konsonanz steht, werden pro Cantus-firmus-Note jeweils eine perfekte und eine imperfekte Konsonanz gesetzt. Wo möglich (d. h. sofern dadurch keine fehlerhaften bzw. ungünstigen Fortschreitungen entstehen) jeweils im Wechsel, wie über dem dritten bis fünften, dem sechsten und siebten und der zweiten Hälfte des achten bis zur Finalis.



NB 76 Bononcini (1673), S. 76

Der zweite *contrapunto composto* im Satz „Vier-gegen-Eine“ fällt durch die Linearität der kontrapunktierenden Stimme auf, die mit zwei kleinen Unterbrechungen in T. 6f. (es handelt sich jeweils um die von Bononcini beschriebene Möglichkeit, eine Dissonanz im Sprung zu verlassen, sofern ihr zwei Konsonanzen folgen, s. o. Kap. 3.4.2) jeweils aus auf- bzw. absteigenden Skalen gebildet ist. Obwohl es eine Grundregel des zweistimmigen Satz verletzt, erklingt in T. 1, 4, 6, 7 und 8 jeweils am Taktanfang eine Oktave. Vermutlich wird sie bei diesem Satztypus toleriert, da sie schnell wieder verlassen wird.

Schließlich läßt Bononcini dem etwas schematisch anmutenden zweiten *contrapunto composto* noch einen dritten folgen, der gewissermaßen eine Synthese der beiden vorausgehenden bildet: Die eröffnende Quinte, der vierte Takt mit Auftakt und die Takte 7 bis 10 lehnen sich an das Gerüst des ersten *contrapunto composto* an, der um verzierende Diminutionen ergänzt wird. Die Takte 2, 5 und 6 beziehen sich dagegen auf den zweiten *contrapunto composto*:



NB 77 Bononcini (1673), S. 78

Anhand desselben Cantus firmus gibt Bononcini auch zwei Beispielsätze für den *contrapunto legato, e sincopato*, einen mit dem Cantus firmus in der Unterstimme, und einen mit dem Cantus firmus in der Oberstimme. Ein potentiell zugrunde liegender *semplice*-Satz läßt sich leicht rekonstruieren, wenn man sämtliche *sincopi* um einen halben Takt (um eine Minima) nach links verschiebt:

Esempio del Contrapunto legato, e sincopato.

NB 78 Bononcini (1673), S. 79, Rekonstruktion eines möglichen *semplice*-Satzes

Umgekehrt läßt sich aus jedem beliebigen *contrapunto semplice* mit kleinen Ergänzungen und Korrekturen ein *contrapunto composto legato, e sincopato* herstellen. Dies soll am Beispiel von Bononcinis eigenem *semplice*-Satz gezeigt werden:

NB 79 *contrapunto semplice* Bononcinis und daraus entwickelter *contrapunto composto legato e sincopato*

Eine andere Ausrichtung als die didaktisch zu verstehenden Beispielsätze Bononcinis über einen Cantus firmus hat die illustre Sammlung von 21 verschiedenen Kontrapunktarten,

die Angelo Berardi im ersten Buch seiner *Documenti armonici* ebenfalls jeweils über und unter ein und demselben Cantus firmus ausführt.¹⁹⁵

Zwar finden sich mit dem *contrapunto alla diritta* (Nr. 2) und dem *contrapunto con obbligo delle legature in più modi* (Nr. 16) einfache Beispiele für den *contrapunto sciolto* und den *contrapunto sincopato e legato*, wie sich auch die meisten übrigen Spezies der einen oder anderen Unterart des *contrapunto composto* zuordnen lassen, darüber hinaus aber soll diese Zusammenstellung kunstvoller Kontrapunkte (*contrapunti artificiosi*) unübersehbar besondere satztechnische Fertigkeiten demonstrieren. Etwa, wenn jeder Note des Cantus firmus jeweils ein rhythmisches Modell als Kontrapunkt entgegengesetzt wird (Nr. 1, 5–9, 15, 21b) oder im Kontrapunkt ein rhythmisch–intervallisches Motiv beständig wiederholt, jedoch auf andere Tonstufen versetzt wird (Nr. 11) oder dieselbe Tonfolge im Kontrapunkt viermal leicht rhythmisch verändert wiederholt wird (Nr. 12). Daneben finden sich auch Kuriositäten, wie die Kontrapunkte 17–20, die jeweils ein konsonantes Intervall aussparen – einmal die Oktave, dann die Quinte, die Sexte und schließlich die Terz. Und obwohl sich auch für diese Sätze eine praktische Relevanz denken läßt – im doppelten Kontrapunkt müssen bestimmte Konsonanzen aufgrund ihrer Umkehrungsverhältnisse unterbleiben (s. u. Kap. 3.8) – haben die Beispiele in Berardis Sammlung insgesamt weniger den Charakter allgemeiner Modelle kontrapunktischer Satzlehre, die sich als Vorbilder zur unmittelbaren Nachahmung eigneten. Sie deuten vielmehr den Reichtum von Möglichkeiten an, den ein phantasievolles, sich selbst Aufgaben stellendes Umgehen mit den Grundspezies des *contrapunto composto* bei unterschiedlichen Bearbeitungen desselben Cantus firmus eröffnet. Die folgenden beiden Beispiele mögen davon abschließend einen Eindruck vermitteln. Im *contrapunto con l'obbligo della Minima col*

¹⁹⁵ 1. *contrapunto alla Zoppa*, 2. *contrapunto alla diritta*, 3. *contrapunto di salto ovvero saltando* (Doc. I), 4. *contrapunto con l'obbligo della Minima col punto* (Doc. II), 5. *contrapunto di Semiminime puntate con la Croma* (Doc. III), 6. *contrapunto della Semiminima col punto sincopata, e perfidiata con trè Crome*, 7. *Contrapunto perfidiato di tirate con due Semiminime, e quattro Crome*, 8. *Contrapunto di perfidia d'una Semiminima, e due Crome*, 9. *Contrapunto di perfidia della Minima nell'alzare della Mano col punto, e due Crome seguente* (Doc. IV), 10. *Contrapunto fugato* (Doc. V), 11. *Contrapunto d'un sol passo* (Doc. VI), 12. *Contrapunto ostinato* (Doc. VII), 13. *Contrapunto obbligato senza la voce del fà*, 14. *Contrapunto obbligato senza la voce del mi*, 15. *Contrapunto in saltarella*, 16. *Contrapunto con obbligo delle legature in più modi* (Doc. VIII), 17. *Contrapunto senza ottava, ò quintadecima*, 18. *Contrapunto senza quinta, ò duodecima*, 19. *Contrapunto senza sesta, ò senza decimaterza*, 20. *Contrapunto senza terza, ò decima congiunto con l'obbligo della sincopa e quasi alla Zoppa*, 21. *Contrapunto senza dissonanza essenziale, e perfidiato* (Doc. IX).

punto wird der Kontrapunkt gegen den Cantus firmus in Semibreves ausschließlich aus punktierten Minimae gebildet. Im Gegensatz zu dieser Art, die zu einer Gruppe von Kontrapunkten gehört, die beständig dieselben rhythmischen Modelle bzw. Dauern wiederholen (in diesem Fall nur die Dauer einer punktierten Minima) wiederholt der *contrapunto ostinato* ununterbrochen die Tonfolge *re – sol – re – mi – re – ut*, die jedoch rhythmisch leicht verändert werden darf.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff contains a cantus firmus written as a series of semibreves (whole notes) on a single line; the lower staff contains a counterpoint melody written as a series of dotted minims (half notes) on a single line, starting with a treble clef. The second system also consists of two staves: the upper staff contains the counterpoint melody from the first system, now written on a single line with a treble clef; the lower staff contains the cantus firmus from the first system, now written on a single line with a bass clef.

NB 80 Berardi (1687), S. 15 und 23

3.7 *Contrapunto sopra il Basso*

Im siebten Kapitel des vierten Teils des *Musico testore* behandelt Zaccaria Tevo Regeln für die Bildung eines Kontrapunktes über einem Bass. Die Formulierung *formatione del Contrapunto sopra il Basso* in der Kapitelüberschrift paraphrasiert gleichsam die traditionelle Wendung *sonare sopra il basso*, mit der seit Beginn des 17. Jahrhunderts das Ergänzen von Oberstimmen (*accompagnamenti*) zu einem gegebenen (bezahlten oder unbezahlten) Bass bezeichnet wurde.¹⁹⁶ Von Anfang an wird in den Lehrschriften, wie etwa bei Agostino Agazzari, auf die Bedeutung des Kontrapunkts für das Extemporieren der Oberstimmen hingewiesen,¹⁹⁷ das dessen Regelwerk zur Voraussetzung hat.¹⁹⁸ Tevo benennt es nun explizit als eine Unterart des Kontrapunkts, den er umgekehrt in all seinen Spielarten als primär bassbezogen bzw. bassbestimmt versteht.¹⁹⁹ Penna beschreibt das Verhältnis von Generalbass (*basso continuo*) und Kontrapunktlehre folgendermaßen: „*il Contrapunto è la Teorica della Musica, e il suonare l'Organo su la Parte, è la Prattica di essa.*“²⁰⁰ Das Spielen des Generalbasses wird lakonisch als praktische Anwendung und Umsetzung kontrapunkt-

¹⁹⁶ Vgl. die Titel der Generalbasstraktate von Agostino Agazzari (1607): *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto*, Francesco Bianciardi (1607): *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso* und Galeazzo Sabbatini (1628): *Regola facile, e breve per sonare sopra il Basso continuo*.

¹⁹⁷ Vgl. Agazzari (1607), S. 4: „*Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli convien posseder tre cose: prima saper contraponto, ò per lo meno cantar sicuro (...)*“.

¹⁹⁸ Vgl. jedoch Eggebrecht (1957), der die Verbindlichkeit kontrapunktischer Regeln in der kompositorischen Praxis des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts nach drei Arten des Generalbasses differenziert. Neben dem *Basso pro organo* zur Begleitung vielstimmiger (motettischer) Kompositionen (*basso cavato* bzw. *segunte*) unterscheidet er für die Beileitung einer oder mehrerer Solostimmen zwischen „*motettisch-solistischem*“ und „*monodischem Generalbaß*“. Dem „*motettischen Generalbaß*“, den Eggebrecht auch als „*kontrapunktischen Generalbaß*“ bezeichnet, liegt „*das Setzen nach dem Prinzip der intervallischen Bezogenheit gleichzeitiger Töne, die sich fortbewegen nach den Regeln und regulären Freibeiten der Intervall-Fortschreitungen (...)*“ zugrunde, „*der kontrapunktische Satz ist (...)* der primär intervallisch gemachte Satz.“ Als Paradigma dieses Typus nennt Eggebrecht die *Cento concerti ecclesiastici* Viadanas. Den „*monodischen Generalbaß der Florentiner und Monteverdis*“ kennzeichne dagegen ein anderes Akkordkonzept und ein anderes Verhältnis zur kontrapunktischen Satzlehre: „*Die Töne und Tonfortschreitungen haben hier nicht mehr eine primäre Intervallbezogenheit, wobei Akkord als Intervallkomplex zu definieren ist, sondern eine Akkordbezogenheit, wobei Akkord als Klang, Akkordklang als Bezugspol zu definieren ist und diese Klangbezogenheit die Töne satztechnisch rechtfertigt. (...) Denn er (d. h. der monodische Generalbass) war – vom regulären kontrapunktischen Satz her gesehen – voller Satzfehler: er gehörte satztechnisch und bedeutungsmäßig einer anderen, einer neuen musikalischen Wirklichkeit an.*“

¹⁹⁹ Tevo (1706), S. 287: „*In qualsivoglia Contrapunto devono le parti acute havere relatione alla parte più grave, e bassa; il che maggiormente si deve osservare nelle compositioni a più voci, e (...) questa parte bassa in alcuni passi, e moti della sua modulatione, brama certi particolari accompagnamenti.*“

²⁰⁰ Penna (1679), S. 134f.

tischer Regeln definiert, wobei es – als Stegreifpraxis – insbesondere Formen des improvisierten Kontrapunkts nahesteht.²⁰¹

Das *sonare sopra il basso* geht nach Augusta Campagne vor allem aus den im 16. Jahrhundert verbreiteten Intavolierungen für Tasteninstrumente hervor²⁰² und zwar namentlich auf deren Notation. In Italien wurden sie, anders als in Deutschland oder Spanien, nicht mit Ziffern- oder Buchstabentabulaturen, sondern mensural notiert.²⁰³ In dieser Notation konnte die Führung der einzelnen Stimme oft nicht mehr exakt nachvollzogen werden, vor allem die Mittelstimmen verloren an Bedeutung. Im Ganzen wandelte sich das Begleiten allmählich von einem genauen Mitspielen horizontaler Stimmverläufe zu einem unterstützenden Hinzufügen der jeweiligen Zusammenklänge. Das vertikale, harmonische Moment des Satzes trat in den Vordergrund.²⁰⁴

²⁰¹ S. Gasparini (1708), S. 88: „*l'accompagnare è un comporre all'improviso.*“ Tatsächlich steht die Praxis des *sonare sopra il basso* in unmittelbarer Tradition des vokalen *contrapunto alla mente*, bei dem vorzugsweise über Cantus firmi im Bass kontrapunktierende Oberstimmen improvisiert wurden. Vgl. hierzu Banchieri (1614), S. 230: „*In Roma (...) mentre cantano il Contrapunto, alla mente sopra il Basso, niuno sa quello, che cantar deve il compagno, ma tutti, con certe osservazioni tra di loro conferite rendono un udito gustosissimo, & è questa una Massima generale, cantino pure cento variate voce (per cosidire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano.*“ Durch Diego Ortiz sind bereits Mitte des 16. Jahrhunderts ganz ähnliche Praktiken auch für Instrumentalmusik, namentlich für Tasteninstrumente, belegt. Das zweite Buch des *trattado de glosas* (Rom 1553) behandelt das Zusammenspiel von Cembalo und Violone. Auf die Bedeutung dieser Quelle als Dokument der Entwicklungsgeschichte des *basso continuo* machte bereits Max Schneider (1918), S. 46ff. und 63 aufmerksam. Ortiz beschreibt als zweite eine Begleitart über einen Cantus firmus (*sobre canto llano*), den man „*in das Cembalo setzen*“ und „*mit Konsonanzen und einigem Kontrapunkt begleiten*“ solle (*elqual se ha de poner en el Cymbalo por donde esta apuntado por contrabaxo, acompañandole con consonançias y algun contrapunto*), während der Violone darüber verschiedene *Reçercadas* spielt. Ortiz (1553), fol. 30r. Und so mag auch die Wendung *sonare sopra il basso* dem Terminus *super librum cantare*, von dem Tinctoris überliefert, er werde umgangssprachlich zur Beschreibung des improvisierten Kontrapunkts gebraucht, Reverenz erweisen. Im Übrigen verweist Ortiz Beschreibung außerdem auf einen weiteren möglichen Ursprung des *sonare sopra il basso*: Bei dem *canto llano* seines Notenbeispiels handelt es sich nämlich um den *La Spagna*-Bass, der, wie die Bässe der acht *Reçercadas* am Ende des *Trattado* (*passamezzo antico* und *moderno*, *La Folia*, *Romanesca* und *Ruggiero*), als Bassmodell für improvisierte (und notierte) Ostinatovariationen diene. Die entsprechenden Notenbeispiele zeigen jeweils vierstimmige Harmonisierungen des Basses (*contrapunti semplici*) im Cembalo, darüber die *Reçercada* im Violone. Sie geben Hinweise darauf bzw. dürfen als Vorlagen verstanden werden, welche Begleitung des *La Spagna*-Basses Ortiz bei der Beschreibung der zweiten Art des Zusammenspiels von Cembalo und Violone im Sinn hatte.

²⁰² Vgl. Barbieri (1994), S. 590.

²⁰³ Campagne (1995), S. 11ff.

²⁰⁴ Ibid. Nuti (2007), S. 6f. nennt für Lautenintavolierungen, die auch in Italien nicht mensural, sondern in Tabulaturen notiert wurden (S. 32), noch einen anderen Grund mit ähnlichem Resultat: Die Ausführung von mehr als dreistimmiger Polyphonie ist auf einem Zupfinstrument sehr schwierig und nur bis zu einem gewissen Grad möglich. Daher wurden erleichterte Arrangements erstellt, bei denen die Sopranstimme etwa nur zweistimmig statt mit einer vollständigen Intavolierung begleitet wurde. Weiterhin verweist sie auf die ursprüngliche Funktion von Lauteninstrumenten bei der Begleitung polyphoner Musik, nämlich der, fehlende Stimmen zu spielen. Statt einer Reduktion der Stimmenzahl besteht weiterhin die Möglichkeit, die ursprünglich polyphone Satzanlage zu akkordischen Begleitungen zusammenzufassen. Hier sieht Nuti einen weiteren Anstoß für die Entwicklung des *basso continuo*. „*These*

Es dürften ökonomische Beweggründe gewesen sein – man sparte Zeit und Papier – die schließlich dazu führten, zunächst in *Concerti*²⁰⁵ nur noch den Bass zu notieren und die Oberstimmen nach kontrapunktischen Satzregeln zu ergänzen.

Lediglich Abweichungen von der üblicherweise zu erwartenden Harmonisierung eines Basstons bzw. von Bassfortschreitungen mussten zusätzlich bezeichnet werden,²⁰⁶ wofür man sich der Bezifferung der entsprechenden Basstöne bediente. Auf deren Zusammenhang mit den Intervalltabellen des 16. Jahrhunderts, nach denen Note-gegen-Note-Sätze für vier oder mehr Stimmen zu einem Gerüstsatz erstellt wurden,²⁰⁷ machte bereits Hugo Riemann²⁰⁸ aufmerksam. Doch nicht nur in der Bezeichnungs-, sondern auch in der Verfahrensweise,²⁰⁹ den intervallischen Ergänzungen und den Fortschreibungsmustern des *contrapunto semplice* ist ein weiterer Berührungspunkt kontrapunktischer Satzlehre mit der Praxis des *sonare sopra il basso* zu sehen.

Im folgenden soll die italienische Generalbasslehre des späteren 17. Jahrhunderts, zu der bereits umfangreiche Forschungsliteratur vorliegt,²¹⁰ unter dem Aspekt ihrer Beziehung

accompaniments play an important role in the gradual shift in ascendancy from counterpoint to harmony and they illustrate well: in these arrangements, what were five-part madrigals with separate voices and voice-leading are reduced to harmonic blocks accompanying the soprano line. The complexity of multi-voiced pieces, in which words were sacrificed for the melodic line, no longer satisfied, and changes came about in the style of composition; while, in the vocal madrigals, the main compositional interest had concentrated on the relationship between the voices, and each vocal part was of equal importance, now the entire interest of the piece lay in the single melodic line, accompanied by an instrument. Accompaniments had not been harmonically conceived but the result was a harmonic accompaniment; this transformation from contrapuntal to harmonic writing is one of the reasons basso continuo came into being.“ (2007), S. 7.

²⁰⁵ Für motettische Kompositionen galt die Intavolierung nach wie vor als die angemessenere Begleitart.

²⁰⁶ Vgl. hierzu Eggebrecht (1957), S. 66 mit Bezug auf Schneider (1918): „Die wichtige Frage, warum diese Art des Generalbasses (d. h. basso cavato, basso seguente) zunächst unbeziffert sein konnte, hat Schneider (S. 25f.) beantwortet: Der Organist hatte aus den Lehrbüchern des Instrumentalspiels und aus seiner Praxis des Absetzens gelernt, nach einer vorgegebenen Stimme eine *Compositio extemporanea* auszuführen. Der Aufbau der Improvisationslehre (Intervallverbindungen, Dissonanzbehandlung, Klausellehre) war dem Aufbau der Kompositionslehre so konform, daß die Satzimprovisation nach einer vorgegebenen Stimme der Satzkomposition zu entsprechen vermochte: Die Bassstimme einer regulären kontrapunktischen Komposition brauchte zwecks deren Begleitung nicht beziffert zu sein.“

²⁰⁷ Vgl. hierzu auch die Beispielsätze Kirchers und Scorpiones zum *contrapunto semplice* (s. o. Kap. 3.3), aus deren Intervallbezeichnungen mit Ziffern die enge Beziehung zur Generalbass-Schrift unmittelbar ersichtlich wird.

²⁰⁸ Riemann (1921), S. 435.

²⁰⁹ Dies verdeutlicht ein Vergleich der bei Kircher, Scorpione und Tevo behandelten zweiten Methode zur Erstellung eines Simplex-Satzes mit der Anleitung Adriano Banchieris zum vierstimmigen Begleiten über einem Bass (1611), S. 6f. Beide empfehlen, zunächst gegen den Bass einen Tenor zu setzen und danach den zweistimmigen Satz durch Ergänzen des Alts und schließlich des Soprans zur Vierstimmigkeit zu erweitern.

²¹⁰ Erwähnt seien Franck Thomas Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (London 1961), Tharald Borgir: *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Ann Arbor 1987), Irntraut Freiberg: *Der frühe italienische Generalbass* (Hildesheim 2004), Giulia Nuti: *The Performance of Italian Basso Continuo* (Aldershot 2007).

zur Satzlehre untersucht werden, wobei zu den Darstellungen in Kontrapunkt-Traktaten ergänzend Francesco Gasparinis *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708) herangezogen wird. Auf die Erklärung allgemeiner Notationskonventionen des Generalbasses und umfassendere aufführungspraktische Problematiken, wie etwa Fingersatzregeln oder Anweisungen zur Ausführung von Trillern, wird in diesem Kontext nicht eingegangen.

Aspekte kontrapunktisch regulierter Stimmführung betrifft dagegen unmittelbar die Frage, mit wie vielen Stimmen der Generalbass realisiert werden soll. Penna erläutert diese Frage am Anfang und Ende des dritten Buches der *Primi albori musicali*. Wie Gasparini²¹¹ empfiehlt er zunächst ein vollgriffiges Spiel (*pieno di Consonanze armoniose*).²¹² Die Bezifferung seines anschließenden Notenbeispiels ist sechs- bis achtstimmig. Von den zusammenfassenden Ratschlägen zur Realisierung des *suonare sù la Parte*, mit denen das Buch schließt, gehen vier (der 13. bis 16.) nochmals auf die Stimmenzahl ein. Hier differenziert Penna die Ausführung in Abhängigkeit von der Zahl der zu begleitenden Sänger oder Instrumentalisten: Ein bis zwei Solisten sollen drei-, selten vierstimmig begleitet werden,²¹³ bei dreien oder vieren darf etwas mehr gegriffen werden und für acht Stimmen oder drei Chöre empfiehlt Penna eine vollgriffige Begleitung.

Demnach darf für diese Zeit – zumal für das schneller verklingende Cembalo – vom Ideal einer vielstimmigen (d. h. sechs- bis achtstimmigen) Realisierung des *basso continuo* ausgegangen werden, die in Abhängigkeit der Begleitfunktion reduziert werden kann.²¹⁴

Dabei gilt offensichtlich nur für die dreistimmige Ausführung die genaue Beachtung des Verbots der Parallelführung perfekter Konsonanzen. Im sechs- bis achtstimmigen Satz lassen sie sich bei primärer Verwendung von Terz, Quinte, Oktave und deren Verdopplungen (wie in Pennas Beispiel) nicht vermeiden. Dass sie in den Mittelstimmen aber bereits bei vierstimmiger Realisierung toleriert wurden, zeigt ein weiteres Notenbeispiel Pennas (c) mit Oktavparallelen zwischen Sopran und Tenor.²¹⁵

²¹¹ Gasparini (1708), S. 22ff.

²¹² Penna (1679), S. 136.

²¹³ Ebenso Gasparini (1708), S. 88.

²¹⁴ Die Bandbreite der Realisierungen zeigt Bismantova (1677), S. 64 exemplarisch für den Basston *A*, für den er neun verschiedene Ausführungen auflistet, die von der Zwei- bis zur Sechsstimmigkeit reichen.

²¹⁵ Gasparini äußert sich ebenfalls zur Problematik offener Oktav- und Quintparallelen in den Mittelstimmen und meint, man solle dennoch vollstimmig begleiten und sich um derartige Parallelen nicht kümmern, sondern sich vielmehr vorstellen, sie würden durch Stimmkreuzung vermieden: „*Per altro non si biasima l'empire, o raddoppiare più che si può le Consonanze; Nè si osserva così esattamente, che nel mezzo non vi siano le Ottave, e le Quinte, benché procedino con l'istesso moto, perche si suppone siano salvate col cambiamento delle parti, come*

22 17 22
19 15 19 15 14 19
17 12 17 12 12 17

(a) (b) (c)

NB 81 (a) Penna, S. 136, (b) Realisierung, (c) Penna, S. 139 (im Original in vierstimmiger Partitur)

Zusammenfassend läßt sich festhalten, dass bei der Ausführung des *basso continuo* im mehr als dreistimmigen Satz nur für die Außenstimmen das Verbot offener Oktav- und Quintparallelen gilt, dass dagegen offene Parallelen in den Mittelstimmen und verdeckte Parallelen toleriert werden.

Neben Besonderheiten der Dissonanzbehandlung beziehen sich die Anweisungen des *sonare sopra il basso* vornehmlich auf die Begleitung unbezifferter Bässe, die in der Harmonisierung einzelner Basstöne bzw. Intervallverbindungen, deren Einbinden in sequenzierende Kontexte, der Bildung von Kadenzten und schließlich der Harmonisierung von Skalen bzw. Skalenausschnitten besonders deutlich die enge Verbundenheit von Generalbass und kontrapunktischer Satzlehre erkennen lassen.

Grundsätzlich wird jede Bassnote von einer Terz und Quinte begleitet.²¹⁶ Ebenso wie nach den Regeln des *contrapunto semplice* (s. o. Kap. 3.3), wird über *b* im b.quadro-System und *e* im b.molle-System die verminderte Quinte durch eine Sexte ersetzt.²¹⁷ Dies gilt auch für *mi*-Stufen, die eine reine Quinte über sich haben, sofern sie in eine *fa*-Stufe fortschreiten. Außerdem für alle akzidentellen *mi*-Stufen, die durch hochalterierte Bass-

nelle Composizioni a 5. a 6. a 8. Voci, dove le parti Composte si raddoppiano le Consonanze una coll'altra, mà cangiandosi in modo, che tra di loro non vi siano i disordini proibiti dalle buone Regole del Contrapunto.“ (1708), S. 87. Eine derartige Praxis findet sich bereits bei Banchieri (1611), S. 7. Im fünften Takt seines Beispiels für das vierstimmige *sonare sopra il basso* im b.molle-System und im dritten, vierten und siebten Takt im b.quadro-System werden offene Quint- und eine Oktavparallele durch Stimmkreuzung umgangen (die Beispiele sind in vierstimmiger Partitur notiert), bei Realisierung auf einem Tasteninstrument sind sie dennoch hörbar. Aus Banchieris Beispielen geht hervor, dass ebenso für verdeckte Parallelen, auch zwischen den Außenstimmen, ein gelockertes Reglement galt. Die Problematik der Parallelführung perfekter Konsonanzen bei der Ausführung des *basso continuo* wurde bereits zu Beginn des Jahrhunderts diskutiert. Viadana etwa erlaubt sie im 9. seiner Ausführungshinweise im Vorwort der *Cento concerti ecclesiastici*.

²¹⁶ Nach Penna (1679), S. 136 setzt sich die Begleitung aus Terz, Quinte und deren Oktavverdopplungen zusammen, nach Bismantova (1677), S. 62 aus Terz, Quinte oder Sexte und Oktave, nach Gasparini (1708), S. 21 aus Terz, Quinte und Oktave.

²¹⁷ Vgl. aber Penna (1679), *ibid.*, der grundsätzlich vorschreibt, eine *mi*-Stufe (also auch *e* im b.quadro-System und *a* im b.molle-System) mit Terz und Sexte zu begleiten.

töne entstehen (d. h. *b* im b.molle-System, sowie den Ficta-Tönen *cis*, *f̂is* und *gis*) bzw. für solche, die *per accidente* erzeugten *fa*-Stufen vorausgehen (wie etwa das *d* in Pennas zweitem Beispiel zum b.molle-System). Bei allen derartigen Bildungen wird niemals der Basston verdoppelt, sondern entweder die Terz oder die Sexte.²¹⁸

Per \natural *quadra.* Per *b. molle.*

NB 82 Penna (1679), S. 137

Wie in den allgemeinen Satzregeln wird grundsätzlich Gegenbewegung empfohlen. Sofern dies nicht möglich ist, soll der Bass in der rechten Hand mit Dezimparallelen beleitet werden – eine Begleitung, die Bismantova für stufenweise steigende Bässe generell vorschreibt.²¹⁹ In Pennas Notenbeispiel bildet die dritte Stimme dazu jeweils Quinte und Oktave im Wechsel, bei *mi*-Stufen (im Notenbeispiel *f̂is* und *e*) Sexte und Oktave oder nur eine Sexte. Neben dem Wechsel von Quinte und Oktave bei stufenweise steigendem Bass, kann in der dritten Stimme auch jeweils zuerst eine Quinte, dann eine Sexte realisiert werden (5-6-Sequenz). Ausgenommen von dieser Regel sind die *mi*-Stufen *b* und *e* (im b.molle-System) sowie alle akzidentell erzeugten *mi*-Stufen, die in eine *fa*-Stufe fortschreiten. Bei ihnen soll zuerst eine Sexte und dann eine Quinte gespielt werden.²²⁰ Durch diese Vorschrift wird eine fehlerhafte Fortführung vermieden, da nach den Kontrapunktregeln eine verminderte Quinte zum Bass schrittweise abwärts auflösen muss. Dass diese Regel nicht grundsätzlich für *mi*-Stufen gilt, die in eine *fa*-Stufe fortschreiten, (sondern nur für solche, die eine verminderte Quinte über sich haben) zeigt Pennas Notenbeispiel, in dem die *mi*-Stufe *a* unterschiedslos in eine 5-6-Sequenz eingefügt ist.²²¹

²¹⁸ Bismantova (1677), S. 63.

²¹⁹ Op. cit., S. 67.

²²⁰ Op. cit., S. 69.

²²¹ Bei Gasparini (1708), S. 30 findet sich dagegen eine aufsteigende Skala von *G – c'* im Bass, deren Stufen von *G – b* jeweils mit 5 6 beziffert sind, die also die 5-6-Sequenz auch über den beiden *mi*-Stufen mit vermindelter Quinte (*H* und *b*) fortsetzt. Vgl. aber das Notenbeispiel bei Agazzari (1607), S. 5, das ebenfalls bei b.molle-Vorzeichnung einen stufenweise steigenden Bass mit den Tönen *g – a – b – c* enthält. Während das *g* mit 5 6 beziffert ist, wird die *mi*-Stufe *a* mit 6 5 begleitet, ebenso die anschließende *fa*-Stufe *b*, um Quintparallelen zu vermeiden.

Noch etwas ausführlicher geht Gasparini auf die Begleitung der Bassfortschreitung *mi – fa* ein. Nach ihm kann die *mi*-Stufe mit einer kleinen Sexte, einer kleinen Sexte mit anschließender verminderter Quinte, oder mit kleiner Sexte und verminderter Quinte harmonisiert werden.²²² Außerdem behandelt er *mi–fa*-Fortschreitungen, bei denen die *mi*-Stufe eine große Terz über sich trägt – ein Fall, der im traditionellen System nicht vorkam. In diesem Fall soll die *mi* Stufe mit einer (reinen) Quinte, die *fa*-Stufe aber mit einer großen Sexte begleitet werden. Verlangt es der kompositorische Kontext, ist es jedoch auch möglich über der *mi*-Stufe zur großen Terz eine (kleine) Sexte zu greifen und über der *fa*-Stufe eine Quinte.



NB 83 Penna (1679), S. 141, 146f.

Ein stufenweise fallender Bass kann, wiederum zu Dezimparallelen im Sopran, entweder mit einer Folge von Sexten und Quinten oder mit einer Sequenz von Septvorhalten begleitet werden.²²³



NB 84 Penna (1679), S. 147

Nach der Behandlung der stufenweise steigenden und fallenden Bässe, geht Penna auf sprungweise fortschreitende Bässe ein. Erkennbar folgt die progressiv nach melodischen Intervallen im Bass angeordnete Darstellung Anweisungen zur vokalen Improvisation, dem *contrapunto alla mente*.²²⁴ Erstmals findet sich diese didaktische Anordnung unter den frühen Generalbasstraktaten zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei Francesco Bianciardi.

Bewegt sich der Bass eine große Terz abwärts, so soll die erste Note mit kleiner Terz und (kleiner) Sexte, die zweite mit großer Terz und Quinte begleitet werden. Steigt der Bass

²²² Gasparini (1708), S. 31.

²²³ Bismantova (1677), S. 72.

²²⁴ Vgl. etwa Lusitano (1561).

eine große Terz, steht genau umgekehrt über der ersten Note große Terz und Quinte und über der zweiten kleine Terz und Sexte. Schreitet der Bass im Intervall einer kleinen Terz fort, so soll fallend über der ersten Note eine große Terz, über der zweiten eine kleine oder große Terz stehen, steigend über der ersten Note eine kleine, über der zweiten eine große Terz.²²⁵

NB 85 Penna (1679), S. 149ff.

Zu einem fallenden Terz-Sekund-Bass tritt eine Oberstimme, bei der jeweils in Gegenbewegung Terz und Sexte alternieren.²²⁶ Die Mittelstimme führt jeweils im Wechsel mit der Oberstimme die Terz über dem Basston aus, der eine Quinte oder Oktave vorausgehen kann. Bei einem steigenden Terz-Sekund-Bass kehrt sich lediglich die Reihenfolge von Sexte und Terz um. In Pennas Notenbeispiel liegt sie in der Mittelstimme, während die Oberstimme Dezimparallelen zum Bass bildet. Durch dieses Modell entstehen regelmäßig Terzverdopplungen.

NB 86 Penna (1679), S. 149

Pennas Notenbeispiele für eine fallende Quarte (bzw. eine steigende Quinte) im Bass weisen folgende Begleitung auf: Über der ersten Note steht eine kleine Terz (eine große Terz nur, wenn sie eigens bezeichnet ist) und eine Quinte, über der zweiten Note Terz und Oktave bzw. umgekehrt.²²⁷ Deutlich ist auch hier die Abkunft des ersten Begleit-

²²⁵ Penna (1679), S. 149ff.

²²⁶ Bismantova (1677), S. 73.

²²⁷ Diese Begleitung erscheint ebenso in Muffats der italienischen Generalbass-Praxis nahestehenden *Regulae concertuum partiturae* (1699), S. 3 und 73 (dort außerdem mit Vertauschung von Ober- und Mittelstimme), der sie wiederum als Sequenz über einem Quart-Terz-Bass angibt, die zweite Möglichkeit aber, die jedoch von Penna auch nur in einem von vier Notenbeispielen gesetzt wird, als schlecht verwirft.

musters aus Satzmodellen des *contrapunto alla mente* zu erkennen. Die Mittelstimme führt eine *fuga* in der Oberquinte im Abstand einer Bassnote aus (d). Die Oberstimme wird dazu in Terzparallelen geführt.



NB 87 (a), (b) Penna (1679), S. 151, (c) Muffat (1699), S. 73

Penna beschreibt weiter eine ausgezierte Fassung dieses Modells, bei der in den Oberstimmen jeweils ein Durchgang eingefügt wird. Über der ersten Note stehen dann kleine Terz und Quinte, gefolgt von einer übermäßigen Quarte und einer großen Sexte auf unbetonter Zeit, über der zweiten Note Terz und Quinte. Im Gegensatz zu dieser Beschreibung wird in Pennas Notenbeispiel die übermäßige Quarte über der ersten Note wie in der unverzierten Fassung zur Oktave über der zweiten weitergeführt.²²⁸

Die übermäßige Sekunde, die in der Stimme bei Fortschreitung von der kleinen Terz zur übermäßigen Quarte über der ersten Note entsteht, wird dann umgangen, wenn man diese Progression mit Trillern verziert. Penna schreibt für die Oberstimme einen Triller mit Non und Oktav, für die Mittelstimme einen Triller mit Quinte und übermäßiger Quarte vor.



NB 88 Penna (1679), S. 152f.

Einen Quintsprung abwärts (bzw. Quartsprung aufwärts) wird nach Pennas Notenbeispiel entweder mit (Dur-)Terz und Quinte über der ersten und Oktave und Terz über der zweiten (a) oder mit (Moll-)Terz und Quinte über der ersten und Quinte und Oktave

²²⁸ Bei Gasparini (1708), S. 40 wird diese Progression auch mit großer Terz über der ersten Note begleitet, außerdem findet sich bei ihm eine Anmerkung, die auf ihr typisches Auftreten verweist: „*Questa regola serve assai per alcune Cadenze placali usate nelle Compositione Ecclesiastiche*“.

über der zweiten Note (b) begleitet. Die erste Möglichkeit, die wie die anschließend von Penna angeführten Verzierungen zeigen, als Kadenz über einer Bassklausel zu verstehen ist (mit Diskant- und steigender Tenorklausel in Mittel- und Oberstimme) beschreibt Muffat²²⁹ auch für sequenzierende Kontexte, dann auch mit Mollterz über der ersten Note (c). Für die Auszierung eines derartigen Quintsprungs im Bass gibt Penna die üblichen Verzierungen für Kadenzen an: Wenn nur wenig Zeit zur Verfügung steht, mit einem einfachen Quartvorhalt (d), ist die erste Note ausgedehnter, mit einer *Cadenza composta* (5/3, 6/4, 5/4, 5/3) (e), die zudem mit Trillern versehen werden kann (f).

The image displays six musical examples, labeled (a) through (f), illustrating various cadence ornaments. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. (a) shows a simple ornament on a whole note in the treble. (b) shows a similar ornament on a whole note in the bass. (c) shows a sequence of ornaments on a whole note in the treble. (d) shows a quarter note hold in the bass. (e) shows a compound cadence with figured bass: 5/4 #3 in the treble and 5/4 #3 in the bass. (f) shows a cadence with trills in the treble.

NB 89 Penna (1679), S. 154–157

Im Rahmen der Generalbasslehre liegt auch ein kleiner Teil einer „Theorie der seconda pratica“ vor, und zwar in den Abschnitten, die sich der Dissonanzbehandlung im *stile Recitativo* widmen. Dort nämlich werden gewisse Dissonanzbildungen gelehrt, die mit einiger Regelmäßigkeit auftreten, der Ausdeutung des Textes und der Affektdarstellung dienen und teilweise vom regulären Dissonanzgebrauch abweichen.²³⁰ Penna bezeichnet sie als *affetti dissonanti*, von denen er die fünf häufigsten erläutert.

Die erste derartige Bildung wird immer dann zur Begleitung genutzt, wenn im Gesangspart eine Dissonanz zu einem ausgehaltenen (oder wiederholt angeschlagenen) Basston steht. Dann soll eine große Septe, None und Undezime gegriffen werden. Letztere kann, bevor zur Begleitung mit Terz und Quinte zurückgekehrt wird, zur Dezime oder Duodezime weitergeführt werden. In Pennas zweitem Notenbeispiel tritt außerdem die Tredezime (oktavierte Sexte) hinzu. Gasparini beschreibt dieselbe Bildung, empfiehlt aber zur Sekunde, Quarte und Septe gleichzeitig die Quinte anzuschlagen, die Sexte im Verbund mit der Quarte dagegen zuvor.

²²⁹ Muffat (1699), S. 77.

²³⁰ Vgl. Gasparini (1708), S. 97: „*Queste, e simili false, o durezza pare, che diano campo al buon Cantore di meglio esprimere gli affetti, e il buon gusto delle Composizioni.*“

NB 90 (a) Penna (1679), S. 177, (b) Gasparini (1708), S. 90

Die zweite und dritte Art beziehen sich auf die Begleitung eines Quartsprungs abwärts (bzw. Quintsprungs aufwärts) und eines Quintsprungs abwärts (bzw. Quartsprungs aufwärts) im Bass. Im ersten Fall wird zu der oben gelehrten Einfügung von übermäßiger Quarte und großer Sexte kurz vor der Fortschreitung der Bassnote noch eine frei eingeführte (d. h. nicht vorbereitete) None gegriffen,²³¹ bei einem Quintfall im Bass tritt kurz vor der Auflösung noch eine Septim hinzu. Die vierte und fünfte Art beziehen sich dagegen auf Fälle regulären Dissonanzgebrauchs, nämlich auf einen Septvorhalt über einer Tenorklausel im Bass und auf Sekunde und Quarte über einer synkopierten Diskantklausel.

NB 91 Penna (1679), S. 177, 178, 171 und 173

Gasparini beschreibt zwei weitere Arten freien Dissonanzgebrauchs. Bei der ersten, die er *mordente* nennt, wird gleichzeitig mit dem Akkord oder kurz zuvor die kleine Untersekunde zur Oktave oder kleinen Terz oder großen Sexte, sofern diese nicht über der Penultima einer Tenorklausel im Bass steht, mitangeschlagen und sofort wieder losgelassen.

²³¹ Ebenso auch Bismantova (1677), S. 74f.: „nel cadere, si tocherà la 9^a per adornamento.“

Ein weiteres Lehrgebiet, das gleichermaßen der Etablierung eines neuen Tonartensystems, das nur noch zwischen Tonarten mit großer oder kleiner Terz über der Finalis unterscheidet, der Entwicklung eines primär kadenzial bestimmten harmonischen Zusammenhangs und der Praxis des *basso continuo* erwächst, stellen die später²³² unter dem Namen *regola dell'ottava* überlieferten Harmonisierungsmodelle für Skalen im Bass dar. Mit ihnen verbinden sich neue Konzepte von Harmonik, Tonart und Modulation, die ebenso wertvolle Erkenntnisse für das Verständnis kompositorischer Praxis der damaligen Zeit wie auch für Analysen bereitstellen.²³³ Zwar finden sich explizite Darstellungen der *regola* erst bei Gasparini (1708) und Bruschi (1711), deren Ausführungen dürfen jedoch als erste schriftliche Niederlegungen von Modellen betrachtet werden, die gewiss gegen Ende des Jahrhunderts bereits allgemeiner Usus waren und deren Entwicklungsgeschichte bis in das ausgehende 15. Jahrhundert zurückreicht. Markus Jans führt die „harmonische Ordnung“ der Oktavregel auf Improvisationsmodelle paralleler Sexten (Fauxbourdon) und Dezimen zurück,²³⁴ wie sie von Guilielmus Monachus²³⁵ und im 16. Jahrhundert von Tomás de Sancta Maria²³⁶ beschrieben werden.

Für Jans These spricht das methodische Vorgehen Gasparinis, der Harmonisierungsmodelle der Oktavregel, die bei ihm freilich noch nicht unter diesem Namen behandelt wird, nach der Beschreibung der gängigen Praxis von 5-6-, bzw. 7-6-Sequenzen (also Fauxbourdonvarianten) über auf- bzw. absteigenden Skalen im Bass einführt. Zunächst geht er auf die Harmonisierung des Basses zu Beginn eines Stückes ein. Steigen die ersten drei Basstöne stufenweise, so soll der erste mit Terz und Quinte (*consonanze semplici*), der zweite mit einer großen Sexte, der dritte aber mit einer natürlichen Sexte (*la terza con Sesta naturale*), d. h. in *ut*-Tonarten mit einer kleinen, in *re*-Tonarten mit einer großen Sexte, begleitet werden. Da eine Komposition in aller Regel mit der ersten Stufe der Grundtonart im Bass beginnt, beschreibt Gasparini hier ein Harmonisierungsmodell für

²³² Nach Christensen (1992), S. 91 geht der Terminus auf François Campions *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* (1716) zurück.

²³³ Zur Oktavregel als Mittel harmonischer Analyse siehe Holtmeier (2007), S. 11.

²³⁴ Jans (2007), S. 138.

²³⁵ Vgl. Guilielmus Monachus: *De praeceptis artis musicae*, hg. von Albert Seay, o. O. 1965 (CSM 11), S. 29f. und S. 38ff.

²³⁶ Tomás de Sancta Maria: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565. Reprint Genf 1973. Jans verweist insbesondere auf das 11. Kapitel des zweiten Teils (II, S. 20–24).

die Stufen 1 bis 3²³⁷ einer steigenden Skala. Die beiden Sextakkorde über der 2. und 3. Stufe sind nun nicht mehr durch die *mi*-Regel motiviert (diese würde zu einer kleinen Sexte über der 2. Stufe in *re*-Tonarten führen), sondern offenbar durch die Setzung einer Diskantklausel über der steigenden Tenorklausel im Bass. Ebenso soll bei einer Folge absteigender Sekunden über der vorletzten eine große Sexte gesetzt werden. Diese Harmonisierung bezeichnet Gasparini als *specie di cadenza*. Wieder entsteht diese Begleitung durch das Setzen einer Diskantklausel über der nunmehr absteigenden Tenorklausel im Bass.

NB 94 Gasparini (1708), S. 33, 41

Für fünf aufsteigende Noten (d. h. die Stufen 1 bis 5) gibt Gasparini über den ersten dreien die Harmonisierung wie oben an, die 4. Stufe wird mit Quinte und Sexte harmonisiert, während über der 5. Stufe jeweils große Terz und Quinte gegriffen werden.

NB 95 Gasparini (1708), S. 34

Für drei absteigende Basstöne, von denen der erste eine große Terz über sich hat und zum zweiten einen Ganzton fällt (gemeint sind, wie die Notenbeispiele zeigen, jeweils die Stufen 5, 4, 3 einer *ut*- oder *re*-Tonart), gibt Gasparini über dem zweiten Basston die Begleitung mit Sekunde, übermäßiger Quarte und Sexte an, über dem dritten mit ihrer natürlichen Sexte.

NB 96 Gasparini (1708), S. 42

²³⁷ Tonleiterstufen werden hier – Bruschi folgend (s. u.) – mit arabischen Ziffern bezeichnet.

Damit liegen Harmonisierungsmodelle für die Stufen 1 bis 5 einer aufsteigenden, sowie für die Stufen 8 bis 5, 5 bis 3 und 4 bis 1 einer absteigenden Skala vor.

Im achten Kapitel des *Armonico pratico* fügt er sie zu einem einzigen Modell zusammen, das er in 21 Tonarten, die er als *tutti i Toni* bezeichnet, transponiert. Hier werden exemplarisch die Beispiele der *ut*-Tonart auf *G* und der *re*-Tonart auf *a* wiedergegeben:

NB 97 Gasparini (1708), S. 83

Erkennbar liegen dem ersten Beispiel die Stufen 1 bis 5 einer steigenden Skala, gefolgt von den Stufen 6 bis 1 einer fallenden Skala und schließlich, nach einem Oktavsprung aufwärts, die ebenfalls absteigenden Stufen 8 bis 5, die mit einer Kadenz abgeschlossen werden, zugrunde. Im zweiten Beispiel entfällt der Oktavsprung, so dass eine absteigende Skala von der 6. bis zur eine Oktave tiefer liegenden 5. Stufe entsteht.

Wie schon in den einzelnen Ausschnitten, die Gasparini im vierten und fünften Kapitel erläuterte, so fehlen auch hier Angaben für die Begleitung der steigenden Stufen 6 bis 8.²³⁸ Vergleicht man diese Harmonisierung von steigenden und fallenden Sekundfortschreitungen im Bass mit solchen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, etwa der von Banchieri mitgeteilten,²³⁹ so fällt sofort auf, dass nahezu alle Basstöne in Kadenzzusammenhängen stehen. Tatsächlich gilt dies nur für die siebte Stufe der absteigenden Skala einer *re*-Tonart nicht. Eine etwas schlichtere Variante der Oktavregel, die auf die dissonanten Begleitungen der auf- und absteigenden 4. Stufe verzichtet, teilt Antonio Bruschi mit.²⁴⁰ Er beschreibt nun explizit für jede Stufe der Leiter, die in seinem Notenbeispiel jeweils

²³⁸ Nach Ansicht von Christensen (1992), S. 108 fehlen diese Stufen, da sich Gasparini nicht zur Vorschrift einer genauen Harmonisierung entscheiden konnte. Dies würde bedeuten, dass über diesen Stufen die begleitenden Intervalle am wenigsten etabliert waren bzw. die größte Variabilität aufwiesen.

²³⁹ Vgl. Banchieri (1611), S. 7.

²⁴⁰ Auch bei Gasparini erscheint die aufsteigende 4. Stufe mit der Begleitung von Terz und Quinte in 15 von 21 Beispielen am häufigsten, in vier Beispielen wird sie mit Sexte und Quinte begleitet, in zwei weiteren mit Terz und Sexte, über der absteigenden 4. Stufe stehen jedoch ausnahmslos Sekunde, übermäßige Quarte und Sexte.

mit einer arabischen Ziffer bezeichnet wird, die Konsonanzen, die zu ihr (gewöhnlich) ergänzt werden.²⁴¹

Consonanze per le 8. Corde del Tuono Maggiore. *Regolamento Per il Tuono Minore.*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Corda 3.Corda 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Corda 3.Corda
Sotto. Sotto. Sotto. Sotto.

NB 98 Bruschi (1711), S. 36f. (Generalbassbezeichnung ergänzt)

Ausdrücklich weist Bruschi darauf hin, dass die Begleitung der jeweiligen Stufen bindend sei: Werde von den entsprechenden Harmonisierungen abgewichen, so sei es entweder außerhalb einer wohlgeregelten Harmonie (*fuori di buona regola d'Armonia*), oder weil der Komponist in eine andere Tonart wechseln wolle.²⁴² Dieser Formulierung liegt ein durch Konzepte harmonischer Funktionalität²⁴³ erweiterter Tonartbegriff zugrunde. Ein Tonart wird ausgedrückt durch die Töne ihrer Leiter. Welche Töne zu Leiterstufen im Bass ergänzt werden, wird durch diese bestimmt, wie charakteristische Harmonien umgekehrt die Skalenzugehörigkeit von Basstönen definieren – dies ist der Gegenstand der Oktavregel.²⁴⁴ Dass gewisse Harmonien über den jeweiligen Stufen als bindend betrachtet werden, andere dagegen nicht, zeigt ihr Funktionalität:²⁴⁵ Sie sind qualitativ verschieden und treten in bestimmten Kontexten auf.

²⁴¹ „La Prima corda habbia terza, quinta, e ottava, o loro replicate. La Seconda corda, terza, sesta maggiore, e ottava. La Terza corda, terza, sesta naturale, e ottava. La Quarta corda, terza consimile alla prima, cioè, se la prima corda hà havuto terza minore, dovrà esser minore anco in questa: se sarà stata maggiore, parimente in questa dovrà esser maggiore: Sicchè richiede terza, quinta, e ottava. La Quinta corda richiede terza maggiore, quinta, e ottava. La Sesta corda, e parimente la Settima, quando procedino gradatamente verso l'ottava, tanto l'una, che l'altra, richiedono terza, sesta e l'ottava: L'ottava corda consimile alla prima. Se poi dall'ottava corda, ò pur dall'unisono, cioè prima corda, si volesse discendere di grado alla corda sotto, si doverà darle terza, sesta, e ottava, alla terza corda sotto, si può dare terza, quinta, e ottava.“ Bruschi (1711), S. 35f.

²⁴² „La descrizione di dette corde è legale, dimodo che dandole altre consonanze di quelle, che sono descritte, o sarà fuori di buona regola d'Armonia, o pure sarà, perche il Compositore harrà avuto intenzione di entrare in altro tuono.“ Bruschi (1711), S. 36.

²⁴³ Vgl. Holtmeier (2007), S. 11: „The Rule of the Octave is a theory of harmonic functionality.“

²⁴⁴ Vgl. Christensen (1992), S. 91.

²⁴⁵ Die Funktion eines Akkordes wird in Abhängigkeit von der An- bzw. Abwesenheit von Leitönen bzw. Dissonanzen konsituiert. Beide erzeugen eine Hörerwartung nach ihrer Auflösung. Das in verschiedenen Graden Ruhende oder Weiterstrebende eines Akkordes und seine erwartete Fortführung – Jans (2007), S. 122 nennt es *moving tendency or tendere*, Holtmeier (2007), S. 28 *dynamic tendency* – bestimmt seine Funktion. Vgl. hierzu auch Dahlhaus (1968), S. 215f.

Ein Tonartwechsel bedeutet den Wechsel der Oktave (Skala), wobei jeweils danach zu fragen ist, ob eine Stufe im Bass, die einer anderen Oktave angehört, ihre entsprechenden Begleitungen nach sich zieht, oder ob eine veränderte Begleitung den Wechsel der Oktave bewirkt. Dies illustriert ein Notenbeispiel Bruschi mit der Überschrift *Variazioni di Tuoni*. In ihm treten die Tonarten *G*, *a* und *e* auf. Eine neue Tonart wird dabei gleichermaßen dadurch eingeführt, dass eine neue Skala im Bass gilt (d. h. es werden neue Töne eingeführt, wie etwa das *dis* in Takt 11, mit dem die Tonart *a* verlassen wird) oder dadurch, dass Bass-Töne, die zwar in der einen wie der anderen Tonart vorkommen, durch die Harmonie, die sie über sich tragen eine andere Stufenzuweisung und damit einen neuen Grundtonbezug (zur 1. Stufe der Tonart) bekommen. Große Terz und Quinte über dem schrittweise von unten erreichten *d* in Takt 5 erweisen es als 5. Stufe von *G*, übermäßige Quarte und Sexte über demselben Basston in Takt 6 bestimmen ihn nun als 4. Stufe der Tonart *a*. Ebenso müsste das *fis* in Takt 15, dem ein *e* vorausgeht und ein *g* folgt, in der Tonart *e* eine große Sexte über sich haben, das folgende *g* aber eine natürliche, d. h. in diesem Fall eine kleine Sexte. Tatsächlich bestimmen aber Quinte und kleine Sexte über dem *fis* und Terz und Quinte über *g* diese Töne als 7. und 8. Stufe der Tonart *G*. Diese Koppelung von Leiterstufen im Bass und den an sie gebundenen Harmonien gilt, wie Bruschi betont, für jeden beliebigen Tonartwechsel: Gilt eine neue Tonart, so gelten die entsprechenden Harmonien in Bezug auf dessen Leiterstufen oder umgekehrt, die Begleitung eines Basstons mit einer bestimmten Harmonie bestätigt oder ändert dessen Zugehörigkeit zu einer Skala.²⁴⁶

Variazioni di Tuoni.

Tuono di G sol re ut.
T. d' A la mi re.
T. d' E la mi.
T. di G sol re ut.

NB 99 Bruschi (1711), S. 37f.

²⁴⁶ „È però necessario sapere, che in qualunque tuono si vada, in tutti v'è osservata la medesima Regola nell'assegnare le Consonanze.“ Bruschi (1711), S. 36.

3.8 *Contrapunto doppio*

Wie ein Kontrapunkt zu konzipieren sei, damit er in (mindestens) zwei Transpositionen als Gegenstimme zu einem *soggetto* verwendet werden kann, wird in den Kapiteln mit der Überschrift *modi di fare Contrapunti Doppij* oder *delli Contrapunti Doppii* behandelt. Unter welchen Bedingungen ein Kontrapunkt und seine Transposition(en) gleichermaßen den allgemeinen Satzregeln und den Regeln des Dissonanzgebrauchs entsprechen, hängt dabei von dem jeweiligen Transpositionsintervall ab, das für die Setzung gewisser Intervalle zwischen *soggetto* und Kontrapunkt besondere Auflagen nötig macht und die anderer verbietet.²⁴⁷

In folgendem Beispiel (nach Bononcinis *Sonata da chiesa* op. VI Nr. 9) kann etwa zu dem *soggetto* in der Oberstimme die kontrapunktierende Unterstimme um eine Oktave nach oben transponiert werden, die Transposition um eine Dezime führt jedoch zu Oktavparallelen, bei der Transposition um eine Duodezime entsteht gleich beim zweiten Zusammenklang eine Septe, die (auch wenn man das *gis* zu *g* abmildern würde) weder korrekt vorbereitet noch aufgelöst werden kann:

NB 100

Das Verfahren des doppelten Kontrapunkts impliziert ein Vertauschen der beteiligten Stimmen.²⁴⁸ Darin – so Tevo – besteht sein Reiz.²⁴⁹ Es ist ein kompositorisches Mittel,

²⁴⁷ Vgl. Bononcini (1673), S. 90: „Per far il sopradetto Contrapunto bisogna privarsi hora d'una, ò più consonanze, hora d'una, ò più dissonanze, hora d'una, ò più consonanze, e dissonanze, & hora di tutte le dissonanze, acciò che nella replica resti purgato da gli errori.“ ebenso Scorpione (1701), S. 149: „dunque questi, ed ogni altro Intervallo, che in detti numeri malamente si corrispondono, non fanno per esso Contrapunto; ma si farà secondo le Regole date, e con quelle consonanze, e dissonanze, che riescono buone nella Replica; ed in questo modo fatto, senz'amoversi il Soggetto, si trasporterà il Contrapunto alla Terza, alla Decima, ed alla Duodecima sotto; alla Sesta, ed all'Ottava sopra.“

²⁴⁸ Vgl. Berardi (1681), S. 146f., der synonym zu *contrapunto doppio* den Terminus *contrapunto rivoltato* gebraucht.

²⁴⁹ Tevo (1706), S. 340: „tutta la forza di queste compositioni consiste nella bizzaria di fare cantare nel grave quello che hà cantato la parte acuta nell'acuto, e nell'acuto, quello che hà cantato la parte grave nel grave con variatione di concerto.“

um größtmöglichen Zusammenhang bei gleichzeitiger Variation der Satzstruktur zu erzielen und steht damit imitierenden Satztechniken nahe.

Vergleichsweise spät, ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wird der *contrapunto doppio* zum Gegenstand der Satzlehre. Vicentino und Zarlino thematisieren ihn als erste.²⁵⁰ Ihre und die ihnen folgenden Darstellungen widmen sich zunächst dem *contrapunto doppio alla Duodecima, alla Decima* sowie *all'Ottava*, zuweilen, wie bei Orazio Tigrini nur dem *contrapunto alla Duodecima*.²⁵¹ Camillo Angleria erweitert die doppelten Kontrapunkte um den *contrapunto doppio alla sesta, alla Quinta* und *alla Terza* auf sechs.²⁵² Im *Specchio secondo di musica* führt Silverio Picerli schließlich zwölf Transpositionsintervalle von der Terz bis zur Quindecime auf.²⁵³ Ausgeschlossen sind die Sekunde und die None, da sich bei ihnen sämtliche Intervallqualitäten verschieben.²⁵⁴

Ebenfalls bei Picerli erscheint erstmals eine Übersicht, die von nahezu allen späteren Autoren in leicht veränderter Form übernommen wird. Die *Tavola d'oro del modo di fare i contrapunti, e Canoni doppij sopra, e sotto qualsivoglia soggetto* auf S. 63 des *Specchio secondo* stellt auf einfache Weise dar, wie sich die Intervalle zwischen Kontrapunkt und *soggetto* (*parti principali*) bei transponiertem Kontrapunkt (*parti replicati*) verändern.²⁵⁵ Es handelt sich um eine Tabelle, deren linke Spalte von oben nach unten Ziffern von 1 bis 15 und deren erste Zeile von links nach rechts ebenso Ziffern von 1 bis 15 enthält. In jeder weiteren Zeile sind Zahlenreihen eingetragen, die von links nach rechts gelesen von der jeweiligen Ziffer in der Spalte links außen (in der vierten Zeile beispielsweise von der 4) zur 1 abnehmen und anschließend wieder progressiv steigen. Dadurch entsteht auch in der Spalte rechts außen eine Zahlenreihe von 1 bis 15, allerdings von unten nach oben gelesen, wie auch in der untersten Zeile eine Reihe von 15 bis 1 von links nach rechts gelesen:

²⁵⁰ Vicentino (1555), lib. IV cap. 34f., Zarlino (1558), S. 229–234.

²⁵¹ Tigrini (1588), S. 109–111.

²⁵² Angleria (1622), S. 94–101.

²⁵³ Picerli (1631), S. 60–90.

²⁵⁴ Bononcini (1673), S. 92: „*nè alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, e Nona, poiche le Consonanze si cambiano in Dissonanze, e le Dissonanze in Consonanze.*“ sowie Scorpione (1701), S. 148: „*Restano fuori ancora la Seconda, e la Nona, perche tutte le Consonanze, che si mettessero nella parte principale, nella Replica verrebbero corrisposte da altrettante Dissonanze, e queste da quelle.*“

²⁵⁵ Die Begriffe *Principale* und *Replica* bzw. *contrapunto replicato* verwendet bereits Zarlino. Vgl. (1558), S. 229.

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| 13 | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 |
| 14 | 13 | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 |
| 15 | 14 | 13 | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Aus dieser Tabelle kann leicht abgelesen werden, welches Intervall sich zwischen *soggetto* und Kontrapunkt für Transpositionsintervalle von der Sekunde bis zur Quindecime in der *Replica* ergibt. Dabei steht die oberste Zeile für die Zusammenklänge zwischen *soggetto* und ursprünglichem Kontrapunkt. Aus der Spalte unter einer Zahl, beispielsweise der 3 (=Terz), kann entnommen werden, welches Intervall bei der gewünschten Transposition, die der Ziffer zu Beginn jeder Zeile entspricht, entsteht. Bei einem *contrapunto doppio alla decima* etwa resultiert als Intervall zwischen *soggetto* und Kontrapunkt in der *Replica* statt einer Terz eine Oktave, bei einem *contrapunto doppio alla duodecima* würde sich dagegen eine Dezime ergeben, etc.

Die Autoren nach Picerli zitieren diese Tabelle in der Regel nur in Ausschnitten. Gewöhnlich fügen sie ihren Erläuterungen der verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts nur ein Zahlenreihenpaar bei, das aus der obersten Zeile und der Zeile des jeweiligen Transpositions-Intervalls besteht, und von Penna als *Scala* bezeichnet wird.²⁵⁶

Auf die Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts wird in den Schriften aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in ganz unterschiedlicher Ausführlichkeit eingegangen. Berardi beschränkt sich auf die traditionellen drei *contrapunti doppij*

²⁵⁶ Scorpione (1701), S. 148: „Per ogni specie di Contrapunto, descriverò due ordini di numeri, uno sopra l'altro; l'ordine di sopra, in cui si contengono quindici numeri, secondo il loro ordine naturale, dimostra tutte le Consonanze, e Dissonanze, dall'Unisono fino alla Quintadecima, delle quali ci possiamo servire in ogni sorte di compositione, e li numeri, che si contengono nell'ordine inferiore, ci danno ad intendere in qual modo corrispondino nella replica altre consonanze, e dissonanze a quelle, che si mettono nella parte principale.“

all'ottava, alla decima und alla duodecima,²⁵⁷ Penna und Tevo behandeln den *contrapunto doppio alla duodecima, alla decima, all'ottava, alla sesta, alla quinta, alla terza*,²⁵⁸ Bononcini nimmt außerdem den *contrapunto alla quarta, alla settima* und *all'undecima* dazu,²⁵⁹ Scorpione schließlich, der auch als einziger *canoni doppii* behandelt (s. u. Kap. 3.9.3), erläutert – wie vor ihm Picerli – 12 Spezies.²⁶⁰

Gemessen an der Relevanz für die kompositorische Praxis sollen im folgenden nur die drei traditionellen doppelten Kontrapunkte in der Oktave, der Dezime und der Duodezime diskutiert werden.

Contrapunto all'ottava

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist in den Kompositionen des ausgehenden 17. Jahrhunderts zweifellos am häufigsten vertreten. Seine Intervalle verändern sich gemäß folgender Zahlenreihe (*Scala del Contrapunto all'ottava*):²⁶¹

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

²⁵⁷ Berardi (1687), S. 118–132.

²⁵⁸ Penna (1679), S. 91–112, Tevo (1706), S. 340–349. In seinen allgemeinen Vorbemerkungen zum *contrapunto doppio* geht Tevo sogar von 14 möglichen Spezies aus, erläutert dann ausführlich aber doch nur die sechs oben angegebenen: „Tali sorte di compositioni, si dicono Contrapunti Doppii, perche rivoltandosi in varii modi le parti, radoppiano la compositione con varietà di concerto; e questo si può fare infino à quattordici modi, cioè alla 2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.14. e 15.“

²⁵⁹ Bononcini (1673), S. 90–99.

²⁶⁰ Scorpione (1701), S. 148–166. Theoretisch denkbar sind weitere Arten des doppelten Kontrapunkts mit Transpositionsintervallen, die größer als die Quindezime sind. Diese sind aber musikalisch nicht nutzbar, da Intervalle zwischen *soggetto* und kontrapunktierender Stimme, die zwei Oktaven überschreiten, schlecht klingen. Vgl. die Beschränkung des maximalen Abstands im *contrapunto semplice* auf zwei Oktaven (s. o. Kap. 3.4). Da normalerweise jedoch das Intervall der Duodezime zwischen zwei Stimmen kaum überschritten wird, hält es Bononcini bereits für überflüssig, den *contrapunto doppio alla Decimaterza, alla Decimaquarta* und *alla Decimaquinta* eigens zu besprechen, da sie dem doppelten Kontrapunkt in der Sexte, der Septe und der Oktave gleichen. Da auch er den doppelten Kontrapunkt in der Sekunde und None ausschließt kommt er somit auf neun Arten: „Il sudetto Contrapunto si può fare solamente in nove modi, cioè alla Terza, alla Quarta, alla Quinta, alla Sesta, alla Settima, all'Ottava, alla Decima, all'Undecima, & alla Duodecima. (...) In altro modo non si può fare Contrapunto doppio, che non sia poco meno, che l'istesso con qualche d'uno de i sopra detti; imperoche il Contrapunto alla Decimaterza è simile à quello alla Sesta: il Contrapunto alla Decimaquarta è simile à quello alla Settima: il Contrapunto alla Decimaquinta simile à quello all'Ottava, &c. nè alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, e Nona, poiche le Consonanze si cambiano in Dissonanze, e le Dissonanze in Consonanze.“ Bononcini (1673), S. 90 und 92.

²⁶¹ *Scala* zitiert nach Scorpione, der für alle doppelten Kontrapunkte – wie Picerli – in der oberen Zeile Intervalle vom Einklang bis zur Quindezime aufführt. Berardi, Penna und Tevo geben dagegen jeweils nur den Ausschnitt des Ambitus an, bei dem keine Stimmkreuzung bei Transposition entsteht. D. h. im *contrapunto all'ottava* vom Einklang bis zur Oktave, im *contrapunto alla decima* vom Einklang bis zur Dezime, im *contrapunto alla duodecima* vom Einklang bis zur Duodezime, etc.

Berardi, Penna und Tevo beschränken den Abstand zwischen *soggetto* und ursprünglich kontrapunktierender Stimme auf eine Oktave, da sich bei Überschreitung dieses Ambitus in der Transposition Stimmkreuzungen ergeben. Außer bei Quarte und Quinte bleiben die jeweiligen Intervallqualitäten erhalten. Auf schwerer Taktzeit und zu Beginn scheiden daher Quinten zunächst aus, da sie in der Transposition zu dissonanten Quartan würden. Berardi modifiziert diese Regel dahingehend, dass Quinten dann gesetzt werden können, wenn sie *in legatura* auftreten, oder auf schwacher Taktzeit als Durchgang erscheinen (*per negra, ò in minima nell'alzare della mano, andando però di grado*).²⁶² Primen und Oktaven sollen ebenfalls auf starker Taktzeit gemieden werden, da sie komplementär verteilt sind und beide nach den allgemeinen Satzregeln im zweistimmigen Satz möglichst zu umgehen sind, da sie „leer“ klingen. Obligatorisch müssen sie jedoch am Anfang und Schluss stehen.

Alle Vorhaltsbildungen sind möglich, besonders empfohlen werden aber Quart- und Sekundvorhalte.²⁶³

Contrapunto alla decima

Bei Transposition verändern sich die Intervalle im doppelten Kontrapunkt in der Dezime folgendermaßen:

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

Zu Beginn und am Schluss soll in den *parti principali* eine Dezime stehen, sonst aber, insbesondere auf schweren Taktzeiten sollen Dezimen vermieden werden, da sie in der Transposition zu Einklängen führen. Verboten sind Terz-, Sext- und Dezimparallelen, da sie bei vertauschten Stimmen zu Oktav-, Quint- oder Einklangsparallelen werden.

Verschiedene Meinungen herrschen über die Dissonanzbehandlung in dieser Kontrapunktart. Nach Penna sind Septvorhalte möglich, Quartvorhalte hingegen nicht.²⁶⁴ Sein Notenbeispiel (s. u.) enthält einen Septvorhalt in der Oberstimme, der zwar stufenweise in eine Konsonanz weitergeführt wird, jedoch entgegen den allgemeinen Regeln nicht schrittweise abwärts in die Sexte, sondern aufwärts in die Oktave. Bei Transposition

²⁶² Berardi (1687), S. 118: „non si può far quinta, se non in legatura, overo per negra, ò in minima nell'alzare della mano, andando però di grado.“

²⁶³ Penna (1679), S. 100, diesem folgend ebenso Tevo (1706), S. 348.

²⁶⁴ Vgl. Penna (1679), S. 97.

(Penna transponiert merkwürdigerweise sowohl *soggetto* als auch die kontrapunktierende Stimme jeweils um eine Oktave) entsteht ein ebenso regelwidrig aufgelöster Quartvorhalt. Bononcini gestattet Sekunde und Quarte als Ober- und Unterstimmenvorhalte, die in die Terz auflösen, einen Septvorhalt erlaubt er aber nur in der Unterstimme mit Auflösung in die Oktave. Bei Vertauschung der Stimmen entsteht dann ein den Regeln entsprechender Quartvorhalt. Berardi schließt für diesen Kontrapunkt sämtliche Vorhalte aus.²⁶⁵



NB 101 Penna (1679), S. 97 Notenbeispiel für den *contrapunto alla decima*

Contrapunto doppio alla duodecima

Für den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime, den Penna allen übrigen doppelten Kontrapunkten vorzieht,²⁶⁶ gelten folgende Transpositionsverhältnisse (*Scala del Contrapunto alla duodecima*):

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 |

Mit Ausnahme der Sexte, die in der *Replika* zur Septim wird, bleiben die jeweiligen Intervallqualitäten erhalten. Bononcini schließt die Sexte daher aus. Nach Berardi, Penna und Tevo kann sie dagegen auf schwacher Zeit und bei schrittweiser Fortführung (*per negra cattiva, ò minima nel alzar della mano, però di grado*) gesetzt werden.²⁶⁷ Berardi nennt als weitere Möglichkeit, die Sexte *in legatura* zu gebrauchen.

Quinten und Duodezimen sollen auf schwerer Taktzeit (*in principio di battuta*) vermieden werden, da sie bei Vertauschung der Stimmen zu Oktaven und Einklängen werden, die leer und „unharmonisch“ (*non rendono armonia*) klingen.

Nach Bononcini und Tevo dürfen Sekunde und Quarte sowohl als Ober- als auch als Unterstimmenvorhalte gebraucht werden, Penna empfiehlt nur den Quartvorhalt in der Oberstimme, der bei Stimmtausch zu einem Sekundvorhalt wird. Tevo tradiert Anglerias

²⁶⁵ Berardi (1687), S. 125: „non si farà sesta, nè legatura in nisuna maniera.“

²⁶⁶ Penna (1679), S. 92: „è il migliore delli altri.“

²⁶⁷ Berardi (1687), S. 126, Penna (1679), S. 93, Tevo (1706), S. 341.

Missbilligung des Septvorhalts, die dieser mit dem Verbot von Sexten im doppelten Kontrapunkt in der Duodezime begründete, die teilweise zur Vorbereitung, jedenfalls aber zur Auflösung eines Septvorhalts benötigt werden.²⁶⁸ Außerdem verkehrt sich das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz, da die Septe zur Sexte, die Sexte aber zur Septe wird. Dennoch entsteht eine satztechnisch korrekte Fortschreitung, aus dem Septvorhalt wird jedoch eine konsonante Sexte, aus der ursprünglichen Auflösung eine dissonante Durchgangsnote. Daher gestattet Bononcini wohl den Septvorhalt in der Unterstimme, der bei Vertauschung der Stimmen zu 6–5 wird.

Nach Penna soll der Kontrapunkt mit einer Duodezime beginnen und enden, außerdem wird empfohlen, zwischen *soggetto* und *contrapunto* niemals das Intervall der Duodezime zu überschreiten, um Stimmkreuzung im doppelten Kontrapunkt zu vermeiden.

Folgende Transpositionen sind möglich: Man kann entweder die Unterstimme um eine Duodezime nach oben transponieren, oder die Oberstimme um eine Duodezime nach unten, oder die Unterstimme um eine Quinte nach oben und gleichzeitig die Oberstimme um eine Oktave nach unten transponieren.²⁶⁹

Tevò führt zur Illustrierung des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime drei vierstimmige Sätze an, von denen der erste wiedergegeben und erläutert werden soll, der zugleich ein Beispiel für die Nähe dieses Verfahrens zu solchen der Imitation darstellt.

²⁶⁸ Vgl. Angleria (1622), S. 94.

²⁶⁹ Penna (1679), S. 94: „Questo Contrapunto alla duodecima, si può variare in più modi, primo alzando la parte Grave per duodecima, fermandosi l'Acuta nel suo luogo. Similmente abbassando la parte Acuta per duodecima, restando la Grave nel suo luogo. Si può ancora variare, alzando la parte Grave per quinta, & abbassando l'Acuta per ottava.“

7

12

NB 102 Tevo (1706), S. 342ff.

Der Satz beginnt einstimmig mit dem *soggetto principale* (*Sicut erat in principio et nunc et semper*) im Alt (T. 1–4). In T. 4–7 wird es im Tenor intervallgetreu eine Quinte tiefer wiederholt. Der Alt singt währenddessen eine von Tevo als *contrasoggetto* bezeichnete Gegenstimme (*et in saecula saeculorum amen*), die nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime konzipiert ist: Die *parti principali* beginnen und enden mit einer Quinte, das größte Intervall ist eine Dezime, eine Sexte erscheint lediglich als durchgehendes Sechzehntel in T. 5. Von den Dissonanzen wird nur der von allen Autoren empfohlene Quartvorhalt in T. 6 gesetzt. In T. 7–10 erscheinen *soggetto principale* und *contrasoggetto* nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts vertauscht: Der neu einsetzende Sopran singt das

soggetto eine Oktave höher transponiert, der Tenor das *contrasoggetto* eine Quinte tiefer.²⁷⁰ Im Alt steht eine weitere Gegenstimme, die von Tevo *un'altro contrasoggetto* genannt wird. Tatsächlich folgt sie bis auf die abschließende Kadenz dem *contrasoggetto* im Tenor in Oberterzparallelen. In T. 12–15 stehen sowohl *soggetto* als auch *contrasoggetto* nochmals in Terzparallelen. Bass und Sopran entsprechen der Kombination aus T. 4ff., Alt und Tenor derjenigen aus T. 7ff., wobei der Sopran um eine Oktave tiefer transponiert ist und die Transposition der Stufe entsprechend nicht intervallgetreu erfolgt.

Häufig werden im Kontext des doppelten Kontrapunkts, für den das Vertauschen, also gewissermaßen das Verkehren der beteiligten Stimmen im Satzgefüge charakteristisch ist,²⁷¹ auch Verfahren der Umkehrung besprochen – bereits Zarlino behandelte sie als „zweite Art“ (*secondo modo*) des *contrapunto doppio*.²⁷²

Auch Bononcini, Penna, Scorpione und Tevo erläutern sie, wobei z. T. Differenzen in der Terminologie auftreten.²⁷³ Bei Penna bedeutet das Attribut *per roverscio* etwa, dass Stimmen gegeneinander vertauscht werden (die Oberstimme wird Unterstimme und umgekehrt), während er die Umkehrung der Intervalle in *soggetto* und *contrapunto* mit dem Terminus *a moto contrario* versieht (die ebenfalls im Verhältnis der Stimmen zueinander *per diritto* bzw. *per roverscio* erfolgen kann). Bononcini und Scorpione trennen dabei zwischen einer Umkehrung, bei der lediglich ähnliche Intervalle (*intervalli simili*) entstehen – Bononcini bezeichnet sie mit *al contrario*, Scorpione mit *per movimenti contrarii* – und einer Umkehrung, die intervallgetreu erfolgt – von Bononcini *al contrario riverso*, von Scorpione *soggetto* bzw. *contrapunto roversciato per li medesimi Intervalli del Principale* genannt. Scorpione verwendet also anders als Penna *roversciato* auch für die Umkehrung der Intervalle.

Sollen auch in Gegenbewegung alle Intervalle exakt erhalten bleiben, muss folgende von Tevo formulierte Regel beachtet werden, die den Wechsel der Solmisationssilben angibt:

| | | | | | | |
|------------------------|----|-----|----|----|-----|----|
| <i>Alla Diritta.</i> | LA | SOL | FA | MI | RE | UT |
| <i>Alla Riverscia.</i> | UT | RE | MI | FA | SOL | LA |

²⁷⁰ Diese Transpositionsmöglichkeit wird von Penna (s. o.) nicht erwähnt.

²⁷¹ Berardi (1687), S. 119 benutzt etwa für das Vertauschen der Stimmen im doppelten Kontrapunkt das Verb *rivoltare*. Ebenso Tevo (1706), S. 349 der von *rivoltare le Parti* einerseits und von *rivoltare il Soggetto* andererseits spricht.

²⁷² Zarlino (1558), S. 229 und 232f. Vgl. Tevo (1706), S. 341: „*Il mutare le parti di grave in acuta, e di acuta in grave, si farà in due modi; l'uno tramutandosi semplicemente li soggetti di grave in acuto, e di acuto in grave; e l'altro cantandosi la replica per moti contrarii.*“

²⁷³ Penna (1679), S. 95: „*Questo Contrapunto, e altri ancora si ponno fare à moto contrario, cioè col ponerli al contrario di quello, erano per Diritto, & al contrario di ciò dicevano per Roverscio.*“

Dies gilt genau für die 1. Oktavspezies von *d* bis *d'* sowie deren Transpositionen (z. B. von *g* bis *g'* mit b-Vorzeichnung). Außerdem müssen alle Vorhalte bei der Umkehrung (*à moto contrario*) in ihre konsonante Satzgrundlage zurückgeführt werden,²⁷⁴ da sie sonst regelwidrig nach oben auflösen würden.

Abschließend soll ein Beispiel von Penna zeigen, wie *soggetto* und *contrapunto* zunächst im Sinne des doppelten Kontrapunkts in der Oktave vertauscht werden (*per roverscio*), anschließend die Richtung ihrer Intervalle umgekehrt wird (*a moto contrario*) und zuletzt anhand der Version in Gegenbewegung erneut die Stimmen vertauscht werden (*a moto contratio, per roverscio*).

Per Diritto.

Musical notation for 'Per Diritto'. The top staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff (bass clef) contains a counterpoint line with notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings are indicated: 8 on G4, 4 on C5, 3 on B4, 7 on G4, and 6 on F4.

Per Roverscio.

Musical notation for 'Per Roverscio'. The top staff (treble clef) contains a counterpoint line with notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff (bass clef) contains a subject line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

A moto Contrario. Per Diritto.

Musical notation for 'A moto Contrario. Per Diritto'. The top staff (treble clef) contains a subject line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff (bass clef) contains a counterpoint line with notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

A moto Contrario. Per Roverscio.

Musical notation for 'A moto Contrario. Per Roverscio'. The top staff (treble clef) contains a counterpoint line with notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff (bass clef) contains a subject line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

NB 103 Penna (1679), S. 101f.

²⁷⁴ Penna (1679), S. 95: „che cantandosi à moto contrario, si devono sciogliere le Legature, se ve ne saranno.“

3.9 Imitierende Satztechniken

Die imitierenden Satztechniken (*Contrapunto à soggetto*, *Contrapunto Fugato*²⁷⁵) galten, da sie eine besonders beziehungsreiche Struktur ermöglichen, als vorzüglichste,²⁷⁶ zugleich aber auch aufgrund ihrer satztechnischen Restriktivität als anspruchsvollste Art kontrapunktischer Gestaltung²⁷⁷ und standen dementsprechend am Schluss des Unterrichts.

Überblickt man die theoretischen Darstellungen, so lassen sich die verschiedenen Imitationsarten zwei großen Gruppen zuordnen. Den kanonischen Satztechniken, solchen also, bei denen der Verlauf einer vorausgehenden Stimme in einer oder mehreren anderen in zeitlicher Versetzung vollständig wiederholt wird, stehen Formen freier Imitation gegenüber, bei denen nur ein Ausschnitt oder eine einzelne Tongruppe aufgegriffen wird. Die weitere Klassifikation und Terminologie ist uneinheitlich und diffus. Nicht selten fehlt ihr innerhalb ein und derselben Darstellung logische Geschlossenheit, die bis zur Widersprüchlichkeit reichen kann.

Einmal mehr rühren diese Unschärfen von den Versuchen her, überkommene Konzepte und Begriffe der gegenwärtigen Praxis anzupassen und umgekehrt. Gemeinsame Grundlage und maßgebender Bezugspunkt des Diskurses bildet dabei Zarlinos in den *Istitutioni Harmoniche* dargelegte Theorie imitierender Satztechniken.²⁷⁸

Diese geht in erster Linie nicht von der Ausdehnung der Nachahmung aus, die erst als sekundäres Klassifikationskriterium herangezogen wird, sondern von zwei Typen der Imitation, die sich qualitativ unterscheiden und denen Zarlino die Begriffe *fuga* (bzw. deren Synonyme *consequenza* und *reditta*) und *imitatione* zuordnet.

²⁷⁵ Als Unterart des *contrapunto composto* und zugleich Oberbegriff für imitierende Satztechniken erscheint *contrapuncto fugato* bei Kircher (1650A), S. 245f. Bononcini (1673), S. 77 und Tevo (1706), S. 299. Daneben bezeichnet der Terminus außerdem eine Spezies, bei der in der kontrapunktierenden Stimme eine Tonfolge (*soggetto*, *fuga*, *passo*) zwei- oder mehrmals wiederholt wird, die sich mithin nicht auf das imitierende Verhältnis zweier Stimmen, sondern die Wiederholung eines *soggetto* innerhalb derselben Stimme bezieht. In dieser Bedeutung begegnet der Ausdruck bei Angelo Berardi, der den *contrapunto fugato* sowie die verwandten Spezies *contrapunto d'un sol passo* und *contrapunto ostinato* im ersten Teil der *Documenti armonici* (1687), S. 20–23 darstellt. Im Gegensatz zum *contrapunto ostinato*, bei dem dieselbe diastematische Folge ostinat wiederholt wird, jedoch rhythmisch verändert werden kann, schließt der *contrapunto fugato* auch die Versetzung des *soggetto* auf andere Stufen ein. Dies beinhaltet eine Veränderung der Ganz- und Halbtonschritte. Beide Termini erscheinen bereits bei Banchieri (1614), S. 107.

²⁷⁶ Tevo (1706), S. 299 bezeichnet sie als „il più bello, e migliore ornamento, che habbi l'Arte Armonica“.

²⁷⁷ ebd.: „il Contrapunto con l'obligatione del soggetto (...) ricerca tutta l'applicatione per essere il più vago, e dotto degl'altri Contrapunti“; ebenso Penna (1679), S. 79.

²⁷⁸ Zarlino (1558), S. 212–220, (1573), S. 257–267.

Auf den ursprünglichen Gebrauch des Terminus *fuga* zurückgehend,²⁷⁹ legt er der von ihm so bezeichneten Imitationsart das Kriterium der diastematisch exakten Wiederholung zugrunde, im Gegensatz zur *imitatione*, bei der sie nur ähnlich ist.²⁸⁰ Weiter unterteilt er sowohl die *fughe* als auch die *imitationi* in *legata* und *sciolte*. Das Attribut *legata* („gebunden“) verweist dabei auf eine kanonische Satzart, die die vorausgehende Stimme vollständig und rhythmisch identisch imitiert, während *sciolta* („gelöst, frei“) eine nur partielle Imitation bezeichnet, die überdies rhythmisch frei gestaltet sein kann. Insgesamt umfasst Zarlinos Klassifikation somit vier Imitationsarten: Die *fuga legata* (vollständige Imitation, identische Diastematik und Rhythmik), die *fuga sciolta* (partielle Imitation, identische Diastematik bei freier Rhythmik), die *imitatione legata* (vollständige Imitation, ähnliche Diastematik bei identischer Rhythmik) sowie die *imitatione sciolta* (partielle Imitation, ähnliche Diastematik bei freier Rhythmik).

Sind Zarlinos Ausführungen zu den bisher erläuterten Klassifikationskriterien einigermaßen klar,²⁸¹ so forderte ein weiteres Merkmal von *fuga* bzw. *imitatione* – das Imitationsintervall – verschiedene Interpretationen heraus, die seine Brauchbarkeit als Klassifikationskriterium in Frage stellen. Im Kapitel über die *fughe* schreibt Zarlino:

²⁷⁹ *Fuga* bezeichnete im 14. und 15. Jahrhundert streng kanonische Satztechniken. In dieser Bedeutung erscheint der Terminus bei Jacobus Leodienensis (*Speculum musicae*, 1321–25) und Tinctoris (c. 1494). S. hierzu ausführlich Beiche (1990). Zur Bezugnahme auf Tinctoris vgl. Walker (2000), S. 10: „He (Zarlino) harked back to Tinctori’s original definition of fugue as the ‚sameness (in several respects) of the voice parts‘ and made ‚sameness‘ (or ‚identicalness‘) of the voice parts in rhythm and intervals the essential characteristic of his own fugue. In other words, if the voice replicated another in such a way that it reproduced exactly the rhythmic values and the intervals of the first voice, the technique involved was fugue.“

²⁸⁰ Ebenso Vincenzo Lusitano (1558), c. 15v.: „Fuga è a dire i medesimi toni, o semitoni, o voci, Imitatione è dire altre tante note, come se uno dice. la. sol. fa. mi. e l’altro rispondesse, sol, fa, mi, re.“ bzw. (1561), c. 14r.

²⁸¹ Vgl. aber Walker (2000), S. 10f., der *Imitatione legata* und *fuga sciolta* anders auffasst. Zur *fuga sciolta* schreibt er: „the technique in which the consequente reproduced exactly the rhythms and intervals of the guida but only for part, not all, of the piece.“ Er geht also auch für die *fuga sciolta* von einer rhythmisch exakten Imitation aus (dies vermutlich, da er den Traditionszusammenhang Zarlinos zu Tinctoris betont. S. o. Anm. 5). Zarlino spricht jedoch bei der Differenzierung zwischen *fuga* und *imitatione* nur von der intervallischen Identität. Überdies läßt sich die Möglichkeit rhythmisch freier Imitation bei der *fuga sciolta* unmittelbar belegen: „Et in cotoesto modo di comporre (d. h. *fuga sciolta*), il Compositore non è obligato di osservare la equalità delle figure, & di porre le Pause simili, ne osservare altri simili accidenti; ma può far quello, che più li piace; si come, che una parte proceda per Minime, & l’altra proceda per altre figure, cioè per Semibrevis; & similmente per Minime & Semiminime insieme mescolate.“ (1558), S. 213. Die *Imitatione legata* versteht Walker als „the canonic technique in which the consequente reproduced only approximately the rhythms and intervals of the guida, but continued to do so until the end. For instance, in a canon at the second, major thirds might be answered by minor thirds. In an augmentation canon, semibreves might be answered by breves.“ Wie bereits erwähnt, legt Zarlino der Unterscheidung von *fuga* und *imitatione* nur die präzise Imitation der Diastematik zugrunde. Zur Genauigkeit der rhythmischen Imitation äußert sich Zarlino zwar nicht explizit, doch scheint sein Verweis „Et la cognitione tanto delle legate, quanto delle sciolte si potrà havere facilmente, quando si haverà conosciuto quello, che voglia dire Fuga legata, & Fuga sciolta.“ nahezu legen, dass für die Differenzierung in *Imitatione legata* und *sciolta* dieselben Charakteristika wie bei der *fuga* gelten, mithin vollständige und rhythmisch exakte vs. partielle und rhythmisch freie Imitation.

„La qual Conseguenza si fa in molti modi, imperoche overo l'una parte risponde, o (per dir meglio) segue l'altra per l'Unisono, cioè cantando in quella voce istessa, overamente per Quarta, o per Quinta, overo per una Ottava.“²⁸²

Voraussetzung für eine *fuga* sind demnach eine Imitation im Einklang, der Quarte, der Quinte oder der Oktave. Erfüllt wird aber das Kriterium der intervallischen Identität nur dann, wenn die imitierende Stimme gleichzeitig dieselben Hexachordstufen aufweist.²⁸³ Würde man sich nur auf den Tonvorrat eines Modus beziehen, ergäbe etwa eine Quartimitation von $d - e - f$ im 1. Modus die intervallisch nicht exakt entsprechende Folge $g - a - b$. Von den drei Hexachorden des ursprünglichen Systems stehen das Hexachordum molle (auf F) und das Hexachordum durum (auf G) zum Hexachordum naturale (auf C) im Abstand einer Quarte und einer Quinte.²⁸⁴ Bezogen auf die (für alle drei gleiche) Hexachordstruktur ergibt also die Imitation der Somisationssilben $re - mi - fa$ (für $d - e - f$ im Hexachordum naturale) dieselbe diastematische Folge. Sind also die Intervalle Einklang, Quarte, Quinte und Oktave Voraussetzung für eine exakte diastematische Imitation, so ist diese durch sie noch nicht gewährleistet. In der Tat gilt die intervallische Identität nur innerhalb der Grenzen des Hexachords. Noch unklarer wird das Merkmal des Imitationsintervalls durch den folgenden Ausschnitt:

„Si come la Fuga si può fare all'Unisono, alla Quarta, alla Quinta, alla Ottava, overo ad altri intervalli; così la Imitatione si può accomodare ad ogni intervallo dall'Unisono, & dalli nominati in fuori. Per il che, si potrà porre alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, & ad altri intervalli simili.“²⁸⁵

Wie ist dieser Passus zu verstehen? Ist eine *fuga* auch in anderen Intervallen möglich? Ist ihr zentrales Kriterium die intervallische Exaktheit, oder meint *ad altri intervalli* lediglich die Oktavverdopplungen der genannten Intervalle?²⁸⁶ Insbesondere aber in Bezug auf die

²⁸² Zarlino (1558), S. 212.

²⁸³ Vgl. Walker (2000), S. 12f.: „Because Tinctoris had insisted that the hexachord syllables of the imitating voice be identical to those of the leader, no other intervals of imitation were possible.“ mit Bezug auf Tinctoris (c. 1494), *Fuga*: „Fuga est idemtitas partium cantus quo ad valorem nomen formam: & interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.“

²⁸⁴ S. o. Kap. 2.2.

²⁸⁵ Zarlino (1558), S. 217.

²⁸⁶ Tatsächlich sind unter Ausschluss bestimmter Stufen auch in anderen Imitationsintervallen exakte Imitationen möglich, beispielweise bei der Imitation von $d - f - g - a - d$ in der Sekunde $e - g - a - b - e$. Vermutlich würden sie aber nicht unter Zarlinos Kategorie *fuga* fallen, da sie das implizite Kriterium der identischen Hexachordstufen nicht erfüllen. Walker deutet *ad altri intervalli simili* als Oktavverdopplungen

Imitationsintervalle der *imitatione* ist dieser Abschnitt verschieden interpretiert worden.²⁸⁷ Nach James Haar, der den Ausschnitt „*così la Imitatione si può accommodare ad ogni intervallo dall'Unisono & dalli nominati in fuori*“ mit „*so one can manage Imitation at every interval from the unison and the abovenamed intervals on*“ wiedergibt, kann *imitatione* auf jedem Intervall stattfinden.²⁸⁸

Michael Beiche²⁸⁹ versteht *in fuori* dagegen als „außer“, was bedeuten würde, dass *imitatione* auf allen Intervallen *außer* dem Einklang, der Quart, Quinte und Oktave möglich ist, also auf der Sekunde, Terz, Sexte und Septe. Wie Walker richtig bemerkt, neigten die meisten Autoren nach Zarlino – im Gegensatz zu den meisten Wissenschaftlern – zur zweiten Lesart, was auch die Schriften des späten 17. Jahrhunderts bestätigen (s. u.).

Abschließend bleibt anzumerken, dass sich eine Traditionsbildung beobachten läßt, die Imitationsintervalle als Klassifikationskriterium für *fuga* bzw. *imitatione* heranzieht, dass diese Tradition aber wohl der ursprünglichen Intention Zarlinos entgegensteht. In dessen Sinne ließe sich vielleicht formulieren: Eine *imitatione* liegt bei ähnlicher (nicht exakter) Imitation vor, typischerweise (aber nicht ausschließlich) bei Imitation in der Sekunde, Terz, Sexte und Septe.

Zwei Elemente aus Zarlinos Beschreibung imitierender Satztechniken müssen noch erwähnt werden: Zum einen die Begriffe *guida* und *consequente* für die vorausgehende und nachahmende Stimme, zum anderen dessen Ausführungen zur Imitation in Gegenbewegung, die dieser als *fuga per arsin et thesin* bezeichnet.²⁹⁰

Zarlino prägte die folgende italienische Kontrapunktlehre maßgeblich. Auch die Darstellungen aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts stehen noch immer unter seinem Einfluss. Im Gegensatz aber zu ihm, dem nun gerade an der Einschränkung des *fuga*-Begriffs gelegen war,²⁹¹ läßt sich eine allgemeine Verwendung von

von Einklang, Quarte, Quinte und Oktave und paraphrasiert entsprechend: „*Fugue can be made at the unison, fourth, fifth, octave and their extensions.*“ Walker (2000), S. 13.

²⁸⁷ Vgl. Walker (2000), S. 13f.

²⁸⁸ Haar (1971), S. 230f. Ebenso bereits in der englischen Übersetzung von Guy A. Marco und Claude V. Palisca (1968), S. 135: „*Imitation, like fugue, may be at the unison, fourth, fifth, octave, or other interval, that is it may be written also at the second, third, sixth, seventh, and similar intervals.*“ sowie bei Frieder Rempff (1989), S. 174: „*Die Beantwortungsintervalle der Imitatione können dagegen beliebig gewählt werden.*“

²⁸⁹ Beiche (1988), S. 6, ebenso bereits Holler (1963), S. 91f.

²⁹⁰ Zarlino (1558), S. 213 und 215.

²⁹¹ Dessen undifferenzierte Verwendung durch die *Prattici* kritisiert Zarlino (1558), S. 217 ausdrücklich.

fuga als Oberbegriff für imitierende Satztechniken beobachten,²⁹² deren Unterarten durch zahlreiche und immer weiter verzweigte Spezifizierungen bezeichnet werden. Dies geschieht durch die Beifügung entsprechender Epitheta zu *fuga*, die erstmals in Silverio Picerlis *Specchio secondo di musica* (1631) auftreten.²⁹³

Im Folgenden soll zunächst ein Überblick über die verschiedenen Terminologien und Konzepte imitierender Satztechniken bei den einzelnen Autoren gegeben werden, bevor in den anschließenden Teilkapiteln auf deren Inhalte eingegangen wird.

Athanasius Kircher folgt über weite Strecken der Darstellung Picerlis.²⁹⁴ Zur Bezeichnung einer vollständigen Imitation benutzt er die Begriffe *Fuga totalis*, *ligata* bzw. *Reditta*, zur Bezeichnung einer partiellen die Termini *fuga partialis*, *libera* bzw. *soluta*. Zu den *fugae totales* merkt er an, sie würden meist *canones* genannt, er möchte sie jedoch lieber *peridromae* oder *symphoniae periodicae* nennen, da sie sich im Kreis bewegten. Im Übrigen differenziert er zwischen *fuga totalis* und *canon* aufgrund der jeweiligen Notationsweise: Bei der *fuga totalis* werden die nachahmenden Stimmen ausgeschrieben, während ein *canon* in einer Stimme notiert wird.²⁹⁵ Der Begriff *canon* als satztechnische Bezeichnung für eine exakte und vollständige Imitation geht, ebenso wie die anderen Termini Kirchers, auf Begriffe Picerlis in lateinischer Übertragung zurück. Bereits zu Zarlinos Zeiten war sie gebräuchlich, wurde von diesem jedoch entschieden zurückgewiesen: Mit Kanon (von gr. κανών „Vorschrift, Regel“) bezeichne man nur die schriftliche Anweisung, wie die

²⁹² *Fuga* erscheint als allgemeiner Begriff für Imitation bzw. imitierende Satztechniken bei Bononcini, Penna, Berardi, nur Scorpione fasst sie unter dem von Zarlino synonym gebrauchten Terminus *consequenza* zusammen.

²⁹³ Beiche (1990), S. 14.

²⁹⁴ Kircher behandelt die imitierenden Satztechniken auf den Seiten 368–414 im ersten Teil der *Musurgia universalis*. Folgende Abhängigkeiten lassen sich feststellen: S. 369–383 gehen auf S. 91f. und 99–120 bei Picerli zurück, S. 385f. beziehen sich auf 127f. bei Picerli, S. 390–392 auf S. 95–97, S. 393 auf S. 124, sowie S. 395 auf S. 122f.

²⁹⁵ Kircher (1650A), S. 368: „*Et huiusmodi fugae ut plurimum canones dicuntur ob regularem ductum, quo se invicem voces consequuntur, nos peridromas sive symphonias periodicas, eò quòd in circulum abeant, appellamus, neque ulla differentia inter fugam totalem & canonem alia est, nisi quòd illa ut plurimum plures voces suas discernat ab invicem, Hic plures voces ex una & eadem voce per appropriata signa principij & finis cuiuscunque vocis depromat, ut postea susissimè ostendatur.*“ Nach Beiche (1990), S. 13 trennt bereits Zarlino in der dritten Auflage der *Istitutioni harmoniche* von 1573 terminologisch zwischen *fuga legata* (mit ausnotierten Stimmen) und *consequenza* (dem einstimmig notierten Kanon). Vgl. dazu auch Holler (1963), S. 95. Es muss kritisch hinzugefügt werden, dass Zarlino diese Trennung wenigstens, wenn er sie denn in dieser Weise intendierte, nicht streng durchhielt. Auf S. 262 finden sich etwa zwei einstimmig notierte Notenbeispiele, die jeweils einen Kanon in Gegenbewegung enthalten. Das eine bezeichnet Zarlino als *consequenza*, das andere aber als *fuga*. Nach Lederer (1970), S. 196f. gibt es bei Zarlino keine begriffliche Trennung zwischen *fuga legata* und *consequenza*: „*Der Fuga legata entspricht bei Zarlino die wörtliche Wiederholung, der einstimmige Kanon. (...) Die Fuga legata ist also identisch mit dem Kanon, wird jedoch nicht so bezeichnet, sondern als Consequenza benannt.*“

Imitation auszuführen sei, nicht aber diese selbst.²⁹⁶ Entsprechen *fuga totalis*, *ligata* und *fuga partialis*, *soluta* den Zarlinoschen Kategorien *legata* und *sciolta*, so führt Kircher eine Reihe weiterer Unterarten an. Bei der *fuga partialis simplex* wird das *soggetto* nur einmal wiederholt, bei der *fuga partialis duplex* dagegen mehrfach. Die *fuga regularis* imitiert im Einklang oder der Oktave, mit *fuga irregularis* werden dagegen sämtliche Imitationsintervalle außer dem Einklang und der Oktave bezeichnet.²⁹⁷ Zarlinos *fuga per arsin e thesin* entspricht die *fuga inversa*, die eine exakte Imitation in Gegenbewegung bezeichnet. Etwas verwirrend muten Kirchers Termini *fuga imitans* und *fuga imitata* an. Zunächst schreibt er, *imitantes* würden *fughe* genannt, die an verschiedenen Orten (*in diversis locis*) wiederholt würden, *imitatae* aber solche, die über einem Cantus firmus eingerichtet würden.²⁹⁸ Diese Erklärung bestätigt das Notenbeispiel auf S. 369, in dem die Wiederholung eines *soggetto* in der Oberquinte innerhalb der Oberstimme als *fuga imitans* bezeichnet wird. Allerdings behandelt er im folgenden Kapitel dann kanonische Imitationen über einem Cantus firmus (s. u. Kap. 3.9.2) unter dem Namen *fugae partiales, sive imitantes*. Vermutlich liegt hier eine begriffliche Verwechslung Kirchers vor.

Auch Bononcini benutzt wie Kircher *fuga* als Oberbegriff für die imitierenden Satztechniken. Die nächste Klassifikationsebene ist bei ihm dreigeteilt in *fuga*, *imitazione* und *canone*, wobei *fuga* und *imitazione* partielle Imitationen bezeichnen, die Bononcini nach den jeweiligen Imitationsintervallen differenziert (*fughe* imitieren im Einklang, der Quarte, Quinte und Oktave, *imitazioni* in der Sekunde, Terz, Sexte und Septe), *canone* aber eine vollständige Imitation. Für *canone* überliefert er außerdem die Begriffe *fuga legata* und *fuga obligata*. Ihr Gegenstück ist die *fuga sciolta* bzw. *libera*, die er auch als *soggetto* bezeichnet. Mit *fuga propria* oder *regolare* bezieht sich Bononcini einerseits auf eine identische Imitation, andererseits auf die modusgemäße Beantwortung eines *soggetto* (mit entsprechender Änderung einer Quinte zur Quarte und umgekehrt, s. u. Kap. 3.9.4). Die *fuga impropria* oder *irregolare* entspricht Zarlinos *imitatione* und steht also für eine diastematisch nur ähnliche Imitation. Die Begriffe *Fuga autentica* und *fuga plagale* bezeichnen ein steigendes

²⁹⁶ Vgl. Zarlino (31573), S. 259. Offenbar liegt der satztechnischen Bezeichnung *Kanon* eine Bedeutungsverschiebung von der Ausführungsanweisung zur Sache selbst zugrunde.

²⁹⁷ Kircher (1650A), *ibid.*: „Regulares sunt quando instituuntur supra eandem chordam; Irregulares quando supra diversas;“ Hier liegt eine andere Bedeutung als bei Bononcinis *fuga regolare* und *irregolare* vor (s. u.). Vgl. hierzu auch Walker (2000), S. 429 und 433.

²⁹⁸ Kircher (1650A), *ibid.* Walker (2000), S. 428 gibt *fuga imitans* mit „non-canonic imitation whose theme is repeated at different pitches“, *fuga imitata* mit „imitative counterpoint based on a cantus firmus“ wieder.

bzw. fallendes *soggetto*.²⁹⁹ *Fuga contraria* meint eine diastematisch ähnliche Beantwortung in Gegenbewegung, während *fuga contraria reversa* eine intervallisch exakte Beantwortung in Gegenbewegung bezeichnet – Zarlino's *per arsin et thesin*. Ihr Korrelat ist die *fuga retta*. Außerdem führt Bononcini noch die Begriffe *fuga composta* und *fuga incomposta* an, die entsprechend den Intervallklassifikationen *intervallo composto* und *incomposto* ein mit Stufen ausgefülltes bzw. nicht ausgefülltes Intervall im *soggetto* bezeichnet. Quelle für den *canone* bei Kircher, Bononcini und Penna ist Silverio Picerli. Er wird weiter in *canone sciolto* bzw. *libero*, bei dem jedes Intervall nach Belieben gebraucht werden darf und den *canone legato* bzw. *obligato* gegliedert, bei dem auf gewisse Kon- und Dissonanzen verzichtet wird.

Wie Bononcini, so differenziert auch Lorenzo Penna beim *canone* nicht nach Imitationsintervallen. Als Oberbegriff für imitierende Satztechniken finden sich bei ihm gleichermaßen die Termini *contrapunto Fugato* und *contrapunto Imitato*, wie er auch die beiden Verben *fugare* und *imitare* synonym für „nachahmen, imitieren“ gebraucht.³⁰⁰ *Fuga* erscheint bei ihm in zwei Bedeutungen: Zum einen bezeichnet er damit allgemein Imitation und zwar sowohl identische wie auch ähnliche, zum anderen steht der Begriff speziell für eine partielle Imitation in den Intervallen Einklang, Quarte, Quinte und Oktave.

In den *Documenti armonici* verwendet Angelo Berardi den Begriff *imitatione* in der allgemeinen Bedeutung von „Nachahmung“. Solchermaßen dient er bei der Definition seines Oberbegriffs für imitierende Satztechniken, der *fuga*, als Synonym zu *replica* und *reditta*.³⁰¹ Eine weitere terminologische Trennung zwischen exakter und ähnlicher Imitation nimmt Berardi in den *Documenti* nicht vor. Anders dagegen in der zwei Jahre später publizierten *Miscellanea musicale*, in der er sich sehr eng an Zarlino's Definition anlehnt.³⁰² Für eine vollständige, exakte oder ähnliche Imitation in jedem Intervall

²⁹⁹ Der Sache nach werden sie von Diruta (1609), III, 11 beschrieben: „Quando adunque volete modularli Tuoni Autentici, osservate questa Regola di modularli li vostri soggetti sopra le specie delli Tuoni, & che le modulationi vadino in ascenso verso l'acuto. Li Tuoni placali vanno modulati al contrario in verso il grave.“ Der Begriff *fuga plagale* erscheint bereits bei Banchieri (1605).

³⁰⁰ Vgl. Lederer (1970), S. 193.

³⁰¹ Berardi (1687), S. 36: „La fuga è una replica, ò reditta, ò pure imitatione d'una particella, ovvero tal'hora di tutta la modulatione di una parte contenuta nella Cantilena.“

³⁰² Berardi (1689), S. 179: „Per intelligenza dello studioso si deve sapere, che ci è differenza trà le fughe, e l'imitationi, perche nella fuga le note sono in tutto, e tutto l'istesse di nome, per il più di valore, d'intervalli, di tuoni, e semituoni: Mà l'imitatione manca sempre d'alcuna delle dette cose, tanto più quando si fà contrapunto sopra qualche canto fermo ecclesiastico, ò sopra Madrigali, & altre cose simili.“

verwendet Berardi die Begriffe *canone* und *regola*,³⁰³ neben denen er auch den Terminus *fuga in consequenza* überliefert.

Bontempi tradiert Zarlinos terminologische Vierteilung in *fuga legata*, *fuga sciolta*, *imitatione legata* und *imitatione sciolta*, sowie dessen Unterscheidung zwischen *fuga* und *imitatione* aufgrund exakter bzw. ähnlicher Imitation. Merkwürdigerweise übergeht er bei der Differenzierung zwischen *legata* und *sciolta* jedoch das Kriterium durchgehender bzw. nur partieller Nachahmung und gründet auch diese Kategorie ganz auf Identität und Ähnlichkeit, diesmal in Bezug auf die Rhythmik. Demnach zeichnet sich eine *fuga* bzw. *imitatione legata* durch rhythmisch exakte Nachahmung aus, während *fughe* bzw. *imitationi sciolte* mit veränderten Rhythmen bzw. Dauern imitieren.³⁰⁴ Bontempi beschreibt keine weiteren Subspezies der *fuga*, auch hält er als einziger ausnahmslos am Terminus *fuga legata* fest – der Begriff *canone* erscheint bei ihm nicht.

Scorpione fasst die imitierenden Satztechniken mit den Unterarten *fuga*, *imitatione* und *canone* unter dem Begriff *consequenza* zusammen.³⁰⁵ Das Verb *fugare* verwendet er in der allgemeinen Bedeutung von imitieren, nachahmen. *Fuga* klassifiziert er weiter in die beiden Subspezies *fuga libera* und *fuga obligata*. Die *fuga libera* entspricht einerseits der *fuga sciolta*, andererseits besteht die „Freiheit“ dieser Art darin, dass der Komponist nicht an die Verwendung bzw. Vermeidung bestimmter Konsonanzen gebunden ist. Weiter unterscheidet er *fughe libere regolari*, die modusgemäß aufgestellt und beantwortet werden (*sopra le corde del Tono*), von den *fughe libere irregolari*, bei denen dies nicht der Fall ist. Die *fuga obligata* bezeichnet eine vollständige Imitation und hat zwei Unterarten. Beide sind Cantus firmus-gebunden, bei der einen, der *fuga obligata del primo ordine*, wird jedoch der Cantus firmus imitiert, während bei der anderen, der *fuga obligata del secondo ordine*, die Imitation in den kontrapunktierenden Stimmen stattfindet. Scorpiones Begriff *Imitatione* entspricht genau demjenigen Zarlinos.³⁰⁶ Ebenso wie die *fughe* differenziert er weiter in *Imitatione libera* und *obligata*. Mit *Imitatione libera* wird eine partielle und ähnliche, mit *Imitatione obligata* eine vollständige und ähnliche Imitation in der Sekunde, Terz, Sexte oder Septe bezeichnet. Im Unterschied dazu bedeutet *canone* bei Scorpione eine vollständige

³⁰³ Berardi (1687), S. 86: „Seguitando l'opinione commune, chiamarò Regola, overo Canone tal sorte di cantilena.“

³⁰⁴ Bontempi (1695), S. 244.

³⁰⁵ Scorpione (1701), S. 172.

³⁰⁶ Op. cit., S. 197: „l'Imitatione sia una modulatione fatta da uno, e replicata da un'altro, con li medesimi movimenti però, ma non per li medesimi Intervalli.“

und diastematisch exakte Imitation im Einklang, der Quarte, Quinte und Oktave.³⁰⁷ Auch die *canoni* haben wieder die Unterarten *liberi* und *obligati*, wobei ein *canone libero* frei in der Setzung seiner Kon- und Dissonanzen ist, während ein *canone obligato* gewissen Einschränkungen unterworfen ist. Bei den *canoni obligati* unterscheidet Scorpione zwei Arten: Bei den einen (*conseguenze doppie*) sind die Stimmen gemäß den Regeln des doppelten Kontrapunkts vertauschbar, die anderen sind an einen Cantus firmus gebunden.³⁰⁸

Tevo verwendet die Termini *contrapunto à soggetto, con l'obligatione del soggetto, fugato* und *imitato* synonym als Oberbegriff imitierender Satztechniken. Die weitere Klassifikation unterscheidet zwischen *Imitatione, Fuga* und *Canone*. *Fuga* und *Imitatione* differenziert er einerseits aufgrund ihrer verschiedenen Imitationsintervalle, andererseits aufgrund der für die *fuga* verbindlichen modusgemäßen Beantwortung.³⁰⁹ Er tradiert die Klassifizierung in *fuga legata*, für die er auch die Synonyme *reale, totale, integrale* und *naturale* überliefert, und *fuga sciolta* bzw. *libera, parziale, accidentale*. Von der *fuga* trennt er außerdem noch eine offenbar ostinate Satztechnik, die er als *obligatione* bezeichnet.³¹⁰ Tevos Beschreibung bleibt umrisshaft und der Begriff erscheint an keiner anderen Stelle im *Musico testore*, auch fehlt leider ein illustrierendes Notenbeispiel. Möglicherweise bezieht er sich auf Zarlinos *contrapunto con obliigo*, mit dem dieser die Wiederholung einer Tonfolge (allerdings mit rhythmischer Veränderung und Versetzung auf andere Stufen) im Kontrapunkt bezeichnet.³¹¹ Die dritte Imitationsart, der *canone*, bezeichnet eine vollständige Imitation in sämtlichen Intervallen. Die Begriffe *canone* und *fuga legata* überschneiden sich also, wobei die *fuga legata* als Subspezies des *canone* anzusprechen ist.³¹²

Die weitere Untersuchung geht zunächst von einer Zweiteilung in kanonische und freie Imitation aus. Nach der Darstellung der kanonischen Satztechniken – mit Imitation des Cantus firmus, über einem Cantus firmus, jedoch von diesem unabhängig und ohne Cantus firmus – folgen die freien Imitationen in den Kapiteln *fuga* und *imitazione sciolta*.

³⁰⁷ Scorpione (1701), S. 199.

³⁰⁸ Op. cit., S. 203.

³⁰⁹ Tevo (1706), S. 299f.

³¹⁰ Op. cit., S. 311: „*l'obligatione è assai differente dalla Fuga, perche essa replica più volte il soggetto sotto diversa armonia, e la Fuga è libera, e sciolta, e l'obligatione è soggetta, & obligata à replicare sempre il medesimo passo.*“

³¹¹ Zarlino (1558), S. 228: „*Et perche alle volte li Musici si sogliono obligare di fare il contrapunto, usando sempre un passaggio, variando però il concerto; il qual modo è detto Far contrapunto con obliigo.*“ In anderer Bedeutung erscheint der Begriff *contrapunto obligado* bei Diruta (1609), II, 12f. Dort bezeichnet er die kanonische Imitation des Cantus firmus, in Dirutas Notenbeispiel in der Quinte. (vgl. Kap. 3.9.1).

³¹² Vgl. Tevo (1706), S. 311: „*questa (d. h. die fuga legata) è l'istessa, che è il Canone.*“

3.9.1 *Fughe obligate del Primo Ordine*

Kircher und Scorpione behandeln als Subspezies der *fuga* Verfahren kanonischer Imitation des Cantus firmus, die Scorpione unter dem Namen *fughe obligate del Primo Ordine* überliefert. Dieser schlichten Satztechnik ist ihre Herkunft aus dem improvisierten *contrapunto alla mente* deutlich anzumerken. Die lange Tradition derartiger Praktiken führt Frieder Rempp³¹³ auf einen Mangel an „geeigneten mehrstimmigen Kompositionen (etwa in Gottesdiensten)“ bzw. deren Verbreitung „noch in der ersten Blütezeit des Musikdrucks“ zurück. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden in musiktheoretischen Schriften außer dem bis dahin ausschließlich behandelten *fauxbourdon* weitere Satzprinzipien improvisierter Mehrstimmigkeit aufgenommen.³¹⁴ Die einfachste dieser Formen ist nun das unmittelbare Nachsingen, die imitierende Wiederholung des Cantus firmus selbst, im Abstand der halben Dauer eines Cantus firmus Tons. Aufgrund dieses Einsatzabstandes besteht die kontrapunktierende Stimme vollständig aus Synkopen zum Cantus firmus. Diese Satzart gehört somit gleichzeitig zu der Gruppe der *contrapunti syncopati*, weswegen Kircher sie als *fugae syncopatae* bezeichnet.³¹⁵ Die erste systematische Darstellung erfährt dieses Satzprinzip in Vincenzo Lusitanos *Introduzione facilissima, et novissima* (1553), der es als *fugare il Canto Fermo* bezeichnet, wobei er dem Terminus *fuga* wie Zarlino das Kriterium diastematisch exakter Imitation zugrunde legt.³¹⁶ Wie die *passaggi*, die ja ursprünglich ebenso als Fortschreitungsmodelle improvisierter Mehrstimmigkeit dienten (s. o. Kap. 3.2), wird dieses Satzprinzip an Cantus firmus-Ausschnitten gelehrt, wobei die melodischen Intervalle Sekunde, Terz, Quarte und Quinte didaktisch isoliert behandelt werden. Zur Improvisation einer kontrapunktierenden Stimme zu einem Choral musste dessen Melodie in Intervallsegmente zerlegt werden, auf die dann die entsprechend eingeübten Modelle angewendet werden konnten.

In seinem *Specchio secondo di musica* (1631), den wiederum Kircher und Scorpione als unmittelbare Vorlage für ihre Behandlung kanonischer Cantus firmus-Imitation benutzten, übernahm Silverio Picerli Lusitanos Darstellung nahezu unverändert. Die

³¹³ Rempp (1989), S. 193.

³¹⁴ Op. cit., S. 195.

³¹⁵ Der Terminus *fuga syncopata* für eine diastematisch exakte Imitation in der Unterquinte im Abstand einer Minima findet sich bereits bei Pietro Aaron (1516), S. 56^v.

³¹⁶ Lusitano (1561), S. 14^r.

Notenbeispiele sind dieselben, der Text wird leicht verändert. Als exemplarischer Ausschnitt eines stufenweise steigenden bzw. fallenden Cantus firmus dient das Hexachordum naturale.

Wie bereits erwähnt, setzt eine diastematisch exakte Imitation die Identität der Solmisationssilben voraus. Im guidonischen System ist sie daher nur im Abstand der Intervalle möglich, die jeweils gleich solmisierte Töne in den drei Hexachorden haben, d. h. im Einklang, der Quarte, Quinte und Oktave. Da aber eine kanonische Imitation im Abstand der halben Dauer eines Cantus firmus Tons über dem Cantus firmus für das Hexachordum molle (Imitation in der Quarte) zu nicht vorbereiteten Quartan, für das Hexachordum naturale selbst (Imitation in der Oktave) ebenso entweder zu nicht vorbereiteten Nonen oder zu nicht korrekt aufgelösten Septen führen würde, ist nur die Imitation in der Quinte (*fuga alla diapente, o quinta sopra*) möglich. Für eine *fuga* unter dem Cantus firmus sind gleichermaßen aufgrund der potentiell fehlerhaften Dissonanzbehandlung das Hexachordum durum (Imitation in der Unterquarte) und das Hexachordum naturale (Imitation in der Unteroktave) ausgeschlossen, so dass auch hier nur die Imitation in der Unterquinte (Hexachordum molle) möglich ist. Steigend entsteht so über dem Cantus firmus eine Sequenz von Quinten und Sexten (5-6-Sequenz), fallend eine Sequenz von Sexten und Quinten (6-5-Sequenz), liegt die kontrapunktierende Stimme unter dem Cantus firmus, verhält es sich genau umgekehrt.³¹⁷

The image shows a musical score with three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a double bar line, then G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Below this staff is the text: *Fuga alla Diapente sopra il soggetto ascendente, e descendente per Seconde.* The middle staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, followed by a double bar line, then G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Below this staff is the text: *Soggetto ascendente per Seconde.* The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, followed by a double bar line, then G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Below this staff is the text: *Fuga alla Subdiapente.*

NB 104 Scorpione (1701), S. 173

³¹⁷ Dieses Verfahren des *cantar alla mente* erwähnt auch Nicola Vicentino, der es allerdings als abgenutzt und unmodern kritisiert: „*fuggano per sesta & quinta, così all'in su come all'in giù, per grado, che fa brutto sentire, perche il bel procedere del contrapunto, è di dare piu consonanze, che si puo sopra una nota, & quel modo di fuggare per sesta & quinta non hà varietà alcuna, ne di consonanze, ne di gradi; perche il cantante ripresenta all'oditore sempre le medesime consonanze antedette con quelli gradi medesimi, & tal modo non si dè usare, si per le ragioni sopradette, come che è tanto commune à ognuno, & non è moderno.*“ (1555), c. 83r.

Das so mitgeteilte Satzprinzip ist kompositorisch als strukturelle Primärschicht zu verstehen. Auf der Grundlage dieses Gerüsts erfolgte die individuelle Ausgestaltung mit Diminutionen. In derartigen Ausgestaltungen ist es jedoch in der Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein außerordentlich beliebtes Satzmodell. Dies sollen die beiden folgenden Ausschnitte aus Triosonaten Corellis, bei denen die *fuga* jeweils in den Außenstimmen liegt, exemplarisch zeigen. Das erste ist durch chromatische Durchgänge im Bass leicht variiert, die 2. Violine ergänzt jeweils die Terz. Das zweite Beispiel zeigt eine von vielen Möglichkeiten zur Diminution.

NB 105 Corelli, op. 1 Nr. 11, Allegro T. 10f., op. 3 Nr. 8, Largo T.10f.

Auch für ein in Terzen steigendes oder fallendes *soggetto*³¹⁸ ist nur die Imitation in der Ober- und Unterquinte (Hexachordum durum bzw. molle) möglich mit resultierender 5-3-5-6-Sequenz.

NB 106 Scorpione (1701), S. 174

Bei einem in Quartan steigenden oder fallenden *soggetto* ist sowohl die Imitation in der Ober- und Unterquinte mit resultierender 5-8-5-3-Sequenz, als auch die Imitation in der

³¹⁸ Bereits Lusitano weist darauf hin, dass ein terzweise steigendes *soggetto* jeweils einen Sekundfall zur nächsten Terz impliziere, der nicht eigens benannt werden müsse. (1561), S. 17r.

Ober- und Unteroktave mit 8-5-8-10-Sequenz möglich.³¹⁹ Außerdem gibt Scorpione zusätzlich eine *fuga* mit dem Einsatzabstand eines ganzen Cantus-firmus-Tons an (5-10).

Fuga alla Diapente sopra il soggetto ascendente, e descendente per Quarte.

Soggetto ascendente, e descendente per Quarte.

Fuga alla subdiapente.

NB 107 Scorpione (1701), S. 174

Fuga alla Diapason.

Soggetto ascendente, e descendente per Quarte.

Fuga alla Subdiapason.

NB 108 Scorpione (1701), S. 175

Als letztes melodisches Intervall bleibt noch die Quinte.³²⁰ Auch hier kann sowohl in der Ober- und Unterquinte (5-8-5-8), als auch in der Ober- und Unteroktave (8-12-8-5) imitiert werden. Bereits Lusitano verwendete ein Notenbeispiel, das drei steigende Quinten enthält, das also über den Rahmen des Hexachordum naturale hinausgeht. Bei der Imitation in der Oberquint wird auch der Ton *b* (*mi*), einer *fuga* gemäß, intervallisch exakt mit dem Ficta-Ton *fi*s beantwortet.

³¹⁹ Wie das Imitieren eines stufenweise fortschreitenden Cantus firmus, so erwähnt Vicentino auch die Imitation eines in Quarten steigenden Cantus firmus. Seine Intervallangaben geben allerdings Rätsel auf: „anchora fra alcuni non moderni usano le sue fughe, che saltando di quarta all'in su, et di terza all'ingiu continuamente, con questi due salti per molte note seguendo, ascendenti d'Ottava in quinta, & di quinta in ottava senza variare alcune consonanze, ne gradi, & anchora, di quinta, in terza & di quinta in sesta, & di terza & di quinta, & questo modo hà un poco piu consonanze, & piu gradi nondimeno, perche ritorna sempre le medesime consonanze & gradi non e troppo moderno, & è manco male.“ (1555), ebd.

³²⁰ Lusitano behandelte im Gegensatz zu den anderen melodischen Intervallen nur steigende Quinten, bei Picerli finden sich dann jedoch steigende und fallende Quinten.

Fuga alla Diapente sopra il soggetto ascendente, e descendente per Quinte.

Soggetto ascendente, e descendente per Quinte.

Fuga alla subdiapente.

NB 109 Scorpione, S. 175

Fuga alla Diapason.

Soggetto ascendente, e descendente per Quinte.

Fuga alla Subdiapason.

NB 110 Scorpione, S. 176

Nach der Beschreibung der *fuga*-Modelle für die vier melodischen Intervalle (Sekunde bis Quinte) läßt Kircher, wie der erläuternde Text nahelegt,³²¹ zur Illustration des oben beschriebenen Verfahrens der praktischen Anwendung an einem Cantus firmus, ein Notenbeispiel folgen, das er mit *fuga spuria* („uneheliche, unechte *fuga*“) überschreibt.

Vox consequens syncopata

Subiectum cantus firmi.

13

NB 111 Kircher, S. 393, *Fuga spuria*

³²¹ Regula V. Si quis verò fugam syncopatam desideret supra cantum firmum, is cantum firmum miscere poterit ex intervallis in quatuor praecedentibus regulis descriptis; deinde consequentem vocem iuxta regulas traditas superstruat. Kircher (1650A), S. 392.

Tatsächlich scheint hier ein Versehen Kirchers vorzuliegen, da die Vorlage seines Notenbeispiels bei Picerli gerade im Kontext des Kapitels erscheint, das den nicht-Cantus-firmus-gebundenen *contrapunto fugato (senza soggetto di canto fermo)* behandelt. Vielmehr beschreibt Picerli hier Formen freier Imitation. Dabei geht er auf die Wiederholung einer *fuga* ein, zu der er schreibt, es müssten jeweils entweder die Notenwerte, oder die Tonhöhen, oder das Imitationsintervall verändert werden, da die Komposition sonst sehr langweilig würde. Ganz offensichtlich soll das Notenbeispiel, das Kircher als *fuga spuria* bezeichnet, genau dies zeigen – bei Picerli trägt es die Überschrift *Fughe in più modi differenti, e senz'alcuna differenza*.

Es besteht aus einem vier Töne umfassenden *soggetto* (*d-f-e-d*), das sechsmal wiederholt wird. Außer bei der ersten Wiederholung (*senz'alcuna differenza*) werden jeweils eine oder mehrere Eigenschaften des *soggettos* oder der imitierenden Stimme verändert. Bei der zweiten Wiederholung erscheinen beide um die Hälfte verkürzt, bei der dritten wird das *soggetto* eine Terz nach oben versetzt. Da die imitierende Stimme unverändert bleibt, verschiebt sich das Imitationsintervall von der Quinte zur Terz mit der Konsequenz einer diastematisch nicht exakten Imitation. Die vierte Wiederholung bringt das *soggetto* und die imitierende Stimme eine Stufe tiefer transponiert, die fünfte eine Quarte tiefer (bzw. eine Quinte höher). Während sich im ersten Fall die Intervalle des *soggetto* verändern (es beginnt nun mit einer großen Terz, an die sich eine fallende große Sekunde anschließt), die Imitation aber exakt erfolgt, bleibt im zweiten die Intervallstruktur des *soggetto* erhalten, die Imitation erfolgt jedoch tonal: Der Ton *b* in T. 21 wird mit einem *f* beantwortet. Die letzte Wiederholung verändert alle drei Eigenschaften. Das *soggetto* erscheint wiederum eine Quarte nach unten transponiert, zusätzlich werden alle Notenwerte um die Hälfte verkürzt, außerdem erfolgt die Imitation im Intervall der Terz.

Fughe in più modi differenti, e senz'alcuna differenza.

NB 112 Picerli (1631), S. 124

Als Subspezies der *fuga* haben die *fughe obligate del Primo Ordine* in der Kompositionsgeschichte des 17. Jahrhunderts kaum noch Bedeutung, wohl aber sind sie in Form sequenzierender Satzmodelle, die in ihnen ihren Ursprung haben,³²² allgegenwärtig und gehören, gemeinsam mit den verschiedenen Kadenzarten, zu den satztechnischen Grundelementen. Die Autoren aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts behandeln dieses Satzprinzip daher kaum im Kontext der *fughe* sondern folgerichtig – wie etwa Lorenzo Penna oder Zaccaria Tevo – als *contrapunto sopra il basso*.³²³

3.9.2 *Fughe obligate del Secondo Ordine*

Im 22. Kapitel des vierten Buches seines 1555 in Rom publizierten Traktats *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* beschreibt Nicola Vicentino zwei Arten der Cantus firmusgebundenen Komposition. Die erste – die kanonische Imitation des *soggetto*³²⁴ – erscheint ihm veraltet. Anders dagegen eine zweite Art der Choralbearbeitung, die er als „*comporre al moderno modo*“ bezeichnet und bei der zwei (oder mehrere) kontrapunktierende Stimmen

³²² Vgl. hierzu Froebe (2007). Auf die Kontinuität und Evolution cantus-firmus-basierter Satzprinzipien verwies bereits Peter Schubert (2002), S. 504: „*In spite of the diversity of musical styles found in the Renaissance, we will see that the principles underlying the elaboration of the soggetto were remarkably consistent for nearly two hundred years. Whether you were a Burgundian singer adding a line to a chant, a sixteenth-century Spanish organist eliding two imitative duos at the organ, or a seventeenth-century Italian composer writing a trio on a dance bass, your conceptual framework was fundamentally the same.*“

³²³ S. o. Kap. 3.7.

³²⁴ S. o. Kap. 3.9.1.

einen Kanon ohne Beteiligung des Cantus firmus bilden.³²⁵ Zwei seiner Zeitgenossen erläutern letztere Art näher, beide im Kontext des improvisierten *contrapunto alla mente*: Vicente Lusitano in seiner *Introduttione facilissima* (1553, ²1558, ³1561) und Gioseffe Zarlino in der erweiterten Ausgabe der *Istitutioni Harmoniche* von 1573.³²⁶ Von den Autoren des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, die diese Spezies imitierender Satz-techniken behandeln, stehen Athanasius Kircher und Domenico Scorpione,³²⁷ vermittelt durch Silverio Picerli,³²⁸ in der Tradition Lusitanos. Angelo Berardi³²⁹ orientiert sich dagegen stärker an Zarlinos Darstellung.³³⁰

Den Ausgangspunkt für Kircher und Scorpione bilden wie bei Lusitano und Picerli die vier melodischen Intervalle, die in einem Cantus firmus gewöhnlich auftreten: Sekunde, Terz, Quarte und Quinte. Für jedes Intervall werden isoliert auf- wie absteigend Modelle für geeignete Zusammenklänge zwischen dem *soggetto* und einer kontrapunktierenden Stimme beschrieben, sodass diese als *guida* eines zwei- bzw. dreistimmigen Kanons verwendet werden kann. Dabei werden in der Regel zwei Zusammenklänge je Cantus-firmus-Ton (zwei Minimae je Semibrevis) vorgesehen. Diese stellen gewissermaßen einen intervallischen Rahmen im zwei-gegen-eine-Satz dar, der als Grundlage für die jeweils individuelle Ausgestaltung mit Diminutionen dient. Auf S. 261–270 sind in Anhang F die einzelnen Modelle, die von den vier Autoren überliefert werden, in tabellarischer Form zusammengetragen. Besprochen werden *fughe* über und unter dem *soggetto* im Einklang, der Quarte, der Quinte und der Oktave über und unter der vorimitierenden Stimme. Außer für die dreistimmigen Kanones im Einklang sind sie jeweils für einen *guida* und einen *consequente* konzipiert, mit Einsatzabständen von einer bis zu vier Minimae.

Für einen Kanon im Einklang über stufenweise aufsteigendem *soggetto* beschreiben Lusitano, Picerli und Kircher etwa das intervallische Modell A.I.1. Terz – Sexte für den *guida* über jedem Cantus firmus-Ton, Scorpione eine Variante mit Terz, Einklang, Oktave – Sexte (rhythmisiert als Semiminima, Chroma. Chroma, Minima). Für absteigende

³²⁵ S. Vicentino (1555), c. 82^v.

³²⁶ Lusitano (²1558), c. 19^r–23^r, (³1561), c. 17^r–20^v. „Regole generali per far fughe sopra il canto fermo“, Zarlino (1573), III, Kap. 63 „Delle varie sorti de Contrapunti a Tre voci, che si fanno a mente in Consequenza sopra un Soggetto: & di alcune Consequenze, che si fanno di fantasia, & quello che in ciascheduna si hà da osservare“, S. 302–317.

³²⁷ Kircher (1650A), S. 369–383, Scorpione (1701), S. 176–195.

³²⁸ Picerli (1631), S. 98–121.

³²⁹ Berardi (1687), II, Doc. II–XIV, S. 87–109.

³³⁰ Vgl. Collins (1993).

Sekunden geben alle vier das Modell Terz – Quinte an. Die imitierenden Stimmen können im Abstand einer Semiminima und/oder einer Minima einsetzen. Für einen zweistimmigen Kanon im Abstand einer Minima ergibt sich folgender Rahmensatz:

NB 113 zu Modell A.I.1.

Harmonisch entsteht durch den Kanon in den beiden kontrapunktierenden Stimmen über jedem Cantus-firmus-Ton zunächst ein Zusammenklang aus Terz und Quinte, dann aus Terz und Sexte. Kircher überliefert Picerlis leicht diminuiertes Notenbeispiel, bei dem der Terzsprung in *guida* und *consequente* jeweils mit einem Durchgang versehen ist. Die Abänderung des dritten *soggetto*-Tons (ursprünglich *e* als *mi*-Stufe im Hexachordum naturale) zu *es* wird notwendig als reine Quinte zum *b* im *consequente*, das seinerseits in der vorimitierenden Stimme in T. 2 zur Vermeidung eines übermäßigen Quartsprungs entsteht:

NB 114 Kircher (1650A), S. 371f., bei Kircher außerdem eine dritte kanonische Stimme im Abstand einer Semiminima

Für einen Kanon im Einklang über auf- und absteigendem Terz-Sekund-Bass geben Lusitano, Picerli und Scorpione beispielsweise das Modell C.I.1. an. Es bezieht sich jeweils auf zwei Cantus-firmus-Töne und sieht für die aufsteigende Form Oktave und Quinte über der ersten, Terz und Quinte über der zweiten Note vor, für die absteigende Form aber Terz, Sexte, Oktav und Sexte. Für einen *consequente* im Abstand einer Minima ergeben sich als Zusammenklänge im ausgeführten Kanon 6/8 – 5/8, 3/3 – 3/5 bzw. 3/5 – 3/6, 8/8 – 6/8. Scorpione fügt zur Illustrierung folgendes unverzierte Notenbeispiel hinzu:

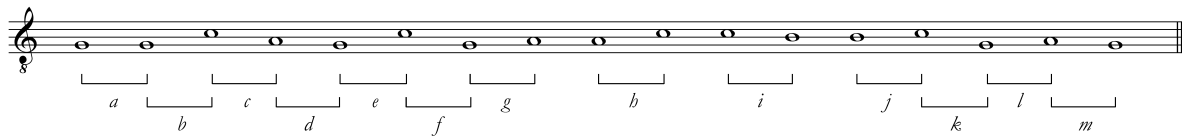
NB 115 Scorpione (1701), S. 183f., dort außerdem eine dritte kanonische Stimme im Abstand einer Semiminima

Für eine *fuga obligata del Secondo Ordine* über Quart-Terz-Fortschreitungen im *soggetto* schließlich teilen alle vier Autoren neben drei weiteren Modellen aufsteigend die Intervalle Dezime, Oktave, Terz und Dezime und absteigend die Intervalle Terz, Quinte, Dezime und Duodezime zwischen *guida* und *soggetto* mit (E.I.1.). Harmonisch ergeben sich die Zusammenklänge $10/12 - 8/10$, $3/5 - 3/10$. Bei zwei kanonisch geführten Stimmen im Abstand einer Minima entsteht (nach Picerli/Kircher) folgender Modellsatz:

NB 116 Kircher (1650A), S. 380

Die Behandlung der Technik kanonischer Imitation in kontrapunktierenden Stimmen über einem Cantus firmus ist in dieser Traditionslinie stark didaktisch angelegt: Es werden einzelne intervallische Modelle eingeübt, die dann, zunächst vornehmlich für die Improvisation vorgesehen, mental verfüg- und kombinierbar sind. Jeder beliebige Cantus firmus kann mit diesen Modellen kontrapunktiert werden, indem man seinen melodischen Verlauf in entsprechende intervallische Abschnitte zerlegt, und auf diese die jeweiligen Modelle anwendet. Folgendes von Zarlino mitgeteilte *soggetto*³³¹ läßt sich etwa in 13 intervallische Abschnitte gliedern, die teilweise überlappen, teilweise aneinander anschließen:

³³¹ Zarlino verwendet es neben dem Hymnus *Veni creator spiritus* als Beispiel-Cantus firmus für den Kanon im Einklang. Vgl. (1573), S. 304 und 306.



Wendet man zunächst (mit einer Ausnahme) nur die oben beschriebenen Modelle auf diese Ausschnitte an – eine Auswahl an Alternativen, die größere musikalische Flexibilität und wesentlich mehr Kombinationen gestatten, können der Tabelle in Anhang F entnommen werden – so ergibt sich folgender intervallischer Verlauf zwischen *guida* und *soggetto*: Bei *a*), einer Tonwiederholung, können beliebig Terz, Quinte oder Oktave gesetzt werden – wir wählen Terz und Quinte. Der Quartsprung aufwärts *b*) muss nach Modell E.I.1. über der ersten Note Dezim und Oktave haben, über der zweiten eigentlich Terz und Dezime, diese ist aber zugleich die erste einer fallenden Terz *c*). Nach dem oben zitierten Modell steht über deren erster Note Terz und Sexte. Die erste Minima ist also dieselbe, die zweite setzen wir nach Modell C.I.1. mit einer Sexte aus. Mit dem zweiten *soggetto*-Ton von *c*) überlappt bereits die nächste Fortschreitung, ein Sekunde abwärts *d*). Nach dem oben beschriebenen Modell A.I.1. werden die Intervalle Terz und Quinte zwischen *guida* und *soggetto* gesetzt. Alle weiteren Fortschreitungen sind in derselben Weise entsprechend den drei oben erläuterten Modellen ausgesetzt. Die einzige Ausnahme stellt die zweite Semibrevis der fallenden Sekunde von *g*) dar, zu der wir zweimal eine Terz setzen, so dass auch über der ersten Semibrevis von *h*) eine Terz steht. Es ergibt sich folgender zweistimmiger Kanon:

Two systems of musical notation for a two-voice canon in 4/4 time. The first system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system is similar but includes a sharp sign on the second note of the second treble staff. Below the first two treble staves of the first system are numerical figures: 10, 12, 10, 8, 3, 6, 10, 5, 10, 8, 3, 5, 3, 6, 3, 3. Below the first two treble staves of the second system are numerical figures: 8, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 6, 3, 5, 3, 6, 3, 5, 3, 5.

NB 117

Zarlinos eigenes, bereits diminuiertes Notenbeispiel für einen Kanon im Einklang im Abstand einer Minima über dieses *soggetto* sieht folgendermaßen aus (Intervallzahlen zwischen *soggetto* und *guida* ergänzt):

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto), and a lute line (bass). The first system contains five measures of music. Below the notes in the first two staves are interval numbers: 12, 10, 8, 3, 1, 3, 5, 8, 6, 3, 5, 10, 6, 10, 8, 5, 3, 5. The second system contains four measures of music. Below the notes in the first two staves are interval numbers: 3, 5, 8, 10, 8, 6, 3, 5, 8, 6, 3, 5, 8, 10, 12, 10, 12. The lute line in both systems consists of whole notes.

NB 118

Entkleidet man Zarlinos Satz um alle verzierenden Diminutionen, entsteht ein Kanon, der dem oben erstellten sehr ähnlich ist – bis auf wenige Ausnahmen entspricht der Rahmensatz den in Tabelle F enthaltenen Modellen.

Dennoch ist Zarlinos didaktisches Konzept anders ausgerichtet, als das Lusitanos und seiner Nachfolger. Er wählt als Ausgangspunkt nicht die einzelnen melodischen Fortschreitungen eines Cantus firmus, samt fertigen intervallischen Modellen für kanonische Imitation, sondern er legt seiner Darstellung die einzelnen Imitationsintervalle zwischen *guida* und *consequente* sowie die Imitation über oder unter dem *soggetto* zu Grunde. Insgesamt beschreibt er acht zweistimmige Kanones: Sieben im Abstand einer Minima (im Einklang über und unter dem *soggetto*, in der Oktave unter dem *soggetto*, wobei der Cantus firmus bei ausgeführtem Kanon die Mittelstimme bildet, zwei in der Quinte über und unter dem *soggetto*, sowie zwei in der Unterquinte (=Quarte) über und unter dem *soggetto*) sowie einen im Einklang im Abstand einer Semibrevis. In der Beschreibung seiner Regeln geht er zunächst ähnlich vor. Auch er betrachtet grundsätzlich Einheiten von zwei Cantus-firmus-Tönen, wobei jeder durch zwei Minimae kontrapunktiert wird. Ebenso geht er von den intervallischen Fortschreitungen der Melodie aus, seine Empfehlungen

und Verbote beziehen sich jedoch, abgesehen von der Grundregel, dass von der ersten zur zweiten Minima niemals stufenweise fortgeschritten werden darf, jeweils nur auf die zweite Minima. Diese ist von entscheidender Wichtigkeit, da sie im *consequente* die erste Minima über dem folgenden Cantus-firmus-Ton bildet und mit diesem konsonieren muss.³³² Vorschriften für die erste Minima gibt Zarlino nicht. Sofern sie irgendwie konsoniere, könne man sie behandeln wie man wolle.³³³ Seine Beschreibungen sind also in gewisser Weise freier und lassen der Improvisation und gleichzeitig der musikalischen Gestaltung mehr Raum, andererseits waren sicherlich gerade im Unterricht von Anfängern die fertigen Modelle Lusitanos, Picerlis, Kirchers und auch noch Scorpiones willkommen. Berardis Darstellung der Kanones über einem Cantus firmus im zweiten Buch der *Documenti armonici* stehen Zarlino näher. Auch er legt ihr die einzelnen Imitationsintervalle zu Grunde. Neben den von Zarlino behandelten Intervallen Einklang, Ober- und Unterquinte (=Quarte) und Oktave geht er außerdem auf Kanones in der Sekunde, der Terz, der Sexte, der Septe und der None ein, die er als „*più moderni*“ bezeichnet.³³⁴ Anders aber als Zarlino, bei dem der Cantus firmus als Ober-, Unter-, oder auch Mittelstimme der beiden im Kanon geführten Stimmen auftritt, erläutert Berardi nur Kanones über einem *soggetto* im Bass. Daher werden nur drei Kanones gleichermaßen von Zarlino und Berardi beschrieben: Der Kanon im Einklang nach einer Minima, der Kanon in der Oberquinte nach einer Minima sowie der Kanon in der Oberquinte nach einer Semibrevis jeweils über dem Cantus firmus. Doch selbst bei diesen lassen sich keine unmittelbaren Übernahmen (wie in der Traditionslinie Lusitano – Picerli – Kircher – Scorpione) beobachten. Auf S. 271–279 sind in Anhang G in einer Tabelle die möglichen und ausgeschlossenen Intervalle zwischen *guida* und *soggetto* für Kanones vom Einklang bis zur Oktave über dem Cantus firmus zusammengestellt, in die – soweit vorhanden – die Angaben Zarlinos und Berardis aufgenommen sind. Ein Blick auf die von beiden behandelten Kanones im Einklang und der Oberquinte zeigt, dass Zarlino ausschließlich positiv formuliert, welche Intervalle sich über der zweiten Minima eignen, während

³³² Die Beschreibung dissonanter Bildungen auf der zweiten Minima in der vorimitierenden Stimme, bzw. der ersten Minima der zweiten Semibrevis in der imitierenden Stimme für einen Kanon im Einklang bei steigendem Sekundschrift im Cantus firmus sowie für einen Kanon in der Oberquinte ebenfalls bei einem steigenden Sekundschrift (vgl. Anhang E) stellen die Ausnahme dar.

³³³ Zarlino (1573), S. 304: „*lasciando di dire della prima minima; perciocche si può accomodare come si vuole: purché accordi.*“

³³⁴ *Canone* bedeutet für Berardi also – anders als für Scorpione – eine vollständige Imitation, die jedoch nicht intervallisch exakt imitieren muss.

Berardi vor allem zu Verboten der ausgeschlossenen Intervalle neigt. Die Gemeinsamkeiten dokumentieren sich vielmehr in der didaktischen Anlage – auch Berardi geht vornehmlich auf die zweite Minima (*nell'alzar della mano*) ein,³³⁵ und seine Notenbeispiele zeigen, wie die Zarlinos, keine *soggetti*, die aus isolierten intervallischen Fortschreitungen bestehen, über denen wenig oder nicht diminuierte Kanon-Modelle ausgeführt werden, sondern sie illustrieren jeweils an „echten“ Cantus firmi seine Vorschriften zur Ausführung zweistimmiger Kanones, die insgesamt freier und weniger verschult wirken.³³⁶ Allerdings fallen seine Anweisungen quantitativ wie qualitativ merkwürdig verschieden aus. Neben ausführlich beschriebenen Kanones, stehen solche, wie etwa die in der Sekunde oder der Terz, die mit zwei allgemeinen Sätzen abgehandelt werden. Neben Regeln, die mögliche bzw. ausgeschlossene Intervalle vollständig erfassen, wie etwa die zur Erstellung eines Kanons in der Sexte oder der Oktave (vgl. Anhang G, 6.B. und 8.B.), stehen solche, die unvollständige oder sogar falsche Angaben enthalten. So kann bei einem Kanon im Einklang im Abstand einer Minima etwa bei einer steigenden Sekunde im Cantus firmus über der zweiten Minima des ersten Cantus firmus-Tons nur eine Sexte gesetzt werden, oder negativ formuliert: Einklang, Terz, Quinte, Oktave, Dezime und Duodezime sind ausgeschlossen. Berardi verbietet aber lediglich die Oktave, bei einer steigenden Sexte im Cantus firmus scheiden Terz, Quinte und Duodezime aus, Berardi nennt nur die Quinte (vgl. Anhang G, 1.). Noch verwirrender wirken fehlerhafte Angaben oder die Kombination aus unvollständigen und falschen Empfehlungen oder Verboten. So kann bei einem Kanon in der Oberquinte über einem fallenden Sekundschrift im Cantus firmus etwa ausschließlich eine Sexte gesetzt werden, die Berardi ausgerechnet verbietet. Möglicherweise handelt es sich hier nur um eine Verwechslung bzw. einen Druckfehler. Anders aber, wenn Berardi für einen Kanon in der Untersepte

³³⁵ Daneben finden sich Angaben zu melodischen Intervallen im *guida*, die allgemein, d. h. ohne Bezug auf eine Cantus firmus-Fortschreitung, formuliert werden. So entstehen für bestimmte melodische Bewegungen aufgrund des Imitationsintervalls auf der zweiten Minima Dissonanzen. In diesem Sinne schließt etwa Berardi für einen Kanon in der Unterterz einen Sekundschrift und Quartsprung abwärts (die zu einer Sekunde zwischen *guida* und *consequente* führen würden) sowie einen Quintsprung aufwärts (die eine Septe nach sich ziehen würden) in der vorimitierenden Stimme von der ersten zur zweiten Minima aus. Vgl. Berardi (1687), S. 92. Außerdem finden sich selten Vorschriften über die erste Minima, beispielsweise im Kontext der Erläuterungen zum Kanon in der Oberquinte im Abstand einer Minima. Dort darf über der ersten Minima im *guida* weder Terz noch Quinte gesetzt werden, da sie zu einer Septe bzw. None zwischen *consequente* und *soggetto* über der zweiten Minima führen würden.

³³⁶ Auf die Nähe von Berardis Beispielsätzen zu denen Zarlinos auch in stilistischer Hinsicht machte bereits Collins (1993), S. 104 aufmerksam.

bei einem steigenden Terzsprung im *soggetto* die Quinte, die als einziges Intervall über der zweiten Minima möglich wäre, zusammen mit der Terz und der Oktave ausschließt, die Sexte aber, die zu einer Quarte zwischen *consequente* und *soggetto* unter der ersten Minima des zweiten Cantus firmus-Tons führen würde, übergeht. Zahlreiche weitere Beispiele für derartige fehlerhafte bzw. fragmentarische Angaben lassen sich der Tabelle in Anhang G entnehmen. Gemeinsam mit den kaum mit Regeln versehenen Kanones in der Ober- und Untersekunde, der Unterterz und der Unterquarte entstehen Zweifel, inwiefern dieses Lehrgebiet für den Unterricht tatsächliche Relevanz besaß. Immerhin übergehen Bononcini, Penna, Bontempi und Tevo die *fughe obligate del secondo ordine* ganz. Es läßt sich vermuten, dass Berardi mit dem ersten Teil des zweiten Buches der *Documenti armonici* eine Beispielsammlung von Kanones für sämtliche Imitationsintervalle vom Einklang bis zur Oktave vorlegte, die mehr dokumentarisch als didaktisch-praktisch intendiert war.

3.9.3 *Canoni*

Eine dritte Art kanonischer Satztechnik ist im Gegensatz zu den ersten beiden nicht an einen Cantus firmus gebunden. Mit Ausnahme Bontempis, der an Zarlinos *Termini Fuga legata* bzw. *Imitatione legata* festhält, wird sie, in der Tradition Picerlis als *canone* bezeichnet.³³⁷ Neben der Differenzierung in *Canone sciolto (libero)* und *legato (obligato)*, auf die bereits eingegangen wurde, unterscheiden Bononcini und Tevo außerdem zwischen *Canoni finiti*, die mit einer – außerhalb imitierender Kontexte stehenden – förmlichen Kadenz beschlossen werden und *Canoni infiniti (circolari)*, bei denen die jeweilige Stimme am Ende ad infinitum wieder von vorne beginnen kann.³³⁸ Die einstimmige Notation eines Kanons wird als *Canone chiuso* bezeichnet, indem hier in einer einzigen Stimme gewissermaßen der gesamte Satz „eingeschlossen“ wird, die Notation in Partitur wird dagegen *Canone aperto* bzw. *resoluto* genannt.³³⁹

³³⁷ Zum Terminus *Canone* s. o. Kap. 3.9.

³³⁸ Bononcini (1673), S. 99, Tevo (1706), S. 333.

³³⁹ Bononcini (1673), S. 100f., Tevo (1706), *ibid.*

Wie Bononcini und Tevo, so trennt auch Scorpione der Sache nach zwischen *Canoni finiti* und *infiniti*, ohne jedoch diese Termini zu benutzen.³⁴⁰ Zu letzterer Art präzisiert er, dass derartige Kanones nur im Einklang, jedoch für beliebig viele Stimmen, gesetzt werden könnten.

Für deren Komposition lehrt er ein Verfahren, dass zuvor bereits von Kircher mit der Ankündigung, es sei ein „Geheimnis, das nur wenigen, wenn nur (überhaupt) einigen bekannt sei“³⁴¹ behandelt wird. Es beruht auf der Kontrapunktierung einer als erstes erfundenen Stimme mit einer, zwei oder mehreren anderen Stimmen. Diese werden zunächst in Partitur notiert – der Kanon wird also aufgrund der sich bei maximaler Stimmenzahl ergebenden Zusammenklänge intervallisch bzw. vertikal konzipiert.

NB 119 Kircher (1650A), S. 384: *Paradigma I. expansi Canonis*

Anschließend werden die in der Partitur übereinander stehenden Stimmen nacheinander – d. h. als *canone chiuso* – notiert, wobei Kircher jeweils (er führt drei Beispiele an) bei der tiefsten Stimme beginnt und dann die Oberstimmen anfügt, Scorpione dagegen genau umgekehrt verfährt.³⁴² Die Einsätze der zweiten und dritten Stimme werden schließlich mit einem Zeichen (*segno della presa, signum congruentiae*) markiert.

NB 120 Kircher (1650A), S. 384: *Canonis primi expansi contractio in unam vocem tryphoniam post 8. tempora*

³⁴⁰ Scorpione (1701), S. 200.

³⁴¹ Kircher (1650A), S. 384: „*Aperiam hoc loco arcanum musicum paucis, si tamen nonnullis, notum.*“

³⁴² Die Reihenfolge der Notation und damit die Einsatzreihenfolge beeinflusst unmittelbar auch die intervallische Konzipierung. In Kirchers zitiertem Beispiel stehen etwa im dritten Takt zwischen den beiden Oberstimmen zwei Quartan (g-c und a-d), die eine Notation als *canone aperto* von der höchsten zur tiefsten Stimme verbieten.

Ein Verfahren, das gleichermaßen für die Komposition von *canoni finiti* und *infiniti*, für Kanones in gerader (*per moto retto*) und in Gegenbewegung (*per moto contrario*)³⁴³ herangezogen werden kann, beschreiben Bononcini, Penna, Bontempi und Scorpione.³⁴⁴ Dabei wird ein erster Abschnitt, in Bontempis Beispiel ein erster Takt, den er als Abteilung (*compartimento*) bezeichnet, im *Guida* komponiert, der anschließend zunächst in eine imitierende Stimme, den *Consequente*, mit entsprechendem Einsatzabstand und -intervall übertragen wird. In einem dritten Arbeitsschritt setzt man über (bzw. unter) dem *Consequente* in der vorausgehenden Stimme einen Kontrapunkt, der dann erneut in den *Consequente* übertragen und von der führenden Stimme kontrapunktiert wird und so fort bis zur beschließenden Kadenz. Wird als Imitationsintervall nicht der Einklang oder die Oktave gewählt, so besteht die Notwendigkeit, vor der Schlusskadenz eines *canone finito* noch einige Noten „zur Füllung“ (*per riempimento*) anzuschließen, damit mit einer Grundkadenz geschlossen werden kann.³⁴⁵ Bontempis erstes Beispiel zeigt einen Kanon im Einklang, sein zweites einen Kanon in der Oberquarte.

NB 121 Bontempi (1695), S. 245

Auch dieses Verfahren kann auf beliebig viele Stimmen ausgedehnt werden – Bontempi führt ein weiteres Beispiel im Einklang für vier Stimmen an.

³⁴³ Vgl. Bononcinis Notenbeispiel (1673), S. 103f.

³⁴⁴ Bononcini (1673), S. 100, Penna (1679), S. 113, Bontempi (1695), S. 244ff., Scorpione (1701), S. 200f., der es allerdings auf die Komposition von *canoni finiti* im Einklang, der Quarte, Quinte und Oktave beschränkt.

³⁴⁵ Bononcini (1673), S. 100: „Il modo di terminare il Canone finito è questo: doppo che il consequente havrà replicato tutto il Canone posto nella guida per quell'intervallo, che piace al Compositore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali si concluderà il Canone, avvertendo finirlo più che sia possibile nelle corde del Tuono, nel quale sarà stato principiato.“

The image shows a musical score for a canon. It is divided into two systems, each with four staves. The first system has staves labeled 'Prima Parte', 'Seconda Parte', 'Terza Parte', and 'Quarta Parte'. The second system has staves labeled 'D2', 'C3', 'B4', and 'D4'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some staves showing rests.

NB 122 Bontempi (1695), S. 246

Als erste Art der *canoni obligati* behandelt Scorpione Formen strenger Imitation, bei denen *guida* und *consequente* im Sinne des doppelten Kontrapunkts vertauscht werden können, d. h. bei denen der *consequente* als Ober- oder als Unterstimme des *guida* musiziert werden kann. Er bezeichnet sie deshalb auch als *consequenza doppia* und *canone doppio*. Sie können nach demselben Verfahren, wie „einfache“ Kanones komponiert werden (s. o.), zusätzlich dürfen aber nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts gewisse Intervalle zwischen *guida* und *consequente* nicht verwendet werden.

Scorpione erläutert dies an zwei Beispielen: Einem *canone doppio* in der Oktave und einem weiteren in der Duodezime. Für die Vertauschbarkeit von *guida* und *consequente* in der Oktave gelten folgende Umkehrungsverhältnisse:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Ebenso wie bei der Erstellung eines doppelten Kontrapunkts gilt, dass von den Konsonanzen die Quinte nicht verwendet werden darf, da sie in der Umkehrung eine Dissonanz (die Quarte) ergibt. Dissonanzen dürfen als Vorhalte gesetzt werden, wobei

der Quartvorhalt, der in der Umkehrung die Fortschreitung 5–6 ergeben würde, ausscheidet. Außerdem gelten die gewöhnlichen Regeln für doppelte Kontrapunkte: Die imitierende Stimme darf die vorausgehende nicht unterschreiten, der Abstand zwischen den beiden Stimmen darf maximal eine Duodezime betragen, schließlich soll auf Gegenbewegung geachtet werden. Scorpione gibt das Beispiel eines derartig konzipierten Kanons in der Oberquarte:

Canon in Diatessaron.



NB 123 Scorpione (1701), S. 204

Für die Realisierung in Vertauschung der Stimmen kann entweder der *guida* in seiner Lage bleiben und der *consequente* eine Oktave tiefer versetzt werden, oder der *guida* wird eine Quarte nach oben, der *consequente* aber eine Quinte nach unten transponiert:

Canon in Subdiapente.



NB 124 Scorpione (1701), S. 204

Scorpione bespricht weiter die Komposition eines *canone doppio* in der Duodezime, für die wiederum – gemäß dem doppelten Kontrapunkt – gilt, dass Sexten und Septvorhalte ausgeschlossen sind. Als Beispiel bringt er einen Kanon in der Oberquinte, dessen *consequente* anschließend eine Duodezime nach unten transponiert wird und also einen Kanon in der Unteroktave ergibt.

Bononcini und Scorpione erläutern weiter die Komposition zweistimmiger Krebskanones.³⁴⁶ Zunächst muss die Hälfte des gesamten Kanons erfunden werden und über oder unter dieser Stimme ein Kontrapunkt ergänzt werden. Dabei ist zu beachten, dass zwischen den beiden Stimmen keinerlei Dissonanzen entstehen, noch punktierte oder alterierte Noten. Andererseits erlaubt die Konzipierung eines Krebskanons dagegen

³⁴⁶ Bononcini (1673), S. 104, Scorpione (1701), S. 202.

offensichtlich gewisse Freiheiten gegenüber dem strengen Reglement. Anders als in den *passaggi* gelehrt, wird in Bononcinis Beispiel im ersten Takt die große Sexte in die Quinte weitergeführt. Im Krebsgang entsteht dann allerdings die richtige Fortschreitung von der Quinte in die große Sexte und weiter zur Oktave.



NB 125 Bononcini (1673), S. 104

Zur Übertragung als *canone chiuso* wird zunächst nochmals die Oberstimme notiert, an die man den Krebs der Unterstimme anfügt.



NB 126 Bononcini (1673), S. 104

Zusätzlich beschreibt Bononcini noch ein weiteres, besseres und einfacheres (*meglio, e più praticabile*) Verfahren, bei dem die zweite Stimme die erste „auf dem Kopf“, d. h. mit umgewendeter Stimme ausführt – es handelt sich also um einen Krebsumkehrungskanon. Die Möglichkeit, eine Stimme „auf dem Kopf“ zu lesen, erleichtert die Ausführung erheblich, da nicht – wie bei der ersten Variante – eine Stimme im Krebs realisiert werden muss. In Bononcinis Beispiel – darauf macht er eigens aufmerksam – muss allerdings beachtet werden, dass der Kanon nicht in derselben Tonart beginnt und endet, was mit der Wahl der Schlüsselung zusammenhängt.



Il sudetto Canone à due Soprani chiuso.

Primo Soprano.

·ουανδος οπουοας

The image shows a musical score for a canon for two sopranos. It consists of two staves of music in a single system. The top staff is labeled 'Primo Soprano.' and the bottom staff is labeled '·ουανδος οπουοας'. The music is written in a treble clef with a common time signature (C). The melody is a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Bei Realisierung als Kanon entsteht folgender musikalischer Verlauf:

The image shows a musical score illustrating the realization of the canon as a four-part setting. It consists of four staves of music arranged in two systems of two staves each. The top two staves represent the original melody and its first inversion, while the bottom two staves represent the second and third inversions. The music is written in a treble clef with a common time signature (C). The melody is a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

NB 127 Bononcini (1673), S. 105

3.9.4 *Fuga sciolta*

Neben Anweisungen, wie die Nachahmung des *guida* im *consequente* (bzw. in weiteren Stimmen) bei partieller Imitation erfolgen sollte und der Erläuterung einzelner Unterarten der *fuga sciolta* wird um die Jahrhundertwende, namentlich bei Giovanni Andrea Bontempi und Antonio Filippo Bruschi, auch deren formale Anlage zum Gegenstand des Unterrichts.

Die Regeln, die den zeitlichen und räumlichen Abstand sowie die Art der Nachahmung näher bestimmen, spiegeln die enge Verbindung dieser imitierenden Satztechnik mit der Moduslehre wider. Penna und Tevo geben die Vorschrift, dass die *fuga* in der ersten Stimme und den ihr folgenden Stimmen auf den „Tönen (wörtlich: Saiten) des Modus“ (*sù le Corde del Tuono*) beginnen müsse.³⁴⁷ Wie in Kapitel 2.5 dargelegt, gründet die italienische Moduslehre die Definition der Modi auf die unterschiedliche Kombination der im Tonsystem enthaltenen Quart- und Quintspezies. Deren Rahmentöne bilden die *Corde del Tuono*. Tevo differenziert sie mit Bezug auf die zugrundeliegende Oktavteilung

³⁴⁷ Penna (1679), S. 79, Tevo (1706), S. 299.

des Modus näher: Den unteren Rahmenton der Oktave bezeichnet er als *corda principale*, den die Oktave arithmetisch oder harmonisch teilenden Ton als *corda media, ò regolatrice*.³⁴⁸ Grundsätzlich kann der *consequente* entweder im Einklang oder der Oktave imitieren, oder in der Quarte bzw. Quinte. Penna gibt der zweiten Möglichkeit den Vorzug gegenüber der ersten, von der er sagt, sie sei *non troppo buono*. Tevo begründet dies näher. Die Imitation im Einklang bzw. der Oktave werde deswegen nicht für gut gehalten, weil sie die (harmonische bzw. arithmetische) Teilung des Modus nicht anzeige. Daher spezifiziert er die Regel zur Imitation des *guida* folgendermaßen:³⁴⁹ In authentischen Modi soll der *guida* auf der *corda principale* beginnen und sich melodisch (aufwärts) zur Quinte bewegen, der *consequente* aber auf der *corda media* und sich melodisch (ebenfalls aufwärts) zur Quarte bewegen. In plagalen Modi beginnt das *soggetto* ebenfalls von der *corda principale*, führt jedoch (abwärts) zur Quarte, während sich der *consequente* von der *corda regolare* (ebenfalls abwärts) zur Quinte bewegt.³⁵⁰ Noch deutlicher wünscht Scorpione den Modus in der Initialimitation eines *Ricercare* ausgedrückt: In einem authentischen Modus solle die Aufstellung des *soggetto* und dessen Imitation aufsteigend erfolgen, in einem plagalen jedoch absteigend, um den Unterschied zwischen den beiden Modusarten kenntlich zu machen. Im Unterschied zu Tevo soll bei ihm also die Aufstellung des *soggetti* in einem plagalen Modus nicht von der *corda principale*, sondern von der *corda media* aus beginnen. Die vorimitierende Stimme beginnt im authentischen Modus das *soggetto* mit dem unteren Ton der Quintspezies und führt es zu deren oberem begrenzenden Ton weiter, die imitierende Stimme aber antwortet mit dem unteren und oberen Ton der Quartspezies. In einem plagalen Modus solle dagegen die obere Stimme beginnen und zwar mit dem oberen begrenzenden Ton der Quintspezies die sich nach unten zum unteren begrenzenden wende, die Beantwortung erfolgt mit dem oberen und unteren

³⁴⁸ In authentischen Modi ist dies der obere Rahmenton der Quint- und der untere der Quartspezies, in plagalen der obere der Quart- und der untere der Quintspezies.

³⁴⁹ Ebenso bereits Berardi (1689), S. 179.

³⁵⁰ Tevo (1706), S. 299: „*Sopra queste (le corde regolatrici) devono le Parti principiare il soggetto, osservando frà esse la distanza di quarta, e quinta, e talvolta di unisono, & ottava, mà questo modo non è stimato molto buono, perche non forma la divisione del Tuono, che è, come si disse, l'Arithmetica, e l'Armonica, sì che per osservare questa divisione, si farà, che nel Tuono Autentico, la Parte, che proponerà la Fuga moduli per la quinta, principiando dalla corda principale del Tuono, e l'altra parte modulerà per quarta principiando dalla corda media (...). Nel Tuono Plagale la parte, che proponerà il soggetto modulerà per quarta principiando nella corda principale del Tuono, e l'altra per quinta, principiando dalla corda regolare.*“

begrenzenden Ton der Quartspezies.³⁵¹ Zur Verdeutlichung fügt er ein Notenbeispiel mit einem *Ricercar* im ersten und zweiten Modus hinzu:

Ricercare del Primo Tono



Ricercare del Secondo Tono



NB 128 Scorpione (1701), S. 145

Außerdem erläutert er die Aufstellung und Imitation des *soggetto* für drei-, vier- und fünfstimmige *Ricercari*: Bei einem drei- und fünfstimmigen *ricercare* könne die dritte und fünfte Stimme nach Belieben entweder mit der Quint- oder Quartspezies beginnen, bei einem vierstimmigen aber müsse der Tenor dem Sopran und der Bass dem Alt entsprechen.³⁵²

Die beiden Rahmentöne der Quint- und Quartspezies werden also als essentiell für die Aufstellung und Beantwortung eines *soggetto* angesehen. Sie bilden gleichsam zwei komplementäre Hälften, die gemeinsam, verbunden durch die Satztechnik der *fuga*, den Modus ausdrücken. Doch hier gerät die Lehre modaler Beantwortung in Konflikt mit Zarlino's Theorie imitierender Satztechniken. Denn dieser machte es ja zum bestimmenden Kriterium einer *fuga*, dass sie diastematisch exakt imitiere, wie etwa die folgende:

³⁵¹ Scorpione (1701), S. 144: „*potrà una parte principiare con la specie di Quinta, ch'è la forma principale del Tono, e doppo, che haverà cantato due, ò tre battute (...), si potrà fare imitare dall'altra parte, ma con la specie di Quarta; (...) Ne' Toni placati poi si deve procedere altrimenti; poiche in D. sol, re, v.g. habbia il fine il Primo, ed il Secondo Tono, le specie di Quinta, e di Quarta s'ino comuni ad ambedue, ad ogni modo sono di natura contraria, perche il Primo Tono, ne' suoi movimenti, procede dal grave verso l'acuto, ma il Secondo procede dall'acuto verso il grave, in modo che formandosi l'uno, e l'altro dalle medesime specie di Quinta, e di Quarta, è necessario, che si facci a conoscere la loro differenza da' movimenti, che debbono essere dissimili, altrimenti non si conosceria il divario, ch'è trà l'uno, e l'altro.*“

³⁵² Op. cit., S. 145: „*Quando poi si vorrà componere una ricercata a tre, si potrà fare entrare la terza parte, ò con la specie di Quinta, ò di Quarta, quale delle due tornerà più a comodo, e volendosi fare a quattro si deve ordinare la modulatione in modo, che il Tenore si corrisponda co'l Soprano, e'l Basso con l'Alto; nel ricercare a cinque, la quinta parte può entrare a beneplacito del Compositore.*“

NB 129 Berardi (1687), S. 37

Berardi bezeichnet sie als *fuga reale* und fügt erläuternd hinzu, bei dieser Fugenart antworteten die nachahmenden Stimmen dem *guida* nicht nur mit denselben Intervallen, sondern auch mit denselben Tönen und Halbtönen, d. h. die Solmisation der einzelnen Töne des *soggetto* wird in der Imitation beibehalten.³⁵³ Außerdem entsprächen diese Fugen aber nicht der Struktur des Modus (*non hanno la formazione del tuono*), um diese zu gewährleisten, müssten Alt und Bass vielmehr so antworten:

NB 130 Berardi (1687), S. 38

Eine dem Modus entsprechende Beantwortung des *soggetto* ist also unvereinbar mit dem Kriterium exakter Imitation und dieser Widerspruch der beiden Theorien macht es

³⁵³ Damit eine intervallisch exakte Imitation vorliegt, müssen sich sowohl die Stufen als auch deren Lage im Hexachord, die mittels der Solmisationssilben ausgedrückt wird, entsprechen. Berardi (1687), S. 41 führt in seiner Auflistung verschiedener Fugenarten auch einen kuriosen Sonderfall an: Die *fuga d'inganno*. Bei dieser werden die Töne des *guida* zwar mit denselben Solmisationssilben, nicht aber mit denselben Stufen beantwortet („*il conseguente la seguita non per gl'istessi gradi, mà si bene per gl'istessi nomi di silabe, ò di tuoni*“), was ebenfalls zu einer diastematisch verschiedenen Imitation führt.

dürfe es weder zu kurz noch zu lang sein. Die Beantwortung solle vor Ende des *soggetto* oder wenigstens gleichzeitig mit dessen Ende einsetzen.

Bononcini behandelt außerdem die Beantwortung in Gegenbewegung. Werden bei ihr nur die Stufen beibehalten, nicht aber die exakten Intervalle, spricht Bononcini von einer *fuga contraria*, werden dagegen die Intervalle exakt umgekehrt, von einer *fuga contraria riversa*. Diese liegt genau dann vor, wenn man zur Ermittlung jedes Tones mit dem das *soggetto* beantwortet wird, eine doppelte D-Oktave (bzw. deren Transposition) heranzieht, da die Oktavspezies von D als einzige symmetrisch gebaut ist (T S T T T S T), also auf- und absteigend dieselbe Folge von Halb- und Ganztönen aufweist. Bononcini fügt folgendes Notenbeispiel hinzu, aus dem der jeweilige Beantwortungston leicht abzulesen ist:

Esempio delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riverse.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of 15 notes, each represented by a whole note. The notes in the top staff are: D, C, B, A, G, F, E, D, E, F, G, A, B, C, D. The notes in the bottom staff are: D, E, F, G, A, B, C, D, C, B, A, G, F, E, D. The letters are printed below each note.

NB 132 Bononcini (1673), S. 84

Dieses Schema gilt für alle Modi in ihrer Grundform, für transponierte Modi muss entsprechend auch die D-Oktave transponiert werden. Das Schema zeigt außerdem, dass zwei Töne niemals in einem (reinen) Quart- bzw. Quintverhältnis zueinander stehen. Das modale Gerüst der Imitation kann also bei der *fuga contraria riversa* nicht berücksichtigt werden. Vielmehr kann nur der *guida* auf einer der *Corde del Tuono* beginnen, es sei denn *guida* und *consequente* beginnen auf D.³⁵⁶

Fuga sciolta contraria riversa.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of 15 notes, each represented by a whole note. The notes in the top staff are: D, C, B, A, G, F, E, D, E, F, G, A, B, C, D. The notes in the bottom staff are: D, E, F, G, A, B, C, D, C, B, A, G, F, E, D. The letters are printed below each note.

NB 133 Bononcini (1673), S. 85

³⁵⁶ Ein derartiges Beispiel im 1. Modus findet sich bei Tevo (1706), S. 322, dort als *Imitatione alla roverscia* bezeichnet. Dasselbe Notenbeispiel ebenso bei Bruschi (1711), S. 61f.

Über den Verlauf einer *fuga* wird zunächst wenig mitgeteilt, doch diese wenigen Hinweise machen deutlich, dass man in der *fuga* nicht mehr lediglich eine Satztechnik sieht, die innerhalb einer Komposition angebracht werden kann, etwa zur Vertonung eines bestimmten Textabschnitts in motettischen Kompositionen, sondern dass sie als eigene Gattung verstanden wird. Zu deren formalen Merkmalen gehört offensichtlich die Transposition des *soggetto* in verschiedene andere Stufen nach der Anfangsimitation sowie eine Verdichtung der Satzstruktur gegen Ende. Penna empfiehlt etwa, die *fuga* eine Stufe höher oder tiefer wieder aufzugreifen und in der Quinte bzw. Quarte zu imitieren. Ausdrücklich weist er darauf hin, dass man mit Hilfe der Akzidentien die Identität der Solmisierung wahren solle.³⁵⁷ Hinweise auf eine steigende Verdichtung der Satzstruktur in der Mitte, vor allem aber gegen Ende der Komposition finden sich bei Bononcini, Penna und Berardi.³⁵⁸ Dies schließt insbesondere auch die Verkürzung des Imitationsabstandes ein, wobei in Engführung die rhythmische Gestalt des *soggetto* verändert werden darf, wie Berardi erläutert.³⁵⁹ Etwas ausführlicher geht Bontempi auf die *Distendimenti* („Ausbreitungen, Ausführungen“) von *soggetti* ein. Sein Beispiel für das *Distendimento* eines *soggetto* im 7. Modus³⁶⁰ gibt wertvolle Einblicke in den formalen Verlauf und die Begriffe, mit denen einzelne Formteile bezeichnet wurden.

³⁵⁷ Penna (1679), S. 80: „*Che le fughe fuori del loro principio (...) nel progresso della Composizione potranno variare di corde, anzi è bene il farlo, perche così rendono più vaghezza; e questa varietà potrà farsi nel seguente modo, cioè dopo haver fatto sentir la fuga nelle sue Corde naturali (...) potrà ripigliar di nuovo la fuga una voce più alta, ò più bassa, facendo imitarla di quinta, ò quarta, come si è detto, e farlo à proposito con assimigliarla più che potrà alla fuga prima, aiutando con il #, ò ♯ la Nota che dovrebbe dir mi, e così con il b.molle dove la Nota havrebbe da dir fa.*“

³⁵⁸ Bononcini (1673), S. 86, Penna (1679), S. 81, Berardi (1689), S. 179.

³⁵⁹ Berardi (1689), S. 179: „*Per regola di buona Scuola la fuga nel principio deve esser tessuta larga, e le parti devono rispondere ad un medemo valore alla parte che comincia prima, ovvero propone il soggetto, secondariamente nel concludere, la fuga deve esser tessuta stretta, e naturale, benche qualche parte non sia dell'istesso valore non importa, & è comportabile, mentre detta parte entri artificiosamente.*“

³⁶⁰ Bontempi hält bei der Behandlung der Tonarten am System der 12 Modi Glareans fest. Die *otto tuoni* oder die Klassifikation in *ut*- und *re*-Tonarten wird von ihm nicht erwähnt. S. o. Kap. 2.5.

Guida *cad.* *memb.* *memb.*
 Conseguente *cad.* *memb.* *memb.*
 Fuga Congiungimento

8
memb. *memb.* *memb.* *memb.*
memb. *memb.* Guida
 Guida *memb.* *memb.* *memb.*
 Conseguente *memb.* *memb.*
 Fuga Fuga
 Conseguente #6 6 6 6

15
memb. *cad.* *memb.* *memb.*
memb. *memb.* *memb.* *cad.* *memb.* *memb.*
memb. *memb.* *cad.* Guida
memb. *memb.* *cad.* *memb.* *memb.*
memb. *memb.* *memb.* *cad.*
 Congiungimento e Cadenza mez. 2.

22

Consequente # 5 6 6 #6 6 4 3 memb. 6 6 #6 Conseguente 6 5#6

Fuga e Caden. mez. 1. Congiug.

29

6 6 6 6 6 # 5 6 # 5 6 # #6 5 6 5 #

- Fuga Terminazione e Cadenza finale.

NB 134 Bontempi (1695), S. 253f.

Bontempi stellt das *soggetto* im ersten Sopran in T. 1–4.1 auf. Es umfasst sämtliche Töne des Hexachordum durum und wird ab T. 2 im zweiten Sopran eine Quinte tiefer mit den entsprechenden Tönen des Hexachordum naturale beantwortet. Beide zusammen, *guida* und *consequente*, bilden die erste *fuga* des *distendimento*, die in T. 6 mit einer Kadenz nach G abgeschlossen wird. Es folgt ein zweitaktiger Abschnitt, der in die Tonart der 5. Stufe führt und von Bontempi als *congiugnimento* („Verbindung“) bezeichnet wird. Motivisch arbeitet er mit einer Abspaltung des *soggetto*-Beginns, für die Bontempi den Begriff *membro* verwendet. In T. 7 beginnt die zweite *fuga*, wobei der *guida* im Alt nun eine Quarte tiefer transponiert erscheint. Er wird im Tenor wie zu Beginn im Abstand eines Taktes in der

Unterquinte imitiert. Die beiden Soprane kontrapunktieren mit *membri* aus dem *soggetto*. Insgesamt steht die zweite *fuga* in der Oberquinte. In T. 12 schließt nahtlos die dritte *fuga* mit *guida* in Sopran 2 und *consequente* im Bass an, wie zu Beginn auf der 1. und 4. Stufe des Modus. Von T. 16–20 folgt das zweite *congiungimento*, das wiederum motivisch aus *membri* des *soggettos* gebildet wird und sich harmonisch in die Tonart der 3. Stufe bewegt, in der in T. 18f. eine ausgeführte Kadenz (*cadenza mezzana seconda*) erfolgt. Die vierte *fuga* ab T. 21 bringt wieder, wie in der zweiten, *guida* und *consequente* in der Oberquinte und wird in T. 25f. mit einer starken Kadenz in die Tonart der 5. Stufe (*cadenza mezzana prima*) beschlossen. Ein drittes *congiungimento* in T. 26 führt zurück in die Tonart der *corda principale*, in der die fünfte *fuga* in T. 27 beginnt. Ab T. 31.3 beginnt ein beschließender Abschnitt (*terminatione*), der über einem Orgelpunkt *d membri* des *soggetto* einbezieht und mit einer *cadenza moderna* (*cadenza finale*) schließt.

An Bontempis Beispiel können drei wesentliche Beobachtungen hinsichtlich der formalen Gestaltung eines *distendimento* gemacht werden: 1. Eine *fuga* wird jeweils aus einem Paar von *guida* und *consequente* gebildet. Diese beiden erscheinen im Verlauf des Stückes bezogen auf die *corda principale* (g, erste, dritte und fünfte *fuga*) und die *corda regolatrice* (d, zweite und vierte *fuga*). 2. Die mit *congiungimento* bezeichneten Formteile vermitteln die Tonarten und unterbrechen die vollständige Durchführung des *soggettos*, sie haben durchaus dieselbe Funktion wie die in der späteren Fugenlehre sogenannten „Zwischenspiele“. 3. Drei Stufen werden im Verlauf des *distendimento* durch ausgeführte Kadenzen ausgedrückt: Die Tonart der 1., 5. und 3. Stufe.

Ähnlich wird der Gang der Tonarten beim „Ausführen“ (*distendere*) einer *fuga* von Bruschi beschrieben. Nach dem Beispiel guter Autoren solle man vom Hauptton in die Tonart der Quinte gehen, danach in die Tonart der 3. Stufe, schließlich in den Hauptton zurückkehren und dort die Schlusskadenz anbringen.³⁶¹

Sein Notenbeispiel zeigt eine erste Durchführung des *soggetto*, die in T. 7 mit einer Kadenz in die 1. Stufe (*corda principale*) schließt. Ab T. 9 schließt sich eine zweite Durchführung in

³⁶¹ Bruschi (1711), S. 54: „E siccome può l'occorrere, che per modulare il detto Tuono si deva variar la ripresa della medesima Fuga, così sarà bene il riflettere, che d'ordinario, secondo gli esempj de' buoni Autori, si passa dal tuono, che s'è intrapreso alla quinta, con far che detta quinta, resti tuono reale, e sia maneggiata la Fuga in detto tuono di quinta: e volendo seguitare prolungando la Fuga, si può con regolamento di consonanze, e dissonanze entrar nel tuono della corda mezzana, che è la terza del tuono intrapreso; di dove si potrebbe entrare in altro tuono, cioè nella quinta di detta terza corda, ma alla conclusione è necessità con buon' ordine di consonanze, e dissonanze rientrare nel primiero tuono, e ivi arbitrariamente repetervi la ripresa della Fuga, e finalmente in detto tuono farvi la sua cadenza.“

der Tonart der 5. Stufe an, die in T. 15 nach *e* moduliert, der Tonart der 3. Stufe. In dieser folgt die dritte Durchführung des *soggetto* (T. 16–21), die vierte und letzte schließlich wieder in der Tonart der 1. Stufe ab T. 21. Den Schluss bildet ein verbreiteter Abschnitt, der nach einer Ausweitung nach G (T. 27) und einer zweigliedrigen Quintfallsequenz (T. 28f.) in die abschließende Kadenz mündet (T. 29–31).

Musical score for measures 1–9. The score is written for three staves: Treble clef (top), Treble clef (middle), and Bass clef (bottom). The time signature is common time (C). The music consists of quarter and eighth notes, with some rests.

Musical score for measures 10–18. The score is written for three staves: Treble clef (top), Treble clef (middle), and Bass clef (bottom). The time signature is common time (C). The music continues with quarter and eighth notes, including some accidentals like sharps and naturals.

Musical score for measures 19–25. The score is written for three staves: Treble clef (top), Treble clef (middle), and Bass clef (bottom). The time signature is common time (C). The music continues with quarter and eighth notes, including some accidentals.

Musical score for measures 26–31. The score is written for three staves: Treble clef (top), Treble clef (middle), and Bass clef (bottom). The time signature is common time (C). The music concludes with a double bar line and repeat dots. The final measure (T. 31) features a whole note chord.

NB 135 Bruschi (1711), S. 55f.

3.9.5 *Imitazione*

Bei der *imitazione*, für die Bononcini auch die Namen *fuga impropria* bzw. *fuga irregolare* überliefert,³⁶² wird der *guida* zwar mit denselben Notenwerten und denselben Stufen, nicht aber mit denselben Halb- und Ganztonschritten nachgeahmt. Wie die *fuga* kann sie vollständig (*imitazione legata, canone*) oder partiell (*imitazione sciolta*) durchgeführt werden. Von Bononcini wird als das differenzierende Merkmal der *imitazione* gegenüber der *fuga* das Imitationsintervall genannt, bei Tevo außerdem die Freiheit gegenüber den Rahmentönen des Modus, die für die *fuga* als bindend betrachtet werden.³⁶³ Sowohl Bononcini, als auch Tevo überliefern vier kurze zweistimmige Sätze, je einen für eine *imitazione* in der Sekunde, der Terz, der Sexte und der Septime, wobei das Notenbeispiel für die *imitazione alla seconda* dasselbe ist. Bruschi definiert etwas freier. Nach ihm ist eine *imitazione* eine Wiederholung in anderen Stimmen außerhalb der (streng geregelten) *fuga*.³⁶⁴

The image displays three systems of musical notation for a two-stimmige Satz. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a melody starting on a whole note, followed by quarter notes, and a bass clef staff with a whole rest followed by a melodic line that imitates the treble staff. The second system continues the melody in the treble staff and its imitation in the bass staff. The third system, starting at measure 8, shows the final measures of the piece, with the word 'imitazione' written above the treble and bass staves.

NB 136 Bruschi (1711), S. 60

³⁶² Bononcini (1673), S. 81f. Den Terminus *fuga irregolare* zitiert auch Tevo (1706), S. 320.

³⁶³ Tevo (1706), S. 320.

³⁶⁴ Bruschi (1711), S. 59: „L’*Imitazione* dunque non è altro, che una *repetizione* nell’altre parti di ciò che una di esse ha espresso fuori dell’obbligo di *Fuga*. Questa si può fare di qualunque cosa esprima una parte, & ha negl’*Intervalli*, e *movimenti* quasi la medesima *obligazione*: con questa differenza però, che la *Fuga* obliga tutte le parti, l’*imitazione* all’incontro non obliga tutte le parti, ma solo quelle dove meglio resta adattata.“

Im folgenden Kapitel werden einige ausgewählte Literaturbeispiele aus der Entstehungszeit der Lehrschriften analysiert, wobei gleichermaßen geistliche wie weltliche und instrumentale wie vokale Gattungen berücksichtigt werden. Dienten bisher Beispiele aus Kompositionen der Illustrierung der Satzlehre, so sollen nun umgekehrt Inhalte der Kontrapunktlehre zur Erläuterung kompositorischer Mittel und Verfahren herangezogen werden. So soll sich erweisen, ob und in welchem Maß das in den untersuchten Schriften vermittelte Wissen und Können auch für das Verständnis der kompositorischen Praxis Relevanz besitzt und ihr entspricht, ob es ihre satztechnische und formale Entstehungsweise zu erklären und zu erhellen vermag, oder ob es gleichsam nur museal konservierend das Wissen einer vergangenen Zeit dokumentiert und vor dem Vergessen bewahrt.

4.1 Bonifazio Graziani (1604/05–1664): *Surrexit Pastor bonus*

Bonifazio Graziani war seit 1646 *Maestro di cappella* am *Seminario Romano* und an *Il Gesù*, der Mutterkirche der Jesuiten.¹ Er wirkte also im unmittelbaren Umfeld Athanasius Kirchers zur Zeit der Verfassung und Drucklegung der *Musurgia universalis*.

Surrexit Pastor bonus für Sopran und Basso continuo entstammt der sechsten, postum veröffentlichten Sammlung von Solomotetten Grazianis.² Bei dem der Gattung entsprechend lateinischen Text handelt es sich um den ersten Teil eines Responsoriums, um einen liturgischen Text also, bestimmt für die erste Nokturn der Ostersonntagsmatutin.³ Er greift das Bild des guten Hirten auf, der sein Leben für die Schafe läßt⁴ und verknüpft es unmittelbar mit der Osterbotschaft von Opfertod und Auferstehung. Die musikalische Form folgt der des zugrundeliegenden Prosatextes: Ein erster Teil (T. 1–10) im geraden C-Takt vertont den Hauptsatz *Surrexit Pastor bonus*, ein zweiter (T. 11–22) im

¹ Für eine ausführliche Biographie s. Shigihara (1984), S. 18–68.

² *Sacrae cantiones una tantum voce cum organo decantandae*, Liber Sextus, op. 19, Rom 1672. Ein Faksimile ist im 10. Band der Reihe *Solo motets from the seventeenth century*, hrsg. von Anne Schnoebelen, New York & London 1988, enthalten.

³ Vgl. *Liber Responsorialis*, S. 86f. *Domenica Resurrectionis*, in I. Nocturno, Responsorium 4, Solesmes 1895, Reprint Bonn 2006.

⁴ Vgl. Io 10, 11.15.

3/2-Takt den Relativsatz *qui Animam suam posuit pro ovibus suis*, der dritte und längste (T. 23–50), wieder im C-Takt, schließlich den beigeordneten Satz *et pro grege suo mori dignatus est*, der von einem einleitenden und beschließenden *Alleluia* gerahmt wird. Teil eins und drei sind durch virtuose Melismen der Worte *surrexit* und *alleluia* aufeinander bezogen und bilden mit musikalischen Mitteln den bewegten Jubel über die Auferstehung ab. Der Mittelteil kontrastiert durch ruhigeres Fließen des Melos, das im dritten Teil zu den Worten *mori dignatus est* aufgegriffen wird und eine zweite semantisch-musikalische Ebene ausprägt, die des Hingebens des Lebens (*animam suam posuit*). Die satztechnische Grundlage dieser Motette ist ein zweistimmiger *contrapunto composto* zwischen Sopran und Basso continuo. Der formale Verlauf entsteht durch die Reihung kadenzierender und sequenzierender Satzmodelle, ergänzt durch Abschnitte, die durch Fortschreitungsmodelle der Oktavregel bestimmt werden. Gliedernd wirken tonartlich gefestigte Abschnitte und formal wirksame Kadenzen.

Der erste Abschnitt des ersten Teils (T. 1–5) besteht aus zwei ausgeführten Kadenzen nach G: Die Takte 1 und 2 basieren auf einer ausgezierten Sopranklausel im Bass, zu der im Sopran eine Altklausel gesetzt ist. Deren 5. Stufe wird mit einer aufsteigenden Skala von der 1. Stufe erreicht, die das Textwort *surrexit* abbildet. Die Takte 3 bis 5 entfalten eine ausgedehnte Kadenz aus Bass- und Tenorklausel. Der zweite Abschnitt, der den Text des ersten wiederholt, beginnt zunächst mit einer Transposition der Takte 1 und 2 in der Oberquarte – ein weiteres musikalisches Mittel zur Darstellung des „Aufsteigens“. Die Takte 8 bis 10 enthalten zunächst einen steigenden Skalenausschnitt, der mit einer 5-6-Sequenz begleitet wird, auf die nahtlos die beschließende Kadenz nach C folgt. Die Motivik des Melismas stammt aus Takt 3, wird aber hier ebenfalls steigernd vervielfacht und in eine höhere Lage versetzt.

Der folgende Teil besteht wie der erste aus zwei Abschnitten. Zunächst werden im Bass zwei fallende Skalenausschnitte, die jeweils eine Quarte umfassen, aneinander gereiht. Der erste enthält die Stufen *4 3 2 1* einer *ut*-Skala auf *g*, deren Begleitung mit Terz und Sexte über der 3. und 2. Stufe und Terz und Quinte über der 4. und 1. Stufe der Oktavregel entspricht. Reduziert man den Sopran um alle Diminutionen, so ergeben sich einfache Dezimparallelen zum Bass. Der zweite Skalenausschnitt basiert auf den Stufen *4 3 2 1* einer *re*-Skala auf *d*. Zur Stärkung der gliedernden Kadenz wird jedoch zwischen der 2. und der 1. Stufe eine 5. eingefügt. Im Sopran liegt eine ausgezierte und synkopierte

Diskantklausel, die zu einem Septvorhalt (bzw. durch das Einfügen der 5. Stufe zu einem Septakkord) über der 2. Stufe führt.

Der zweite Abschnitt – geschlossen in *G* – besteht aus zwei aufsteigenden Skalen-ausschnitten im Umfang einer Quarte: Zunächst in den Takten 16 bis 18 die Stufen 5 6 7 8, dann, in Takt 19 bis 20 die Stufen 3 4 5 und 6. Der Abschnitt schließt mit einer starken, metrisch durch eine Hemiole unterstützten Kadenz. Der Sopran ist von der Struktur des Basses gelöst: In Takt 17 mit Auftakt erklingt eine fünftönige Folge, die eine umgekehrte Vergrößerung des Grundmotivs der Melismen aus dem ersten Teil darstellt. In den Takten 18, 19 und 20 erklingt es wiederum in umgekehrter Form dreimal stufenweise abwärts versetzt. Der Sopran schließt den Abschnitt mit einer Tenorklausel.

Es folgt ab Takt 23 der erste *Alleluia*-Teil, beginnend in *G*. Im Bass folgt auf eine Tenorklausel ein sequenzierender Abschnitt, der auf einem Quart-Terz-Bass basiert und in die abschließende Kadenz führt. Takt 27 und 28 stehen in *C*. Ab Takt 29 folgt die Vertonung des Textes *et pro grege suo mori dignatus est*. Der Gerüstsatz zu den Worten *et pro grege suo* besteht aus Dezimparallelen über den Stufen 4 3 2 1 einer *ut*-Skala auf *g* im Bass. Die Begleitung folgt der Oktavregel mit Terz und Quinte über der 4. und 1. Stufe und Terz und Sexte über der 3. und 2. Stufe, die zusätzlich mit einem Septvorhalt verziert wird. Der Textabschnitt *mori dignatus est* wird rein syllabisch vertont. Satztechnisch wird er mit ausgeprägten Septvorhalten im Sopran hervorgehoben. Zudem wird nach *a*, also in eine *cadenza irregolare* des *tuono* kadenziert. Es folgt die Wiederholung von *et pro grege suo*, transponiert in die Oberquarte. Zur Wiederholung von *mori dignatus est* wird ebenfalls die 7-6-Sequenz aufgegriffen, die allerdings nach *c-re*, also in eine im Kadenzplan des *tuono* nicht vorgesehene, fremde Stufe führt. In Takt 37f. schließt eine weitere Wiederholung an, nochmals mit Vorhalten im Sopran, zu denen variable Bässe gesetzt werden: Zunächst 6/5 über Terz-Sekund-Bass, dann 7-6 über stufenweise absteigendem Bass, schließlich 7 über Quintfall im Bass. Auch hier werden mit *B-ut* und *g-re* zwei modusfremde Stufen tonartlich ausgeprägt.

Der zweite *Alleluia*-Teil beginnt mit einer starken Kadenz nach *G* (1 4 5 1 im Bass), die Melodik des Soprans bezieht sich auf Takt 23. Es folgt eine Transposition von Takt 39f. in die Oberquarte. Takt 42 und 43 führen in eine Kadenz nach *d*, Takt 44f. nochmals in die irreguläre Kadenzstufe *a*, Takt 46 nach *C*, bevor schließlich in den Takten 47 bis 49 eine große Kadenz nach *G* folgt, die abschließend verkürzt wiederholt wird.

Grundlage der Komposition ist die Konzipierung des Basses, zu dem die Gesangsstimme als *contrapunto sopra il basso* tritt. Auch der harmonische Verlauf wird von der Bassführung bestimmt. Als Ganzes steht die Motette im achten *tuoni conformi all'uso moderno*. Bis auf die beiden textbedingten Ausnahmen im dritten Teil (die Tonarten *c-re* und *g-re* zu *morz*) bildet es den von Penna und Tevo beschriebenen tonarteneigenen Kadenzplan ab, wobei sich hier bereits ein Wandel vom Kadenzieren in einzelne Stufen zu tonartlich bestimmten bzw. geschlossenen Abschnitten im Sinne der Dur-Moll-Tonalität beobachten läßt, der *tuono* also gewissermaßen auf großformaler Ebene die Disposition der Tonarten bestimmt.

4.2 Domenico Gabrielli (1651–1690): *Restate immobili*⁵

Die Serenata *Restate immobili* für Alt, Tenor und Streicher wurde für den Hof der Este in Modena geschrieben. Sie besteht aus einer *Sinfonia*, einem einleitenden Duett in Da-Capo-Form, zwei weiteren, formal als Ariosi gestalteten Duetten sowie drei Arien, denen jeweils ein Rezitativ vorausgeht. Alle drei Arien stehen in Da-Capo-Form, wobei es sich bei der dritten gewissermaßen um eine „Doppelarie“ handelt: Ein in Da-Capo-Form konzipierter Vokalteil des Alts, der von einem instrumentalen, formal selbständigen Ritornell gerahmt wird, wiederholt der Tenor in der Oberquinttransposition, worauf nochmals das Ritornell, ebenfalls in der Oberquinte, erklingt.

Inhaltlich behandelt der Text einen Topos der Gattung Serenata: Das Motiv der Liebesklage. Sowohl Liebhaber als auch Geliebte klagen, offensichtlich durch eine nächtliche Szenerie irrend, zu Sternen, Wind und Felsen über die Untreue des anderen, in dem Glauben, er (bzw. sie) schlafe, statt sich zu einem Schäferstündchen einzufinden.

Satztechnisch und formal sollen im weiteren die Sinfonia, das Alt-Rezitativ *Udite astri pietosi* sowie die Tenor-Arie *Ditemi almeno ò Stelle* eingehender untersucht werden.

Das einleitende Adagio der Sinfonia gliedert sich in drei Abschnitte. Der erste besteht aus zwei Kadenzen: Einer ausgedehnten *cadenza composta* nach *C* an die sich eine mit

⁵ Eine Reproduktion des Autographs wurde im 14. Band der Reihe „*The Italian Cantata in the Seventeenth Century*“, hrsg. von Carolyn Gianturco, New York & London 1986, S. 153–171 veröffentlicht.

Septvorhalt verzierte *cadenza di grado* nach *G* anschließt. Der zweite Abschnitt beginnt – wie viele erste Sätze aus Triosonaten Corellis auch (s. u.) – mit einer Transposition des ersten Abschnitts in die Tonart der V. Stufe. Die *cadenza di grado* wird nun allerdings nicht ebenfalls um eine Quarte tiefer transponiert, sondern um eine Quinte, kehrt also zur Grundtonart *C-ut* zurück. Der dritte Abschnitt zeigt ebenfalls eine weitere Gliederung in zwei Hälften: Nach einer Sopranklausel im Bass nach *a* wird eine *cadenza composta* vorbereitet, deren Diskantklausel allerdings in Takt 10.4 ausgeflohen wird und in das von Berardi unter dem Namen *motivo di cadenza* beschriebene Satzmodell übergeht. Es führt im Quintfall durch *a*, *d*, *G* zurück in die Grundtonart *C-ut*, in der die *cadenza composta* schließlich eingelöst wird.

Das anschließende Allegro wird durch die Ausprägung und Folge der Tonarten in drei Teile gegliedert: Nach einem ersten Teil, in der Grundtonart (T. 15f.) und der Tonart der V. Stufe (T. 17–21), folgt ein vier Takte umfassender Mittelteil, wobei in jedem Takt in eine neue Tonart kadenziert wird, von denen drei leiterfremd sind. Der abschließende dritte Teil (T. 26–31) steht geschlossen in *C*. Der Tonartenverlauf läßt sich also folgendermaßen darstellen:

I V II I* VII* V* I

Melodische bzw. thematische Einflüsse auf die Formgestaltung sind kaum vorhanden. Insgesamt entsteht die Melodik primär durch Diminution kadenzierender Satzmodelle. In Takt 15 und 16 folgt auf die Stufen *1* und *4* eine vollständige absteigende *C-ut* Skala im Bass, deren Stufen jeweils abwechselnd mit Terz und Quinte und Terz und Sexte begleitet werden und die mit einer *cadenza di grado* nach *C* schließt. Der Gerüstsatz von Takt 17 besteht aus einer Tenorklausel (*3 2 1*) im Bass und einer Sopranklausel in der 1. Violine, bezogen auf *G*, zu denen Mittelstimmen treten, die die Harmonie auffüllen. Dieselbe Kadenz wird in Takt 18 im *piano* wiederholt. In Takt 18.3 wird in der 2. Violine ein Motiv exponiert, das in den Takten 19 und 20 dreimal imitiert wird. Die harmonische Grundlage dieser Imitation ist eine ausgeführte Bassklausel mit den Stufen *1 4 5 1*, an die sich zu Takt 21 eine weitere *cadenza composta* nach *G* anschließt. Zu Takt 22 folgt eine *cadenza composta* in die Tonart der II. Stufe, *d-re*, zu Takt 23 wird zunächst eine *cadenza composta* in die Grundtonart vorbereitet, wobei die Terz ihrer Finalis tiefalteriert wird, also nach *c* kadenziert. Dieselbe Kadenz wird stufenweise abwärts, in die ebenfalls leiterfremde Tonart *B-ut* transponiert, schließlich folgt zu Takt 25 eine *cadenza composta* nach *g*, die mit

einer picardischen Terz über ihrer Finalis die Rückkehr nach *C* vermittelt. Die Takte 26 bis 28 reihen zunächst zwei Skalenausschnitte von *C-ut* im Bass: Zunächst die Stufen 5 bis 8, die mit einer *cadenza di grado* schließen, dann die Stufen 3 bis 8, die ebenfalls mit einer *cadenza di grado* schließen, worauf eine ausgezierte Bassklausel folgt, zu der in der 1. Violine eine Tenor-, in der 2. Violine eine Sopran- und in der Viola eine Altklausel gesetzt ist. Die Takte 29 bis 31 wiederholen die Takte 26 bis 28 im piano.

Udite astri pietosi zeigt die typische tonartliche Offenheit eines Rezitativ: Auf einen sechstaktigen Abschnitt in *a-re* folgt ein dreitaktiger in *g-re*, der sich modifiziert sequenzierend auf den Beginn des ersten bezieht. Dann, mehr arios gestaltet mit einer Unterquintimitation zwischen Alt und Basso continuo, ein zweitaktiger Abschnitt in *As-ut*, schließlich ein dreitaktiger Abschnitt in *Es-ut*. Auch hier entsteht der Bassverlauf durch eine Folge melodischer Kadenzten. Der erste Abschnitt beginnt etwa mit einer ausgedehnten Sopranklausel (T. 1–3), auf die zunächst eine ausgeflohene (4 5 6), dann eine eingelöste Bassklausel (5 1) folgt. Auch die Gestaltung der Gesangsstimme folgt dem regulierenden Gerüst kadenzierender Satzmodelle, weist jedoch ebenso kontrapunktische Freiheiten des *stile recitativo* auf, etwa die nicht aufgelöste Quarte in Takt 5 oder die angesprungenen Septen in Takt 2, 3 und die schrittweise von unten erreichte in Takt 8 zu den Worten *crudi*, *cieco* und *pietate*, die nicht als kontrapunktische Intervalle, sondern als Bestandteile von Harmonien, die Penna *affetti dissonanti* nennt, zu verstehen sind.

Die Tenor-Arie *Ditemi almeno, o stelle* hat Da-Capo-Form, wobei die musikalische Form der Anlage des Arientextes folgt, der sich in einen Fragesatz (*Ditemi almeno, o stelle, degg'io sperar merce?*), komponiert als A-Teil der Arie, und einen Aufforderungssatz an die Sterne, den unglücklichen Liebhaber zu beweinen (*Se udite i miei lamenti, piangete a questi accenti, ché l'empia a cui mi volgo non ha pietà né fe'*!), als B-Teil, gliedert. Der A-Teil beginnt mit einem dreitaktigen Ritornell in der Grundtonart *F-ut*. Überlappend mit der Finalis der beschließenden Kadenz des Ritornells setzt der Tenor ein, wobei die Musik zu Takt 4 in die Tonart der V. Stufe, nach *C*, moduliert. Mit dieser Modifizierung beginnt in Takt 4 ebenfalls überlappend eine Wiederholung des Ritornells, wobei 1. Vln mit Vla und 2. Vln in Takt 5 im doppelten Kontrapunkt in der Oktave vertauscht sind. Ebenso wiederholt wird die Apostrophe des Tenors mit der Modulation nach *C* in Takt 6f. In den Takten 8

bis 11 wird die zweite Satzhälfte (*degg'io sperar merce'?*) vertont. Abgesehen von einem kurzen Einwurf der Streicher als zweistimmiger *contrapunto composto* zwischen Tenor und Basso continuo. Der Satz beginnt in Takt 8 mit einer synkopierten Sopranklausel nach *F* im Bass, zu der im Tenor eine verzierte Form der Altklausel (Gerüst 5 4 3) gesetzt wird. Anschließend folgt ein kadenzierender Einschub in *C*, wobei nunmehr eine stark verzierte Sopranklausel im Tenor steht, während im Bass eine erweiterte Bassklausel (3 2 5 1) gesetzt ist. Der Einwurf der Streicher führt nach *F* zurück, es folgt zu der Wiederholung des Textes im Tenor zunächst ein Septvorhalt über der 3. Stufe (Gerüst Altklausel im Bass 5 4 3, Tenorklausel im Tenor 2 1), bevor die abschließende starke Kadenz aus Bassklausel im Bass und Tenorklausel im Tenor erklingt. Der A-Teil endet mit einer wörtlichen Wiederholung des Ritornells in Takt 12f.

Der B-Teil beginnt mit vier Takten in der Tonart der VI. Stufe, *d-re*, in denen der gesamte Aufforderungssatz komponiert wird. Die Musik zeichnet die syntaktische Gliederung nach: Zunächst folgt eine Versetzung eines Eintakters, Takt 14 im Tenor 5 6 4 über 3 1 2 wird in Takt 15 eine Stufe tiefer wiederholt, wobei nun ein kadenzierender Rahmen mit Sopranklausel im Bass und Altklausel im Tenor entsteht: 4 5 3 über 2 7 8. Es scheint zunächst, als sollte eine dritte Versetzung folgen, die in Takt 16 mit der neapolitanischen Sexte im Tenor beginnt, dann mündet der zweistimmige Satz jedoch direkt in eine starke Kadenz, gebildet aus einer ausgezierten Bassklausel im Bass und einer Tenorklausel im Tenor. Es folgen nachdrückliche Binnenwiederholungen der Anklage *non ha pietà né fe'!* Die erste erfolgt in Takt 17.4 bis 19.1 als Transposition von Takt 16.2 bis 17.3 nach *a*. Der kurze Einwurf der Streicher zitiert in der 1. Vln das Kopfmotiv des Ritornells bezogen auf die Tonart *a-re*. Dieses und die korrespondierende Wiederholung des Tenors *non ha pietà* stehen über einem Skalenausschnitt im Bass, der sich von der 2. zur 5. Stufe bewegt, nach der *regola dell'ottava* harmonisiert ist und einen Takt später wörtlich wiederholt wird. Zu Takt 22 folgt eine abschließende Kadenz nach *a*, die in Takt 23, ergänzt durch den Streichersatz, nochmals wiederholt wird. In Takt 24 bis 36 folgt ein wörtliches Da-capo des A-Teils.

Die Arie hat eine klare Form, die tonartlich drei große Bereiche ausprägt: Der A-Teil wird abgesehen von drei kleinen Einschüben in der Tonart der V. Stufe (T. 4, 7 und 9) dominiert von der Grundtonart, der B-Teil enthält die beiden terzverwandten Stufen – zunächst vier Takte in der Tonart der VI. Stufe, *d-re*, dann sechs Takte in der Tonart der

III. Stufe, *a-re*. Die Satzgrundlage bildet durchgehend ein zweistimmiger *contrapunto composto* (dies gilt auch für das Ritornell), der vornehmlich von kadenzierenden Satzmodellen reguliert wird.

4.3 Arcangelo Corelli: *Sonata a trè*, op. 1 Nr. 1, 1. Satz

Das *Grave* aus Corellis Triosonate op. 1 Nr. 1 darf als durchaus typisches Beispiel für den ersten Satz einer *Sonata da chiesa* bezeichnet werden. Für diese wie auch die übrigen Satztypen haben sich zwar noch keine verbindlichen Formkonventionen etabliert, dennoch treten einige Prinzipien und Muster mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf.⁶ Ihre jeweils individuelle Form entsteht auch hier durch die freie Reihung sequenzierenden, kadenzierender oder der Oktavregel folgender Satzmodelle, die durch starke, die Gesamtform gliedernde Kadenzen beschlossen werden.

Auch die Gliederung des vorliegenden Satzes markieren fünf ausgeprägte Kadenzen: Die erste nach *F* steht in Takt 2, die zweite nach *C* in Takt 6, die dritte nach *d* in Takt 9, die vierte nach *F* in Takt 11 und schließlich deren Wiederholung in Takt 14. Dem ersten Abschnitt liegt ein schrittweise steigender Bass zugrunde, der sich von der 1. in die 5. Stufe bewegt und dessen Harmonisierung der *regola dell'ottava* entspricht. Die Stufen 4 und 5 gehen unmittelbar in die abschließende Kadenz über. Der zweite Abschnitt beginnt mit einer halben Kadenz nach *F*, auf die eine 7-6-Sequenz folgt, die mit einer verzierten Form der *cadenza composta* beschlossen wird. Reduziert um alle Diminutionen ergibt sich folgender Gerüstsatz der ersten beiden Abschnitte:

[F] 1 2 3 4 5 1 1 5 4 3 [C] 6 5 1

NB 137 Corelli op.1 Nr.1 Reduktion der Takte 1–6, die Bezifferung weicht, der Reduktion entsprechend, geringfügig vom Original ab

⁶ Häufig wird der erste Satz etwa mit einem drei- bis viertaktigen, kadenzierenden Abschnitt eröffnet, der anschließend in die Tonart der V. Stufe (in *re*-Tonarten auch der III. Stufe) transponiert wird.

Würde man in Takt 3 bis 5 außerdem die – wesentlichen – Septvorhalte entfernen, ergäbe sich als Satzgrundlage ein einfaches Modell des *Contrapunto alla mente*: Ein Fauxbourdonsatz über einem stufenweise absteigenden Bass.

Abschnitt drei erstreckt sich über drei Takte. Er ist latent in zwei kleinere Teile gegliedert. Dem ersten liegt eine Transposition der Takte 4.2 bis 6.1 in der 1. Violine nach *F* zugrunde, die abschließende *cadenza composta* wird jedoch nicht eingelöst und stattdessen in eine dreiteilige Sequenz von Quint-Sext-Akkorden über einem Terz-Sekund-Bass überführt, der mit einer Kadenz nach *d* schließt.

Der vierte Abschnitt (T. 9.2–11.3) beginnt mit einer 7-6-Sequenz, die mit denselben Diminutionen wie im 2. Abschnitt verziert wird, allerdings im 3. Sequenzglied durch chromatische Alteration des Basses mit einer *cadenza di grado* (Sopranklausel im Bass) nach *C* führt, bevor die abschließende Kadenz nach *F* folgt. Der fünfte Abschnitt (ab T. 11.4), mit dem der gesamte Satz endet, ist eine wörtliche Wiederholung des vierten im *piano*.

The image shows a musical score for the first system of the reduction. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with various ornaments and slurs. The bass staff contains notes with fingerings. Below the bass staff, there are figured bass notations for the first three measures. The first measure has a box containing 'F' followed by the numbers 3, 4, 5, 6, 4, 2. The second measure has a box containing 'd' followed by the numbers 4, 5, 3, 4, 5, 1. The third measure has a box containing 'C' followed by the numbers 7, 8, 6, and a box containing 'F' followed by the numbers 3, 6, 4, 5, 1.

NB 138 Corelli op. 1 Nr. 1, 1. Satz, Reduktion T. 7–11

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie zur italienischen Kontrapunktlehre in musiktheoretischen Schriften aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts war die Frage nach dem *Was*, ihren Inhalten, nach dem *Wie*, der spezifischen Art ihrer Darstellung und den Traditionszusammenhängen von beiden. Diese Fragestellung brachte unmittelbar das Interesse an dem *Von wem* und *Für wen* mit sich, die Frage also nach den Verfassern und Adressaten.

Es zeigte sich, dass die untersuchten Schriften nur zu geringen Teilen theoretisch-reflektierende Texte enthalten, im Ganzen aber als Lehrbücher konzipiert sind. Dabei bemühen sich die Autoren neben der Vermittlung dessen, was ihnen an Wissen und Fertigkeiten für die Erlernung des kompositorischen Handwerks ihrer Gegenwart wesentlich erschien, erkennbar auch um die Tradierung fachspezifischen Bildungsgutes. Zwar variieren die Schwerpunkte in der Individualität der Traktate, verallgemeinernd läßt sich aber sagen, dass der Aspekt der Bildung in Avellas *Regole di musica*, Bontempis *Historia musica* und Tevos *Musico testore* im Vordergrund steht, während in Pennas *Primi albori musicali*, Bononcinis *Musico pratico* und Bismantovas *Compendio musicale* die „musikalische Handwerkslehre“¹ betont wird und Kircher, Berardi und Scorpione zu Summendarstellungen neigen – bei Kircher und weitaus bescheidener auch bei Scorpione in einem Band versammelt, bei Berardi verteilt auf fünf Traktate.

Ausführungen, die primär Bildungsfunktionen erfüllen, bestimmen vor allem Erörterungen tonsystematischer Fragen, finden sich aber ebenso auch unter den Gegenständen der Satzlehre, etwa wenn neben dem zeitgemäßen, bassbezogenen Verfahren zur Erstellung eines vierstimmigen *contrapunto semplice* die veraltete Ergänzung eines zweistimmigen Gerüstsatzes zwischen Sopran und Tenor nach den Klangtabellen des 16. Jahrhunderts gelehrt wird.

Bildung als Wissen um Vergangenheit und Tradition – diesen Eindruck vermittelt auch die Behandlung der Modi und Tonarten, in deren Zentrum noch immer das System der 12 Modi Glareans steht, obwohl gerade sie für die zeitgleiche kompositorische Praxis bedeutungslos geworden waren. Die *otto tuoni* werden nur von Penna, Bononcini, Bismantova und Tevo berücksichtigt, wobei sie – außer bei Bismantova – unangemessen

¹ Dahlhaus (1985), S. 11.

im Licht modaler Theorie erscheinen. Die offensichtlich immer bedeutsamer werdende Klassifikation in *ut*- und *re*-Tonarten wird lediglich von Zaccaria Tevo erwähnt, wobei sein kurzer Bericht dieser Praxis keine weiteren theoretischen Überlegungen nach sich zieht. Dieser Umgang ist symptomatisch für das italienische Fachschrifttum im 17. Jahrhundert: Man schreibt gerne *über* theoretische Entwürfe und Systeme der Vergangenheit, aber wagt kaum, Eigenes und Neuartiges zu entwickeln.

Als zweites Merkmal der Abhandlungen trat, neben ihrer pädagogischen Prägung und oft im Konflikt mit ihr, das zeittypische Streben nach einer möglichst umfassenden Darstellung hervor. Die Texte kennzeichnet ein spannungsreiches Schwanken zwischen Kompendium und Enzyklopädie. Die Tendenz zu Letzterer äußerte sich einerseits an ausgiebigen Kompilationen musiktheoretischer Quellen von der Antike bis in die Gegenwart der Autoren, andererseits an einer Vorliebe für immer feiner differenzierende Klassifikationen und deren Erfassung in Listen – der Katalogisierung des Wissens.

Wie der schweifende Blick über die Exponate einer musealen Sammlung, wie der Gang durch eine Wunderkammer muten die Aufreihung einzelner *passaggi* bei Tevo, der zahlreichen Subspezies des *canone* und *contrapunto doppio* bei Scorpione, oder der *contrapunti, ò fughe artificiose con variati oblighi* im ersten Buch von Berardis *Documenti armonici* an. Derartige Aufzählungen von Arten, Unterarten und deren Unterarten sagen viel über die labyrinthisch verzweigten Gedankenwege der Autoren – für das Erlernen der Grundlagen des Kontrapunkts dürften sie dagegen von geringem Nutzen gewesen sein.

Eine dritte Eigenart der Traktate wird durch die konservativen Überzeugungen ihrer Verfasser bestimmt. Ein Beispiel für dieses Charakteristikum sind die Beiträge zu Stimmung und Temperatur und der daran geknüpften Diskussion um Form und Materie des Tonsystems. Das Problem der Unvereinbarkeit einer zwölfstufigen Teilung der Oktave mit schwebungsfreien, auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhenden Konsonanzen hatte Theoretiker seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert beschäftigt. Mit dem Stilwandel um 1600 und der mit ihm verbundenen neuartigen Bedeutung der Harmonik verschärfte sich dieses Problem weiter. In der Praxis zweifelte niemand an der Notwendigkeit der Temperatur, der Theorie aber galt sie zunächst schlicht als Sinnestäuschung, die deswegen nicht theoriefähig war. Aber selbst dort, wo man sich um eine mathematische Beschreibung der Temperatur bemühte, fehlten zunächst die geeigneten Mittel. So hätte es zur Berechnung der Saitenlängen von Zarlinos 2/7-Komma

Temperatur der Ziehung der siebten Wurzel bedurft – eine Rechenoperation, zu deren Ausführung Zarlino nicht in der Lage war.² Seit Anfang des 17. Jahrhunderts stand jedoch mit der Umwandlung von Saitenlängen und Intervallverhältnissen in Logarithmen ein weitaus einfacheres Verfahren als die Ziehung n-ter Wurzeln zur Berechnung von Monochord-Strecken für Intervalle zur Verfügung, die in geometrisch gleiche Teile geteilt werden sollten. Doch obwohl der einstige Mathematikprofessor Athanasius Kircher nachweislich durch Juan Caramuel Lobkowitz über dieses neue Verfahren informiert war,³ und obwohl Giovanni Andrea Bontempi Lemme Rossis *Sistema musico* als Quelle für seine knappen Bemerkungen zur mitteltönigen Temperatur benutzte, verlieren beide kein Wort über den Gebrauch von Logarithmen zur Berechnung mitteltöniger und gleichstufiger Temperaturen. Stattdessen überliefert Kircher acht Stimmungen, die Versuche darstellen, die „*wahre und reine Form*“ der Intervalle durch mehr als zwölfstufige Teilung der Oktave zu erhalten. Ein Bemühen, das jedoch kaum in der musikalischen Praxis verwertbar war, denn mit Zunahme der klanglichen Brauchbarkeit (d. h. mit Zunahme der Stufen in der Oktave) nimmt gleichzeitig ihre Spielbarkeit ab, ganz abgesehen von den Problemen, die sich für die Solmisation – der zentralen Methode der vokalen Praxis – ergeben. Deren Grundidee – die Erleichterung des Prima-vista-Singens durch die immer gleiche Struktur des Hexachords, der sich Töne oder Tonfolgen einer Melodie zuordnen lassen und die aufgrund ihres festgelegten Aufbaus die intervallische Umgebung der Töne abstrahiert vom Einzelfall einer bestimmten Stufe definiert – lässt sich auf ein System in pythagoreischer Stimmung oder etwa auch in gleichstufiger Temperatur anwenden, für die harmonisch reine Stimmung ist es aber bereits aufgrund der beiden verschieden großen Ganztöne des *recta*-Systems ungeeignet.

Den Schlüssel zum Verständnis derartiger Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis, die sich hartnäckig und zuweilen stur erscheinend durch die Traktate ziehen, lieferte die Vergegenwärtigung der ideen- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen der Schriften.

Es wurde ersichtlich, dass die Autoren eine Tradition des Denkens fortsetzen, nach der allem Existierenden eine gewisse Ordnung zugrunde liegt, die harmonisch auch das Verschiedene und Gegensätzliche einschließt. Musik wurde als Teil und Ausdruck einer universalen Ordnung und Harmonie begriffen, die durch sie sinnlich erfahrbar wurde.

² Rasch (2002a), S. 202.

³ Barbieri (1986), S. 116.

Zwischen dem Regelwerk des Kontrapunkts und der zahlhaften Geordnetheit des Kosmos sah man einen unmittelbaren Zusammenhang, und dieser weitere Horizont, in dem man über Musik dachte, beeinflusste umgekehrt, was und wie man über sie sprach und schrieb. Das Ungeordnete und Regellose galt, der pythagoreisch-neoplatonischen Tradition der Begriffe *ordo* und *harmonia* entsprechend, die noch immer das Weltbild der Autoren zentral bestimmte, als das Schlechte und Verwerfliche. Diese Überzeugung leitet die Gedankengänge und Argumentationen der Schriften, und zwar unabhängig davon, ob nun Inhalte der Satzlehre oder Fragen des Tonsystems und seiner klanglichen Realisierung behandelt werden. Temperaturen, deren mathematisch-theoretische Beschreibung die Ersetzung einfacher Proportionen durch irrationale Zahlen bedeutet hätte, wurden als Gegenstände der *musica speculativa* abgelehnt. Die aus heutiger Sicht befremdlich wirkenden Widersprüche zwischen Theorie und Praxis wurden jedoch nicht als solche empfunden – die Überzeugung, dass die Sinneswahrnehmungen die Wirklichkeit nur verzerrt wiederzugeben vermögen, gehörte zu den Grundzügen jenes Weltbildes.

Solange der Glaube an Ordnung und Harmonie als den höchsten Prinzipien im Denken der Autoren lebendig war, solange konnte dieser Zwiespalt nicht überwunden werden. Warum sich aber offenbar keiner der diskutierten Autoren diesem Denken entziehen konnte oder wollte, erschloss sich über deren sozialgeschichtlichen Hintergrund. Es zeigte sich, dass die Schriften sämtlich für den Unterricht an Einrichtungen entstanden, die der katholischen Kirche eingegliedert oder von ihr beaufsichtigt wurden, und dass die Lehrer ebenso wie ihre Schüler alle durch denselben Kreislauf des Lernens und Lehrens hindurchgegangen waren. Was gelehrt wurde und an Lehrbüchern veröffentlicht werden durfte, unterlag der kirchlichen Zensur. Diese war bemüht, die Bedrohung ihres Einflusses, ihrer Macht und schließlich auch ihrer Existenz durch Kräfte wie die reformatorischen Bewegungen oder die Entwicklung der empirischen Wissenschaften so gut es ging abzuwehren. Sie hatte es verstanden, die Konzepte von *ordo* und *harmonia* in christlicher Neudeutung über Jahrhunderte ihrem Dogma anzupassen. Die Bedeutung dieser Institution für die Entstehung des zahlreichen italienischen Fachschrifttums in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (neben den hier diskutierten Schriften vor allem Einführungen in den gregorianischen Choral, die elementare Musiklehre, Notationskundliches, Solmisations- und Moduslehre umfassen), für dessen Inhalte und

Darstellungsformen kann kaum überschätzt werden. Die konservativen Ansichten ihrer Autoren, der Mangel an Mut zu Neuem sind vor allem eine Folge ihrer Prägung.

Mit den italienischen Schriften zum Kontrapunkt aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts liegen Dokumente einer Teildisziplin historischer Musikpädagogik – der Kompositionslehre – vor. Die Herkunft der Verfasser, die sämtlich unter dem Einfluss der katholischen Kirche aufwachsen, an einer ihrer Bildungseinrichtungen ihr musikalisches und allgemeines Wissen erwerben und später in ihren Dienst und häufig auch in einen Orden eintreten, und die ideengeschichtliche Tradition, in der ihr Denken steht, bestimmte wesentlich Inhalte, Methoden und Darstellungsformen der Schriften. So erwies sich der Hang zur Katalogisierung, zur Erfassung des Wissens in Listen als symptomatisch für die Rezeption des *ordo*-Begriffes, während sich der konservative Wesenszug der Traktate primär aus der sozialen und kulturellen Prägung der Autoren erklärte. Beeinflusst durch diese Entstehungsumstände kennzeichnen sie weniger neue Gedanken und theoretische Reflexionen als vielmehr eine pädagogische Hinwendung zur Praxis. Dennoch sind sie nicht lediglich ein Dokument musikspezifischer Sozialgeschichte. Wie die Analysen im vierten Kapitel der vorliegenden Studie erwiesen, ermöglichen sie als Quellen historisch-informierter Analyse und Satzlehre nicht nur Einblicke in die gedanklichen Kontexte italienischer Kontrapunktlehre in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neben den quantitativ überwiegenden, traditionellen Lehrinhalten wenden sie sich in ihren besten und modernsten Partien, paradigmatisch etwa in Berardis *Motivo di cadenza* oder seinem *Contrapunto di legature, e di cadenze, sfuggite usate da i buoni pratici Moderni*,⁴ die sich durch Bassbezogenheit und Funktionalität der Harmonik, wie sie in der Oktavregel erscheint, durch „harmonische Tonalität“⁵ und harmonischen Kontrapunkt sowie durch Vermittlung kadenzierender und sequenzierender Satzmodelle, einschließlich der mit ihnen verbundenen Dissonanzphänomene, zusammenfassend charakterisieren lassen, den Grundlagen und satztechnischen Einzelfragen des zeitgleichen Komponierens zu. Sie sind nicht Theorie ohne Praxis, sondern Praxis ohne Theorie.

⁴ Siehe S. 137 NB 39 sowie S. 162 NB 73.

⁵ Terminus nach Dahlhaus (1968).

Anhang A: Systema teleion

Größeres vollständiges System
(σύστημα τέλειον μείζον)

Kleineres vollständiges System
(σύστημα τέλειον ἔλαττον)

Proslambanomenos
(προσλαμβανόμενος)

Proslambanomenos
(προσλαμβανόμενος)

Hypate hypaton
(ὑπάτη ὑπάτων)

Hypate hypaton
(ὑπάτη ὑπάτων)

Parhypate hypaton
(παρυπάτη ὑπάτων)

Parhypate hypaton
(παρυπάτη ὑπάτων)

Lichanos hypaton
(λιχανὸς ὑπάτων)

Lichanos hypaton
(λιχανὸς ὑπάτων)

Hypate meson
(ὑπάτη μέσων)

Hypate meson
(ὑπάτη μέσων)

Parhypate meson
(παρυπάτη μέσων)

Parhypate meson
(παρυπάτη μέσων)

Lichanos meson
(λιχανὸς μέσων)

Lichanos meson
(λιχανὸς μέσων)

Mese
(μέση)

Mese
(μέση)

Paramese
(παραμέση)

Trite synemmenon
(τρίτη συνημμένων)

Trite diezeugmenon
(τρίτη διεzeugμένων)

Paranete synemmenon
(παρανήτη συνημμένων)

Paranete diezeugmenon
(παρανήτη διεzeugμένων)

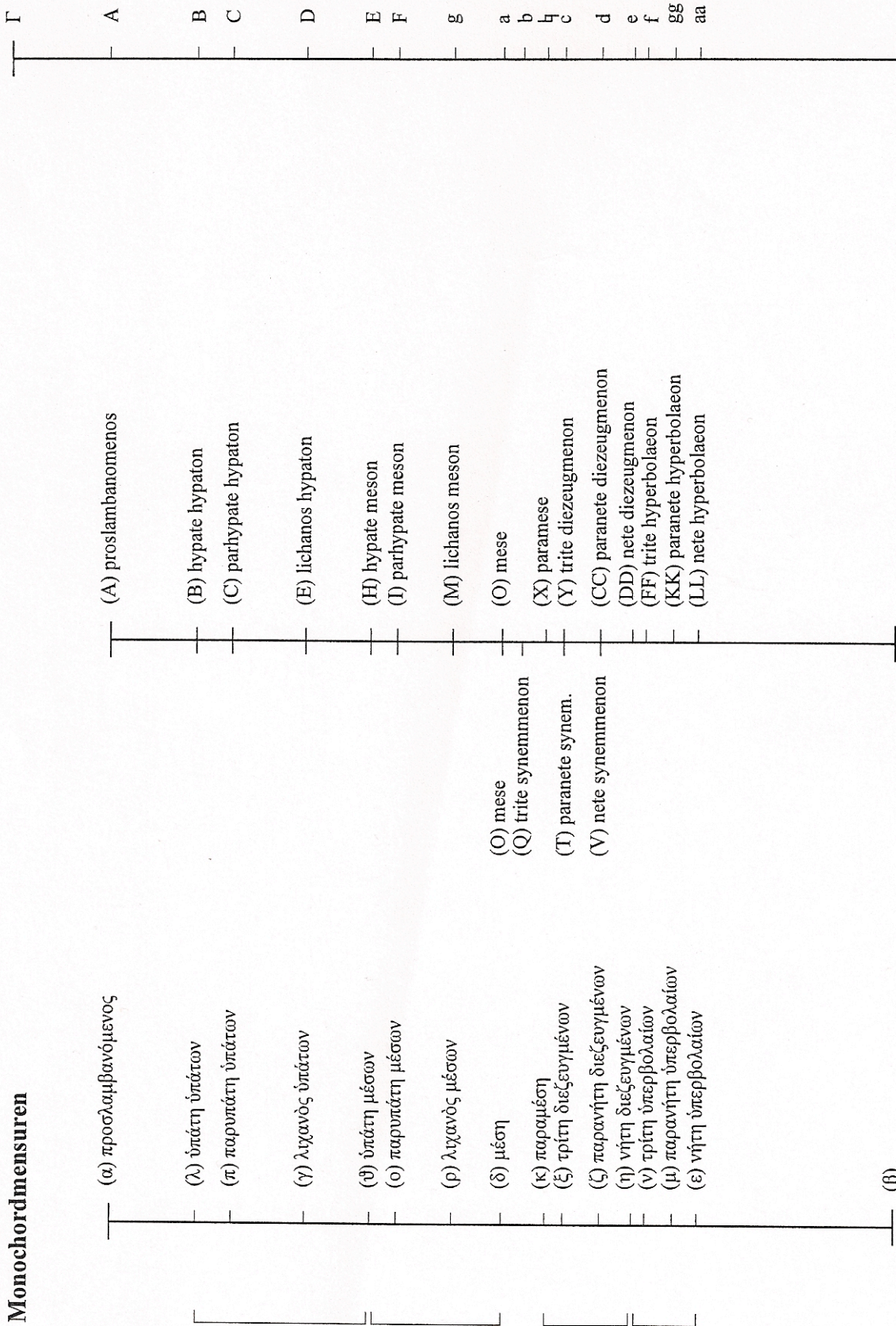
Nete synemmenon
(νήτη συνημμένων)

Nete diezeugmenon
(νήτη διεzeugμένων)

Trite hyperbolaion
(τρίτη ὑπερβολαίων)

Paranete hyperbolaion
(παρανήτη ὑπερβολαίων)

Nete hyperbolaion
(νήτη ὑπερβολαίων)



Sectio canonis
 (um 300 v.Chr.)

Boethius: *De institutione musica*
 (um 500)

Dialogus de musica
 (um 1000)

Anhang C: *Sistema di Guido Aretino*

| | | | | | | |
|-----------|-----------------------|-----|-----|-----|-----|-------|
| | <i>ee</i> | | | | | la |
| | <i>dd</i> | | | | la | sol |
| sopracute | <i>cc</i> | | | | sol | fa |
| | <i>bb</i> | | | | | mi |
| | <i>bb^b</i> | | | | fa | |
| | <i>aa</i> | | | | la | mi re |
| | <i>g</i> | | | | sol | re ut |
| | <i>f</i> | | | | fa | ut |
| | <i>e</i> | | | la | mi | |
| acute | <i>d</i> | | la | sol | re | |
| | <i>c</i> | | sol | fa | ut | |
| | <i>b</i> | | | mi | | |
| | <i>b^b</i> | | fa | | | |
| | <i>a</i> | | la | mi | re | |
| | <i>G</i> | | sol | re | ut | |
| | <i>F</i> | | fa | ut | | |
| | <i>E</i> | la | mi | | | |
| gravi | <i>D</i> | sol | re | | | |
| | <i>C</i> | fa | ut | | | |
| | <i>B</i> | mi | | | | |
| | <i>A</i> | re | | | | |
| | <i>F</i> | ut | | | | |

Anhang D: Die Genera in der Überlieferung des Ptolemaios¹

| | Diatonisches Genus | Chromatisches Genus | Enharmonisches Genus |
|--------------|---|--|---|
| Archytas | 9:8 (204)
8:7 (231)
28:27 (63) | 32:27 (294)
243:224 (141)
28:27 (63) | 5:4 (386)
36:35 (49)
28:27 (63) |
| Aristoxenos | Diatonon syntonon:
1 (199,2)
1 (199,2)
1/2 (99,6)

Diatonon malakon:
1 1/4 (249)
3/4 (149,4)
1/2 (99,6) | Chromatikon toniaion:
1 1/2 (298,8)
1/2 (99,6)
1/2 (99,6)

Chromatikon hemiolion:
1 3/4 (348,6)
3/8 (74,7)
3/8 (74,7)

Chromatikon malakon:
1 5/6 (365,2)
1/3 (66,4)
1/3 (66,4) | 2 (398,4)
1/4 (49,8)
1/4 (49,8) |
| Eratosthenes | 9:8 (204)
9:8 (204)
256:243 (90) | 6:5 (316)
19:18 (94)
20:19 (88) | 19:15 (409)
39:38 (45)
40:39 (44) |
| Didymos | 9:8 (204)
10:9 (182)
16:15 (112) | 6:5 (316)
25:24 (70)
16:15 (112) | 5:4 (386)
31:30 (57)
32:31 (55) |
| Ptolemaios | Diatonon malakon:
8:7 (231)
10:9 (182)
21:20 (85)

Diatonon toniaion =
Diatonon des Archytas

Diatonon ditoniaion =
Diat. des Eratosthenes

Diatonon syntonon:
10:9 (182)
9:8 (204)
16:15 (112)

Diatonon homalon:
10:9 (182)
11:10 (165)
12:11(151) | Chromatikon malakon:
6:5 (316)
15:14 (119)
28:27 (63)

Chromatikon syntonon:
7:6 (267)
12:11 (151)
22:21 (80) | 5:4 (386)
24:23 (74)
46:45 (38) |

¹ Die Proportionsangaben sind durch gerundete Centangaben in Klammern ergänzt.

Anhang E: Klangtabellen des 16. Jahrhunderts

| Intervall zwischen Cantus und Tenor ¹ | | Intervall des Basses unter dem Tenor | Intervall des Alts über dem Bass |
|--|----------------|--------------------------------------|----------------------------------|
| 1 | Aaron (²1529) | 5 | 3, 8, 10 |
| | | 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | | 10 | 3, 5, 8, 12 |
| | | 12 | 3, 5, 8, 10 |
| | | 15 | 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Vanneo (1533) | 3 | 5, 6, 8, 10 |
| | | 5 | 3, 8, 10 |
| | | 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | | 10 | 3, 5, 8, 12 |
| | | 12 | 3, 5, 8, 10, 15 |
| | Dentice (1553) | 8 | 5 |
| | | 10 | 8 |
| | | 12 | 8, 10 |
| | Zarlino (1558) | 3 | 5, 6 |
| | | 5 | 3, 10 |
| | | 6 | 3, 10 |
| | | 8 | 3, 5, 6, 10, 12 |
| | | 10 | 5, 12 |
| | | 12 | 3, 10 |
| | | 15 | 3, 5, 6, 10, 12, 13 |
| | 3 | Aaron | 3 |
| 8 | | | 3, 5, 12 |
| 10 | | | 3, 5, 8 |
| Vanneo | | 3 | 8, 10 |
| | | 6 | 3↓, 3, 10 |
| | | 8 | 3, 5, 12, 13, 15 |
| | | 10 | 3, 5, 8, 15 |
| Dentice | | 6 | 3 |
| | | 8 | 5 |
| | | 10 | 8 |
| Zarlino | | 3 | 1, 8 |
| | | 6 | 3, 10 |
| | | 8 | 5, 6 |
| | 10 | 1, 8 | |

¹ Bei Aaron außerdem für die Intervalle 10, 11, 12 und 13 zwischen Cantus und Tenor, bei Vanneo für die Intervalle 10, 11, 12, 13, 15, bei Dentice für die Intervalle 10, 12, 13 und 15.

| | | | |
|---------|-----------------|-------|---------------------|
| 4 | Aaron | 3 | 3, 10 |
| | | 5 | 3, 10 |
| | Vanneo | 3 | 3↓, 8, 10 |
| | | 5 | 3, 10, 12 |
| | | 10 | 3, 8, 15 |
| | | 12 | 5, 8, 10 |
| Zarlino | 5 | 3, 10 | |
| | 12 | 10 | |
| 5 | Aaron | 3↑ | 6, 8 |
| | | 8 | 3, 5, 10 |
| | Vanneo | 3↑ | 6, 8 |
| | | 6 | 3, 5 |
| | | 8 | 3, 5, 10, 15 |
| | Dentice | 6 | 3 |
| | | 8 | 10 |
| | Zarlino | 6 | 1, 8 |
| 8 | | 3, 10 | |
| 6 | Aaron | 3↑ | 5↓, 6 |
| | | 3 | 5 |
| | | 5 | 3, 12 |
| | Vanneo | 3↑ | 5↓, 6 |
| | | 3 | 3↓, 5, 6, 10 |
| | | 5 | 3, 8 |
| | | 8 | 3, 6, 10 |
| | | 10 | 5, 6, 8, 12 |
| | | 12 | 3, 5, 8, 10, 15 |
| | Dentice | 3 | 5 |
| | | 5 | 8 |
| | | 10 | 8, 12 |
| | Zarlino | 3 | 5 |
| | | 5 | 1, 8 |
| 10 | | 5, 12 | |
| 8 | Aaron | 1 | 3↓, 3, 5, 10, 12 |
| | | 3 | 3, 5↓ |
| | | 5 | 3, 8, 10 |
| | | 5↑ | 3↓, 6 |
| | Vanneo | 1 | 3↓, 3, 5, 10, 12 |
| | | 3↑ | 3, 5↓, 8 |
| | | 3 | 3↓, 5, 6, 8, 12 |
| | | 5↑ | 3↓, 6, 8 |
| | | 5 | 3, 8, 10 |
| | | 6 | 8, 10 |
| | | 8 | 3, 5, 6, 10, 12, 13 |
| | | 10 | 8, 12, 13, 15 |
| 12 | 3, 5, 8, 10, 15 | | |

| | | | |
|---|---------|----|---------------------|
| 8 | Dentice | 3 | 5 |
| | | 5 | 8 |
| | | 8 | 3, 12 |
| | | 10 | 8 |
| | Zarlino | 3 | 3, 5, 6, 10, 12, 13 |
| | | 5 | 3 |
| | | 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | | 12 | 10, 17 |

Anhang F: Imitationsmodelle (zu Kap. 3.9.2)

In den folgenden Übersichten sind vergleichend die Modelle für kanonische Imitation über und unter einem Cantus firmus von Vincenzo Lusitano (nach der Ausgabe Venedig, 1561), Silverio Picerli (1631), Athanasius Kircher (1650) und Domenico Scorpione (1701) zusammengestellt.

Die Reihenfolge der Imitationsmodelle ist nicht bei allen Autoren dieselbe, das mit A.III.2. bezeichnete aufsteigende Modell erscheint beispielweise bei Lusitano als zweite Variante eines vierten Modells der Quintimitation, bei Picerli dagegen als erstes, bei Kircher als einziges und bei Scorpione schließlich als drittes. Die hier aus Gründen der diskursiven Beziehbarkeit und Verfügbarkeit gewählte Bezeichnung mit Ordnungszahlen orientiert sich nicht an der Reihenfolge des Auftretens bei den einzelnen Autoren, sondern an dem Auftreten gemeinsamer Modelle. Sie ist deshalb in gewisser Weise willkürlich, versucht aber, die jeweils größte Übereinstimmung (etwa wenn ein Modell bei drei Autoren an erster Stelle erscheint) zu berücksichtigen.

- a3 = *Fuga* für drei Stimmen über bzw. unter dem Cantus firmus
- EA = Einsatzabstand
- batt. = *battuta*, d.h. jeweils ein Cantus-firmus-Ton
- 3 – 6 = Intervalle des *guida* über (bzw. unter) einem Cantus-firmus-Ton
- 5 – 3, 3 – 1 = Modell bezieht sich auf zwei durch ein Komma getrennte Cantus-firmus-Töne
- ↓ = Unterschreiten des Cantus firmus
- ↑ = Überschreiten des Cantus firmus

A. *Fughe sopra il soggetto per seconde*

| A.I. <i>Modi di fugare all'unisono</i> (a3, EA: 1/4, 1/2 batt.) | | | |
|---|----------|-------------------|--------------------|
| | | <i>ascendente</i> | <i>descendente</i> |
| A.I.1. | Lusitano | 3 – 6 | 3 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |

| | | | |
|---|-----------|---------------------|-------------------------------|
| | Scorpione | 3.1.8 – 6 | |
| A.I.2. | Lusitano | 8 – 6 | 8 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | 5.8 – 6 | |
| A.I.3. | Lusitano | 5↓ – 4, 3 – 5 | 3↓ – 3, 5↓ – 4, 3 – 5, 3↓ – 3 |
| | Picerli | | 3↓ – 3, 5↓ – 4, 3 – 5 |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5↓ – 4, 3 – 5 | 3↓ – 3, 5↓ – 4, 3 – 5, 3↓ – 3 |
| A.I.4. | Lusitano | 3 – 5, 5↓ – 4 | 5↓ – 4, 3 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 5, 5↓ – 4 | 5↓ – 4, 3 – 5 |
| A.I.5. | Lusitano | 3↓ – 6, 3 – 5 | 3 – 5, 5↓ – P |
| | Picerli | 3↓ – 6, 5 – P | 3 – 5, 4↓(?) – P |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3↓ – 6, 3 – 5 | 3 – 5, 5↓ – P |
| <i>A.II. Modi di fuggare alla quarta sopra la guida (a2, EA: ½ batt.)</i> | | | |
| A.II.1 | Lusitano | 5 – 3, 3 – 1 | 3 – 1 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | 3 – 3 | |
| A.II.2 | Lusitano | 5 – 8 | 5 – 6 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | 3 – 3 | |
| A.II.3 | Lusitano | 3 – 3 | 1 – 3↓ |
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 3 | 3 – 3 |
| <i>A.III. Modi di fuggare alla quinta sopra la guida (a2)¹</i> | | | |
| A.III.1. | Lusitano | 1 – 3 (EA: ½ batt.) | 1 – 3 (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 1 – 3 (EA: ½ batt.) | – |
| A.III.2. | Lusitano | 3 – 5 (EA: 1 batt.) | 8 – 5 (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| A.III.3. | Lusitano | 5 – 3 (EA: 1 batt.) | 5 – 3 (EA: 1 batt.) |

¹ Bei Lusitano außerdem A.III.6. *asc.* 8 – 5 (EA ½ batt.).

| | | | |
|---|-----------|----------------------------|------------------------------|
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | – | 5 – 3 (EA: 1 batt.) |
| A.III.4. | Lusitano | 5 – 5, 3 – 3 (EA: 1 batt.) | – |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 5, 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 5↓ – 5↓ (EA: ½ batt.) |
| A.III.5. | Lusitano | 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 3↓ – 3↓ (EA: ½ bzw. 1 batt.) |
| | Picerli | | 3 – 3 (EA: 1 batt.) |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 5 – 6 (EA: ½ batt.) |
| A.IV. <i>Modo di fugare all'ottava</i> (a2) | | | |
| A.IV. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 3 – 6 (EA: ¼ bzw. ½ batt.) | 6 – 3 (EA: ¼ batt.) |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | – | – |

B. *Fughe sotto il soggetto per seconde*

| | | | |
|--|-----------|--------------|----------------|
| B.I. <i>Modi di fugare all'unisono</i> (a3, EA: ¼, ½ batt.) ² | | | |
| B.I.1. | Lusitano | 3 – 5, 8 – 4 | 8 – 6, 3 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| B.I.2. | Lusitano | 5 – 3, 8 – 4 | 3 – 5, 8 – 4 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 3, 8 – 4 | 3 – 5, 8 – 4 |
| B.I.3. | Lusitano | 8 – 4, 5 – 3 | 10 – 6, 12 – P |
| | Picerli | | 3 – 5, 8 – 6 |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 4, 5 – 3 | 3 – 5, 8 – 6 |
| B.II. <i>Modi di fugare alla quarta sotto la guida</i> (a2, EA: ½ batt.) | | | |
| B.II.1. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 3 – 4 | 5 – 3, 3 – 1 |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | 5 – 3, 3 – 1.8 |

² Lusitano führt noch ein weiteres Modell unter absteigendem Cantus firmus auf: B.I.4. *desc.*: 12 – 5, 6 – 4.

| | | | |
|---|-----------|----------------------|----------------------|
| B.II.2. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 5 – 6 | 5 – 8 |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| B.II.3. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 3 – 1 | 3 – 3 |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| B.III.a. <i>Modi di fuggare alla quinta sopra la guida</i> (a2, EA: ½ batt.) ³ | | | |
| B.III.a.1. | Lusitano | 8 – 6 | 10 – 10 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 6 | 10 – 10 |
| B.III.a.2. | Lusitano | 5 – 6, 8 – 8, 10 – P | 10 – 10, 12 – 10 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 6, 8 – 8, 10 – P | 10 – 10, 12 – 10 |
| B.III.b. <i>Modi di fuggare alla quinta sotto la guida</i> (a2) | | | |
| B.III.b.1. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 5 – 3 (EA: 1 batt.) | 6 – 5 (EA: 1 batt.) |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | 6 – 5 (EA: ½ batt.) |
| B.III.b.2. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 8 – 5 (EA: 1 batt.) | 5 – 8 (EA: 1½ batt.) |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | 8 – 5 (EA: ½ batt.) | |
| B.III.b.3. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 1 – 3 (EA: ½ batt.) | 5 – 3 (EA: 1½ batt.) |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| B.III.b.4. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 6 (EA: 1½ batt.) | 10 – 8 (EA: 2 batt.) |
| B.IV. <i>Modo di fuggare all'ottava sotto la guida</i> (a2, EA: 2 batt.) | | | |
| B.IV. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 3 – 1 | 1 – 3 |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | – | – |

³ Bei Lusitano außerdem zwei weitere Modelle: B.III.a.3. *asc.* 10 – 8, *desc.* 10 – 8 sowie B.III.a.4. *asc.* 5 – 6, *desc.* 12 – 10.

C. Fughe sopra il soggetto per terze

| C.I. Modi di fugare all'unisono (a3, EA: 1/4, 1/2 batt.) ⁴ | | | |
|---|-----------|------------------------------|-------------------------------|
| C.I.1. | Lusitano | 8 – 5, 3 – 5 | 3 – 6, 8 – 6 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 5, 3 – 5 | 3 – 6, 8 – 6 |
| C.I.2. | Lusitano | 3 – 5 | 3 – 3, 3 – 6 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 5 | – |
| C.I.3. | Lusitano | 3 – 1, 5↓ – 4 | 5↓ – 3↓, 3 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| C.I.4. | Lusitano | 5 – 5, 3↓ – P | 3↓ – 5↓, 3 – 5 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 5, 3 – P | 3 – 5↓, 3 – 5 |
| C.II. Modo di fugare alla quarta (a2, EA: 1/2 batt.) | | | |
| C.II. | Lusitano | 5 – 5, 3 – 3↓ | 3 – 3, 5 – 5 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 5, 3 – 3↓ | 3 – 3, 5 – 5 |
| C.III. Modi di fugare alla quinta (a2) | | | |
| C.III.1. | Lusitano | 8 – 8, 6 – 5 (EA: 1/2 batt.) | 6 – 6, 8 – 10 (EA: 1/2 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 8, 6 – 5 (EA: 1/2 batt.) | 6 – 6, 8 – 10 (EA: 1/2 batt.) |
| C.III.2. | Lusitano | 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 3↓ – 3↓, 3 – 3 (EA: 1 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 3↓ – 3↓, 3 – 3 (EA: 1 batt.) |
| C.III.3. | Lusitano | 8 – 8, 5 – 5 (EA: 1 batt.) | 8 – 6, 10 – 10 (EA: 1 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 8, 5 – 5 (EA: 1 batt.) | 5 – 5, 8 – 8 (EA: 2 batt.) |

⁴ Bei Lusitano außerdem drei weitere absteigende Modelle, die jedoch alle zu nicht vorbereiteten bzw. aufgelösten Septen führen: C.I.5. *desc.* 3 – 5, C.I.6. *desc.* 3 – 3, 3↓ – P, C.I.7. *desc.* 3↓ – 3↓, 3 – 6.

D. Fughe sotto il soggetto per terze

| D.I. Modi di fugare all'unisono (a3, EA: 1/4, 1/2 batt.) | | | |
|--|-----------|---|----------------------------------|
| D.I.1. | Lusitano | 8 – 4, 6 – 4 | 8 – 12, 3 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| D.I.2. | Lusitano | 10 – 10, 10 – 6 | 10 – 8, 4 – P |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 10 – 10, 10 – 6 (EA: 1/2, 1 batt.) | 10 – 8, 4 – P (EA: 1/2, 1 batt.) |
| D.I.3. | Lusitano | 3↑ – 3↑, 3 – 5, 6 – 8, 12 – P | 8 – 12, 3 – 3, 6 – 8, 10 – P |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 1, 3 – 5, 6 – 8, 12 – P | 8 – 12, 3 – 3, 6 – 8, 10 – P |
| D.II.a. Modi di fugare alla quarta sopra la guida (a2) ⁵ | | | |
| D.II.a.1. | Lusitano | 8 – 8, 10 – 10 (EA: 2 batt.) | 10 – 10, 8 – 8 (EA: 2 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 8, 10 – 10 (EA: 2 batt.) | – |
| D.II.a.2. | Lusitano | 6 – 6, 12 – 12, 4 – 4, 10 – 10 | 10 – 10 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 6 – 6, 12 – 12, 4 – 4, 10 – P (EA: 1 batt.) | 10 – 10 (EA: 1 batt.) |
| D.II.b. Modo di fugare alla quarta sotto la guida (a2) | | | |
| D.II.b. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 5, 8 – 8 (EA: 1 batt.) | 6 – 6, 3 – 3 (EA: 2 batt.) |
| D.III. Modi di fugare alla quinta sopra la guida (a2, EA: 1/2 batt.) | | | |
| D.III.1. | Lusitano | 10 – 10 | 10 – 10, 8 – 6 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 10 – 10 | 10 – 10, 8 – 6 |

⁵ Bei Lusitano außerdem D.II.a.3. *asc.* 6 – 6, 10 – 10, *desc.* 8 – 8, 10 – 10 (EA: 1 batt.), D.II.a.4. *asc.* 6 – 6, 12 – 12.

| | | | |
|----------|-----------|--------------|-----------------|
| D.III.2. | Lusitano | 10 – 8 | 12 – 12, 10 – 8 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 10 – 8 | 12 – 12, 10 – 8 |
| D.III.3. | Lusitano | 5 – 5, 8 – 8 | 10 – 10, 8 – 8 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 5, 8 – 8 | 10 – 10, 8 – 8 |

E. *Fughe sopra il soggetto per quarte*

| E.I. <i>Modi di fuggare all'unisono</i> (a3, EA: ¼, ½ batt.) | | | |
|--|-----------|---|-------------------------------|
| E.I.1. | Lusitano | 10 – 8, 3 – 10 | 3 – 5, 10 – 12 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| E.I.2. | Lusitano | 12 – 8, 3 – 6 | 3 – 5, 8 – 5 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| E.I.3. | Lusitano | 8 – 8, 3 – 3 | 3 – 3, 8 – 8 |
| | Picerli | 8 – 15, 10 – 6 | 10 – 3, 8 – 15 |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 8, 3 – 3 | 3 – 3, 8 – 8 |
| E.I.4. | Lusitano | 10 – 8, 3 – 3 | 5 – 5, 10 – 10 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | – | 5 – 5, 10 – 10 |
| E.II. <i>Modi di fuggare alla quarta</i> (a2) | | | |
| E.II.1. | Lusitano | 5 – 5, 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 5 – 6, 10 – P (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 5, 3 – 3 (EA: 1 batt.) | – |
| E.II.2. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 5 – 12, 10 – 3 (EA: 1 batt.) | 5 – 6, 10 – 9.8 (EA: ½ batt.) |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| E.II.3. | Lusitano | 10 – 10, 5 – 5 (EA: 1 batt.) ⁶ | – |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |

⁶ Lusitano gibt zu diesem Modell zwei Varianten an: 10 – 8, 5 – 5 sowie 8 – 8, 5 – 5.

| | | | |
|--|-----------|--|------------------------------|
| | Scorpione | 10 – 10, 5 – 5 | – |
| E.III. <i>Modi di fuggare alla quinta</i> (a2) | | | |
| E.III.1. | Lusitano | 1 – 3, 3↓ – 3↓ (EA: ½ batt.) | 8 – 5, 8 – 10 (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 1 – 3, 3 – 3 (EA: ½ batt.) | 8 – 5, 8 – 10 |
| E.III.2. | Lusitano | 3 – 3, 3↓ – 3↓ (EA: 1 batt.) | 3 – 3, 8 – 8 (EA: 1 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 3, 3↓ – 3↓ (EA: 1 batt.) | 3 – 3, 8 – 8 |
| E.III.3. | Lusitano | 5 – 5, 6↓ – 6↓, 3 – 3, 5 – 5 (EA: 1 batt.) | 8 – 8, 11 – 10 (EA: 1 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | – | 8 – 8, 11 – 10 (EA: 1 batt.) |

F. *Fughe sotto il soggetto per quarte*

| | | | |
|---|-----------|------------------------------|------------------------------|
| F.I. <i>Modi di fuggare all'unisono</i> (a3, EA: ¼, ½ batt.) ⁷ | | | |
| F.I.1. | Lusitano | 3 – 5, 10 – 3 | 10 – 8, 3 – 10 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | | |
| F.I.2. | Lusitano | 3 – 5, 8 – 12 | 10 – 8, 3 – 1 |
| | Picerli | | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 5, 8 – 12 | 10 – 8, 3 – 1 |
| F.I.3. | Lusitano | 3 – 5, 10 – 12 | 8 – 6, 10 – 6 |
| | Picerli | 4(?) – 5, 10 – 12 | |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 5, 10 – 12 | 8 – 6, 10 – 6 |
| F.II. <i>Modi di fuggare alla quarta sopra la guida</i> (a2) | | | |
| F.II.1. | Lusitano | 3 – 3, 10 – 10 (EA: 1 batt.) | 12 – 12, 6 – 6 (EA: 1 batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 3, 8 – 10 (EA: 1 batt.) | – |
| F.II.2. | Lusitano | 8 – 10, 6 – 8 (EA: ½ batt.) | 8 – 10, 6 – P (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | – | – |

⁷ Weitere absteigende Modelle bei Lusitano: F.I.4. *desc.* 3 – 4, 1 – 3↑, F.I.5. *desc.* 3 – 4, 10 – 6.

| | | | |
|---|-----------|----------------|-----------------------------|
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | – | 8 – 10, 6 – P (EA: ½ batt.) |
| F.III. <i>Modo di fugare alla quinta sopra la guida</i> (a2, EA: ½ batt.) | | | |
| F.III. | Lusitano | 8 – 6, 10 – 10 | 10 – 13, 10 – 8 |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 8 – 6, 10 – 10 | 10 – 13, 10 – 8 |

G. *Fughe sopra il soggetto per quinte*

| | | | |
|---|-----------|------------------------------|---|
| G.I. <i>Modi di fugare all'unisono</i> (a3, EA: ¼, ½ batt.) | | | |
| G.I.1. | Lusitano | 3 – 5, 1 – 3 | 3↓ – 6, 8 – 6 |
| | Picerli | – | |
| | Kircher | – | |
| | Scorpione | 3 – 5, 1 – 3 | |
| G.I.2. | Lusitano | 3 – 5, 3 – 5 | 3 – 1, 3 – 6 |
| | Picerli | | – |
| | Kircher | | – |
| | Scorpione | | 3 – 1, 3 – 6 |
| G.I.3. | Lusitano | 8 – 10, 3 – 5 | 8 – 6, 8 – 6 |
| | Picerli | | – |
| | Kircher | | – |
| | Scorpione | | 8 – 10, 3 – 5 |
| G.I.4. | Lusitano | – | – |
| | Picerli | 3 – 5, 3↓ – 3 | 3 – 6, 10 – 8 |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 3 – 5, 3↓ – 3 | 3 – 6, 10 – 8 |
| G.II. <i>Modo di fugare alla quarta</i> (a2) | | | |
| G.II. | Lusitano | 5 – 6, 3 – P (EA: ½ batt.) | 3 – 3, 5 – 5 (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 6, 3 – P (EA: ½ batt.) | a) 3 – 3, 5 – 5
b) 3 – 3, 3 – 3 (EA: 1 batt.)
c) 1 – 1, 3 – 3 |
| G.III. <i>Modi di fugare alla quinta</i> (a2) | | | |
| G.III.1. | Scorpione | 5 – 6, 3 – 3 (EA: 1 batt.) | 3 – 1, 5 – 5 (EA: 2 batt.) |
| G.III.2. | | 10 – 10, 5 – 5 (EA: 1 batt.) | |
| G.III.3. | | 8 – 8, 4 – 3 (EA: 1 batt.) | |

H. *Fughe sotto il soggetto per quinte*

| <i>H.I. Modo di fugare all'unisono</i> | | | |
|---|-----------|------------------------------|-----------------------------|
| H.I. | Lusitano | 8 – 6, 8 – 6 | – |
| | Picerli | 3 – 1.8, 12.10 – 8 | 5 – 3.5, 3 – 5, 10.3 – 3.5 |
| | Kircher | | |
| | Scorpione | 5.1 – 1.8, 12.10 – 8 | 10.3 – 3.5, 3 – 5 |
| <i>H.II. Modi di fugare alla quarta sopra la guida</i> | | | |
| H.II.1. | Lusitano | 6 – 5, 8 – 10 (EA: ½ batt.) | 8 – 6, 8 – 10 (EA: ½ batt.) |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | 5 – 10, 8 – 6 (EA: 2 batt.) | 10 – 6, 3 – 3 (EA: 1 batt.) |
| H.II.2. | Lusitano | 8 – 8, 12 – 10 (EA: ½ batt.) | – |
| | Picerli | – | – |
| | Kircher | – | – |
| | Scorpione | – | – |
| <i>H.III. Modo di fugare alla quinta sopra la guida</i> | | | |
| H.III. | Scorpione | 3 – 1, 5 – 6 (EA: 1 batt.) | 10 – 8, 3 – 3 (EA: 2 batt.) |

Anhang G: Intervalltabelle nach Zarlino und Berardi (zu Kap. 3.9.2)

1. *Canone all'unisono*

| Cantus firmus –
Fortschreitung | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-----------------------------------|----------------|---|--------------------|
| | | möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Zarlino (1573) | 6 ¹ | |
| | Berardi (1687) | | 8 |
| <i>discende di grado</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Zarlino | 5 | |
| | Berardi | 5 | |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Zarlino | 3, 5, 8, 10 | |
| | Berardi | | |
| <i>discende di terza</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Zarlino | 1, 3, 6, 8, 10 | |
| | Berardi | | 5 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| | Zarlino | 6, 8 | |
| | Berardi | | |
| <i>discende di quarta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Zarlino | 3, 5, 8 (sic!) | |
| | Berardi | | |
| <i>ascende di quinta</i> | | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| | Zarlino | 3, 5 | |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>discende di quinta</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Zarlino | 1, 6, 8 | |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 6, 8, 10 | 3, 5, 12 |
| | Zarlino | 10 | |
| | Berardi | | 5 |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Zarlino | 3, 5 | |
| | Berardi | | 6 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| | Zarlino | 8, 10, 12 | |
| | Berardi | | |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Zarlino | 1, 3, 5 | |
| | Berardi | | |

¹ Zarlino gibt außerdem ein Modell an, bei dem über der ersten Minima des Cantus firmus eine Terz steht, über der zweiten zwei Semiminimae, Sekunde und Einklang: „*la prima minima della prima Semibreve sarà Terza, et l'altra che è la seconda farà due Semiminime verso il grave: delle quali la prima farà Seconda, & l'altra l'Unisono col Soggetto.*“ (1573), S. 304.

2.A. *Canone alla seconda di sopra*

| Cantus firmus –
Fortschreitung | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-----------------------------------|---|--------------------|
| | möglich | Ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| <i>discende di grado</i> | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| <i>ascende di terza</i> | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| <i>discende di terza</i> | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| <i>ascende di quarta</i> | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| <i>discende di quarta</i> | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| <i>ascende di quinta</i> | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| <i>discende di quinta</i> | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| <i>ascende di sesta</i> | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| <i>discende di sesta</i> | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| <i>ascende d'ottava</i> | 3, 5, 12 | 1, 6, 8, 10 |
| <i>discende d'ottava</i> | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |

2.B. *Canone alla seconda di sotto*

| Cantus firmus –
Fortschreitung | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-----------------------------------|---|--------------------|
| | möglich | Ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| <i>discende di grado</i> | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| <i>ascende di terza</i> | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| <i>discende di terza</i> | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| <i>ascende di quarta</i> | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| <i>discende di quarta</i> | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| <i>ascende di quinta</i> | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| <i>discende di quinta</i> | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| <i>ascende di sesta</i> | 3, 5, 12 | 1, 6, 8, 10 |
| <i>discende di sesta</i> | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| <i>ascende d'ottava</i> | 5 | 1, 3, 6, 8, 10, 12 |
| <i>discende d'ottava</i> | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |

3. *Canone alla terza di sotto*

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|---|--------------------|
| | möglich | Ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| <i>discende di grado</i> | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| <i>ascende di terza</i> | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| <i>discende di terza</i> | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |

| | | | |
|---------------------------|--|-----------------------|----------------|
| <i>ascende di quarta</i> | | 1, 6, 8, 10 | 3, 5, 12 |
| <i>discende di quarta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 3, 5, 12 | 1, 6, 8, 10 |
| <i>discende di quinta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| <i>discende di sesta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |

4.A. Canone alla quarta di sotto

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|--|---|--------------------|
| | | möglich | Ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| <i>discende di grado</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| <i>discende di terza</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 3, 5, 12 | 1, 6, 8, 10 |
| <i>discende di quarta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| <i>ascende di quinta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| <i>discende di quinta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10, 12 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 5 | 1, 3, 6, 8, 10, 12 |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |

4.B. Canone alla quarta di sopra

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | möglich | Ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>discende di grado</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>ascende di terza</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 5 (sic!), 6, 8 |
| <i>discende di terza</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>discende di quarta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |

| | | | |
|---------------------------|---------|-----------------------|----------------|
| <i>discende di quinta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>discende di sesta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |

5. Canone alla quinta di sopra

| Cantus firmus – Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|----------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | möglich | Ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Zarlino | 3, 5 ² | |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>discende di grado</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Zarlino | | |
| | Berardi | | 6 (sic!) |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Zarlino | 1, 3 | |
| | Berardi | | 5 |
| <i>discende di terza</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Zarlino | 3↓ | |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Zarlino | 3 (sic!) | |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>discende di quarta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Zarlino | 3, 5 | |
| | Berardi | | – |
| <i>ascende di quinta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Zarlino | 5 | |
| | Berardi | | – |
| <i>discende di quinta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Zarlino | 5↓ | |
| | Berardi | | 3, 5 (sic!), 6 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |

² Für einen steigenden Sekundschrift im Cantus firmus nennt Zarlino auch die Möglichkeit im *guida* sowohl auf der ersten als auch auf der zweiten Minima eine Oktave zum *soggetto* zu bilden, gefolgt von einer Sexte und einer Quinte über dem zweiten Cantus-firmus-Ton. Im *consequente* entsteht dadurch ein vorbereiteter Undezimvorhalt auf der ersten Minima der zweiten Semibrevis, der schrittweise über der zweiten Minima zur Dezime auflöst. (1573), S. 308.

| | | | |
|--------------------------|---------|----------------|-----------------|
| | Zarlino | 6 | |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Zarlino | 3 | |
| | Berardi | | 5 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| | Zarlino | 6 | |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Zarlino | 5↓, 8↓ | |
| | Berardi | | 3, 5 |

6.A. Canone alla sesta inferiore

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 3, 5, 12 | 1, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3 (sic!), 6, 8 |
| <i>discende di grado</i> | | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| | Berardi | 3, 8, 10, 12 | 5 |
| <i>discende di terza</i> | | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 5 | 1, 3, 6, 8, 10, 12 |
| | Berardi | 5 | |
| <i>discende di quarta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | <i>tutte le consonanze</i> | |
| <i>discende di quinta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | 6 | |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 5, 12 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5, 12 |

6.B. *Canone alla sesta superiore*

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | Möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>discende di grado</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>ascende di terza</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>discende di terza</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>ascende di quarta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>discende di quarta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>discende di quinta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>discende di sesta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |

7.A. *Canone alla settima inferiore*

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 1, 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| | Berardi | 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| <i>discende di grado</i> | | 1, 6, 8, 10 | 3, 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>ascende di terza</i> | | 5 | 1, 3, 6, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 (sic!), 8 |
| <i>discende di terza</i> | | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>discende di quarta</i> | | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |

| | | | |
|---------------------------|---------|--------------------|--------------------|
| <i>ascende di quinta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>discende di quinta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>discende di sesta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |

7.B. Canone alla settima superiore

| Cantus firmus –
Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|-------------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | Möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>discende di grado</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>discende di terza</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | |
| <i>discende di quarta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5, 12 |
| <i>discende di quinta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |

8.A. *Canone all'ottava inferiore*

| Cantus firmus – Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|----------------------------------|---------|---|-----------------------|
| | | Möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 1, 3, 6, 8, 10, 12 | 5 |
| | Berardi | 5 (sic!), 13 | |
| <i>discende di grado</i> | | 3, 5, 12 | 1, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3 (sic!), 5 (sic!), 6 |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | <i>tutte le consonanze</i> | |
| <i>discende di terza</i> | | 1, 6, 8, 10 | 3, 5, 12 |
| | Berardi | | 3 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | 3 (sic!), 10 (sic!), 15 (sic!) | |
| <i>discende di quarta</i> | | 1, 3, 5, 10, 12 | 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>discende di quinta</i> | | 6, 8 | 1, 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | 6, 8 | |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | | – |

8.B. *Canone all'ottava superiore*

| Cantus firmus – Fortschreitungen | | Intervall zwischen <i>guida</i> und <i>soggetto</i> | |
|----------------------------------|---------|---|--------------------|
| | | möglich | ausgeschlossen |
| <i>ascende di grado</i> | | 6 | 1, 3, 5, 8, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5, 8 |
| <i>discende di grado</i> | | 5, 12 | 1, 3, 6, 8, 10 |
| | Berardi | | 3, 6, 8 |
| <i>ascende di terza</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>discende di terza</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>ascende di quarta</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>discende di quarta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |

| | | | |
|---------------------------|---------|---------------------------------|--------------|
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>ascende di quinta</i> | | 3, 5, 10, 12 | 1, 6, 8 |
| | Berardi | | 6, 8 |
| <i>discende di quinta</i> | | 1, 6, 8 | 3, 5, 10, 12 |
| | Berardi | | 3, 5 |
| <i>ascende di sesta</i> | | 1, 3, 6, 8, 10 | 5, 12 |
| | Berardi | | 5 |
| <i>discende di sesta</i> | | 1, 3, 5, 8, 10, 12 | 6 |
| | Berardi | | 6 |
| <i>ascende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | <i>ogni sorte di consonanze</i> | |
| <i>discende d'ottava</i> | | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12 | – |
| | Berardi | <i>ogni sorte di consonanze</i> | |

Bibliographie:

1. Quellen:

Aaron (1516)

Pietro Aaron: *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna 1516, Faks. New York 1976.

Aaron (1525)

Pietro Aaron: *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig 1525, Faks. New York 1979.

Aaron (³1539)

Pietro Aaron: *Toscanello in musica*, Venedig ²1529 und ³1539, Faks. der dritten Auflage Kassel 1970.

Agazzari (1607)

Agostino Agazzari: *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*, Siena 1607.

Angleria (1622)

Camillo Angleria: *La regola del contraponto e della musical compositione*, Mailand 1622.

Aiguino (1562)

Illuminato Aiguino da Brescia: *La illuminata de tutti i Tuoni di canto fermo*, Venedig 1562.

Aiguino (1581)

Illuminato Aiguino da Brescia: *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, Venedig 1581.

Aristoxenos s. Meibom u. Westphal.

Artusi (1598)

Giovanni Maria Artusi: *L'arte del contraponto*, Venedig 1598.

Avella (1657)

Giovanni d'Avella: *Regole di musica*, Rom 1657.

Banchieri (1605)

Adriano Banchieri: *L'organo suonarino*, Venedig 1605.

Banchieri (1614)

Adriano Banchieri: *Cartella musicale nel canto figurato fermo, et contrapunto*, Venedig 1614.

Berardi (1681)

Angelo Berardi: *Ragionamenti musicali*, Bologna 1681.

Berardi (1687)

Angelo Berardi: *Documenti armonici*, Bologna 1687.

Berardi (1689)

Angelo Berardi: *Miscellanea musicale*, Bologna 1689.

Berardi (1690)

Angelo Berardi: *Arcani musicali*, Bologna 1690.

Berardi (1693)

Angelo Berardi: *Il perché musicale*, Bologna 1693.

Bernhard

Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 31999.

Bismantova (1677)

Bartolomeo Bismantova: *Compendio musicale*, Ferrara 1677. Faks. hrsg. von M. Castellani, Florenz 1978.

Boethius

Anicius Manius Severinus Boethius: *De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867. Nachdruck Frankfurt a. M. 1966.

Bononcini (1673)

Giovanni Maria Bononcini: *Musico Pratico*, Bologna 1673.

Bontempi (1660)

Giovanni Andrea Angelini Bontempi: *Novam quatuor vocibus componendi methodus*, Dresden 1660. Reprint hrsg. von W. Witzemann, Lucca 1993.

Bontempi (1695)

Giovanni Andrea Angelini Bontempi: *Historia Musica*, Perugia 1695. Neudruck der ersten beiden Teile, hrsg. von Biancamaria Brumana, Bologna 2010.

Bruschi (1711)

Antonio Filippo Bruschi: *Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del basso continuo*, Lucca 1711.

Dentice (1552)

Luigi Dentice: *Duo dialoghi della musica*, Neapel 1552.

Dialogus de musica, in: GS I, S. 251–264.

Diruta (1609)

Girolamo Diruta: *Seconda parte del Transilvano*, Venedig 1609.

Doni (1635)

Giovanni Battista Doni: *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Rom 1635.

Doni (1647)

Giovanni Battista Doni: *De praestantia musicae veteris*, Florenz 1647. Nachdr. Hildesheim 1986.

Doni (1763)

Giovanni Battista Doni: *Lyra Barberina amphichordos*, hrsg. von A. F. Gori und G. B. Passeri, Florenz 1763. Nachdruck Bologna 1974.

Fogliano (1529)

Lodovico Fogliano: *Musica theorica*, Venedig 1529.

Fux (1725)

Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725.

Gaffurio (1492)

Franchino Gaffurio: *Theorica musice*, Mailand 1492.

Gaffurio (1496)

Franchino Gaffurio: *Practica musice*, Mailand 1496, Faks. New York 1979.

Gaffurio (1518)

Franchino Gaffurio: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mailand 1518.

Galilei (1632)

Galileo Galilei: *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi del Mondo*, Florenz 1632.

Galilei (1581)

Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florenz 1581.

Galilei (1589)

Vincenzo Galilei: *Discorso intorno all'opere di Messer Gioseffe Zarlino da Chioggia*, Florenz 1589.

Gasparini (1708)

Francesco Gasparini: *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708. Nachdr. New York 1967.

Glarean (1547)

Heinrich Glarean: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks. Hildesheim 1969.

Guido von Arezzo: *Epistola ad Michaelem*. und *Micrologus*. In: Guido d'Arezzo, le opere.

Hrsg. und üb. von Angelo Rusconi, Florenz 2005.

Guilielmus Monachus: *De preceptis artis musicae*, hrsg. von Albert Seay, o. O. 1965 (CSM 11).

Helmholtz (1913)

Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Hildesheim 2003. Nachdr. der sechsten Ausgabe, Braunschweig 1913. (Erste Ausgabe Heidelberg 1862).

Herbst (1643)

Johann Andreas Herbst: *Musica poetica, sive compendium melopoeticum*, Nürnberg 1643.

Iamblichos: *Pythagoras*. Hrsg. und üb. von Michael von Albrecht. Darmstadt 21985.

Johannes de Grocheio: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, hrsg. und üb. von Ernst Rohloff, Leipzig 1972.

Kircher (1650)

Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Rom 1650. Nachdr. Hildesheim 1970.

Del Lago (1640)

Giovanni del Lago: *Breve introduzione di musica misurata*, Venedig 1540.

Lanfranco (1533)

Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica*, Brescia 1533.

Liberati (1685)

Antimo Liberati: *Lettera scritta dal Sig. Antimo Liberati in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi*, Rom 1685.

Lusitano (1553)

Lusitano, Vincenzo: *Introduzione facilissima et novissima di Canto Fermo, Figurato, Contrapunto semplice et in concerto*, Venedig 1553, 21558, 31561.

Marchettus von Padua: *Lucidarium musicae planae*, in: GS III, S. 64–121.

Meibom (1652)

Marcus Meibom: *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam 1652.

Mersenne (1636)

Marin Mersenne: *Harmonie universelle*. Paris 1636.

Mersenne (1637)

Marin Mersenne: *Seconde partie de l'harmonie universelle*. Paris 1637.

Mersenne (1648)

Marin Mersenne: *Harmonicorum libri XII*, Paris 1648.

MSG = *Musici scriptores graeci*, hrsg. von Karl von Jan, Leipzig 1895. Nachdruck Hildesheim 1962.

Ortiz (1553)

Diego Ortiz: *Trattado de glosas*. Viersprachige Neuausgabe der spanischen und italienischen Originalausgabe Rom 1553. Hrsg. von A. Otterstedt, Kassel ²2008.

Penna (1672)

Lorenzo Penna: *Li primi albori musicali*, Bologna 1672 und ³1679.

Penna (1689)

Lorenzo Penna: *Direttorio del canto fermo*, Modena 1689.

Picerli (1631)

Silverio Picerli: *Specchio secondo di musica*, Neapel 1631.

Pitoni (1725)

Giuseppe Ottavio Pitoni: *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, Ms. Rom 1725, NA hrsg. von C. Ruini, Florenz 1988.

Pitoni (1989)

Giuseppe Ottavio Pitoni: *Guida armonica*. Libro primo. o. O. o. J. Faks. Pisa 1989.

Pontio (1588)

Pietro Pontio: *Ragionamento di musica*, Parma 1588.

Prosdocimus de Beldemandis: *Tractatus de contrapuncto* (1412), in: CS 3, S. 193-199.

Ramos (1482)

Bartolomeo Ramos de Pareja: *Musica practica*, Bologna 1482.

Santa Maria (1565)

Tomás de Santa Maria: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565. Reprint Genf 1973.

Scacchi (1649)

Marco Scacchi: *Breve discorso sopra la musica moderna*, Warschau 1649.

Scacchi (1926)

Marco Scacchi: *Ad Excellentiss.: Dn. CS. Wernerum*, in: Katz (1926), S. 83–89.

Scaletta (1634)

Orazio Scaletta: *Scala di musica*, Rom 1634. (Erstausgabe Como 1595).

Schonsleder (21684)

Wolfgang Schonsleder: *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 21684. (Erstausgabe Ingolstadt 1631).

Scorpione (1701)

Domenico Scorpione: *Riflessioni armoniche*, Neapel 1701.

Spataro (1521)

Giovanni Spataro: *Errori di Franchino Gaffurio*, Bologna 1521.

Tevo (1706)

Zaccaria Tevo: *Il musico testore*, Venedig 1706.

Thomas von Aquin: *Summa contra gentiles* (SCG), in: Opera omnia 2, Stuttgart 1980.

Tigrini (1588)

Orazio Tigrini: *Il Compendio della Musica*, Venedig 1588, Faks. New York 1966.

Tinctoris (1477)

Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, in: Opera theoretica, hrsg. von Albert Seay, o. O. 1975 (CSM 22, II).

Tinctoris (1494)

Johannes Tinctoris: *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso c. 1494. Faks. New York 1966.

Todini (1676)

Michele Todini: *Dichiaratione della galleria armonica*, Rom 1676.

Vanneo (1533)

Stephano Vanneo: *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, Faks.-Nachdruck. Kassel, Basel, Paris und London 1969.

Vicentino (1555)

Nicola Vicentino: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Faks. Kassel u. a. 1959.

VS = *Die Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. von H. Diels und W. Kranz ⁸1956–1959.

Walther (1955)

Johann Gottfried Walther: *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955.

Westphal, R.: *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums*, 2 Bde Hildesheim 1965, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1883.

Zacconi (1622)

Lodovico Zacconi: *Prattica di musica*. Seconda Parte, Venedig 1622.

Zarlino (1558)

Gioseffe Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 1561, 1562, 1572, 1573. Nachdr. der Ausgabe von 1561 Forni 1999.

Zarlino (1571)

Gioseffe Zarlino: *Dimostrationsi harmoniche*, Venedig 1571.

Zarlino (1588)

Gioseffe Zarlino: *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588.

2. Sekundärliteratur:

Apel (1958)

Willi Apel: *Gregorian Chant*, Bloomington 1958.

Apfel (1969)

Ernst Apfel (1969): *Wandlungen des Gerüstsatzes vom 16. zum 17. Jahrhundert*, in: AfMw 26 (1969), S. 81–104 und S. 209–235.

Apfel (1982)

Ernst Apfel: *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982.

Apfel (1985)

Ernst Apfel: *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700*. Bd. 3, Saarbrücken 1985.

Arnold (1961)

Franck Thomas Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1961.

Atcherson

Walter Atcherson: *Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books*, in: JMTh 17 (1973), S. 204–232.

Bandur (1992)

Markus Bandur: *Sortisatio*, in: HmT. 1992.

Barbieri (1986)

Patrizio Barbieri: *Cembali enarmonici e organi negli scritti di Kircher*, in: *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, hrsg. von Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello und Maria Vitale, Venedig 1986, S. 111–128.

Barbieri (1987)

Patrizio Barbieri: *Acustica, accordatura e temperamento nell'illuminismo veneto*, Rom 1987.

Barbieri (1994)

Patrizio Barbieri: *On a continuo organ part attributed to Palestrina*, in: EM 22/4 (1994), S. 587–605.

Barbieri (2002)

Patrizio Barbieri: *L'evoluzione delle tastiere enarmoniche a catena aperta c 1480–1650*, in: SJBmw 22 (2002), S.185–228.

Barbour (1951)

James Murray Barbour: *Tuning and Temperament*, East Lansing 1951.

Barnett (1998)

Gregory Barnett: *Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century*, in: JAMS 51 (1998), S. 245–281.

Barnett (2002)

Gregory Barnett: *Tonal organization in seventeenth-century music theory*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S.407–455.

Beiche (1988)

Michael Beiche: *Imitatio / Nachahmung*, in: HmT. 1988.

Beiche (1989)

Michael Beiche: *Diminutio / Diminution*, in: HmT. 1989.

Beiche (1990)

Michael Beiche: *Fuga / Fuge*, in: HmT. 1990.

Bent (1972)

Margaret Bent: *Musica Recta and Musica Ficta*, in: MD 26 (1972), S. 73–100.

Bent (1983)

Margaret Bent: „*Resfacta*“ and „*Cantare Super Librum*“, in: JAMS 36 (1983), S. 371–391.

Bent (1984)

Margaret Bent: *Diatonic 'Ficta'*, in: EMH 4 (1984), S. 1–48.

Berger (1980)

Karol Berger: *Theories of chromatic and enharmonic music in late sixteenth century Italy*, Ann Arbor 1980.

Berger (1987)

Karol Berger: *Musica ficta: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffè Zarlino*, Cambridge 1987.

Bianconi (21991)

Lorenzo Bianconi: *Il Seicento*, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia Bd. 5, Turin 21991.

Bonta (1969)

Stephen Bonta: *The Uses of the Sonata da Chiesa*, in: JAMS 22 (1969), S. 54-84.

Borgir (1987)

Tharald Borgir: *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, Ann Arbor 1987.

Braun (1994)

Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: GdMth 8/2, hrsg. von Thomas Ertelt und Frieder Zaminer, Darmstadt 1994.

Briganti (1956)

Francesco Briganti: *Giovanni Andrea Angelini-Bontempi (1624-1705). Musicista – Letterato – Architetto*, Florenz 1956.

Brown (1976)

Howard Mayer Brown: *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford 1976.

Bukofzer (1947)

Manfred Bukofzer: *Music in the Baroque Era*, New York 1947.

Busch (2004)

Oliver Busch: *Logos syntheseos. Die euklidische Sectio canonis, Aristoxenos, und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie*, Hildesheim 2004.

Campagne (1995)

Augusta Campagne: *Die Anfänge des Generalbasses oder: Die Praxis des Begleitens im italienischen Früh-Barock*, in: BJBHM 19 (1995), S. 9–31.

Christensen (1992)

Thomas Christensen: *The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice*, in: AMI 64 (1992), S. 91–117.

Collins (1993)

Denis Collins: *Zarlino and Berardi as Teachers of Canon*, in: Theoria 7 (1993), S. 103–123.

Collins (1994)

Denis Collins: *Canon and Music Pedagogy 1500-1800*, in: Theoria 8 (1994), S. 53–72.

Crocker (1968)

Richard Crocker: *Perché Zarlino diede una nuova numerazione ai modi?*, in: RIM 3 (1968), S. 48–58.

Dahlhaus (1959)

Carl Dahlhaus: *Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert*, in: Musica 13 (1959), S. 163–167.

Dahlhaus (1962)

Carl Dahlhaus: *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, in: Mf 15/4 (1962), S. 315–340.

Dahlhaus (1968)

Carl Dahlhaus: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968.

Dahlhaus (1985)

Carl Dahlhaus: *Was heißt „Geschichte der Musiktheorie“?*, in: GdMth 1, hrsg. von Frieder Zamminer, Darmstadt 1985, S. 8–39.

Dodds (1998)

Michael Dodds: *Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser*, in: *Tonal Structures in Early Music*, hrsg. von Cristle Collins Judd, New York 1998, S. 341–372.

Dupont (1935)

Wilhelm Dupont: *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935.

Eggebrecht (1957a)

Hans Heinrich Eggebrecht: *Ars musica. Musikanschauung des Mittelalters und ihre Nachwirkungen*, in: *Die Sammlung* 12 (1957), S. 306–322.

Eggebrecht (1957b)

Hans Heinrich Eggebrecht: *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* (1957), S. 61–82.

Eggebrecht (1996)

Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, München 1996.

Erig (1979)

Richard Erig (Hrsg.): *Italienische Diminutionen*, Zürich 1979.

Ferand (1956)

Ernest Ferand: *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*, in: *AnnMl* 4 (1956), S. 129–174.

Ferraro (1985)

Giuseppe Ferraro: *Domenico Scorpione, compositore e teorico tra Sei e Settecento*, in: *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII*, Rom 1985, S. 109–127.

Freiberg (2004)

Irmtraut Freiberg: *Der frühe italienische Generalbass*, 2 Bd., Hildesheim 2004.

Froebe (2007)

Folker Froebe: *Satzmodelle des >Contrapunto alla mente< und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600*, in: ZGMTH 4/1-2 (2007), S. 13–55.

Gallo (1967)

Franco Alberto Gallo: *Il Musico testore di Zaccaria Tevo*, in: *Quadrivium* 8 (1967), S. 101–111.

Gehrmann (1891)

Hermann Gehrmann: *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 468–578.

Gmeinwieser (1975)

Siegfried Gmeinwieser: *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)*, in: *AfMw* 32 (1975), S. 298–309.

Godwin (2009)

Joscelyn Godwin: *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, Rochester 2009.

Groth (1989)

Renate Groth: *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: *GdMth* 7, Darmstadt 1989, S. 307–379.

Haar (1971)

James Haar: *Zarlino's Definition of Fugue and Imitation*, in: *JAMS* 24 (1971), S. 226–254.

Harmon (2006)

Roger Harmon: *Die Rezeption griechischer Musiktheorie im römischen Reich II*, in: *GdMth* 2, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 2006, S. 385–504.

Haynes (2002)

Bruce Haynes: *A History of Performing Pitch. The Story of „A“*, Lanham 2002.

Hein (1954)

Johannes Hein: *Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern im 17. Jahrhundert*, Diss. (mschr.) Köln 1954.

Hermelink (1960)

Siegfried Hermelink: *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960.

Hiley (1993)

David Hiley: *Western Plainchant*, Oxford 1993.

Hiley (2009)

David Hiley: *Gregorian Chant*, Cambridge 2009.

Hill (2005)

John Walter Hill: *Baroque music: music in Western Europe, 1580-1750*, New York 2005.

Hirtler (1995)

Eva Hirtler: *Die Musik als scientia mathematica von der Spätantike bis zum Barock*, Frankfurt am Main 1995.

Holler (1963)

Karl Heinz Holler: *Giovanni Maria Bononcini's Musico pratico in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts*, Straßburg und Baden-Baden 1963.

Holtmeier (2007)

Ludwig Holtmeier: *Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave*, in: JMT 51 (2007), S. 5–49.

Horsley (1963)

Imogene Horsley: *The Diminutions in Composition and Theory of Composition*, in: AMI 35 (1963), S. 124–153.

Horsley (1972)

Imogene Horsley: *Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Italy*, in: JMT 16 (1972), S. 50–61.

James (1993)

Jamie James: *The Music of the Spheres*, New York 1993.

Jans (1986)

Markus Jans: *Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: BjbHM 10 (1986), S. 101–120.

Jans (1992)

Markus Jans: *Modale „Harmonik“: Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: BjbHM 16 (1992), S. 167–188.

Jans (2007)

Markus Jans: *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave*, in: *Towards Tonality*, Leuven 2007, S. 119–143.

Judd (1992)

Cristle Collins Judd: *Modal Types and Ut, Re, Mi Tonalties: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, in: JAMS 45 (1992), S. 428–467.

Katz (1926)

Erich Katz: *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg 1926.

Klenz (1962)

William Klenz: *Giovanni Maria Bononcini of Modena. A Chapter in Baroque Instrumental Music*, Durham 1962.

Kucharski (1952)

Paul Kucharski: *Etude sur la doctrine pythagricienne de la tétrade*, Paris 1952.

Lamla (2003)

Michael Lamla: *Kanonkünste im barocken Italien, insbesondere in Rom*, Bd. 1, Saarbrücken 2003.

Lederer (1970)

Joseph-Horst Lederer: *Lorenzo Penna und seine Kontrapunkttheorie*, Diss. (mschr.) Graz 1970.

Lederer (1971)

Joseph-Horst Lederer: *Zur Lebensgeschichte Lorenzo Pennas*, in: *KmJb* 55 (1971), S. 25–31.

Leinkauf (2003)

Thomas Leinkauf: *Wissen und Universalität. Zur Struktur der scientia universalis in der Frühen Neuzeit*, in: *Perspektiven der Philosophie* 29 (2003), S. 81–103.

Leinkauf (2007)

Thomas Leinkauf: *Kirchers Musikverständnis im Kontext der barocken Universalwissenschaft*, in: *Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*, hrsg. von Markus Engelhardt und Michael Heinemann, Laaber 2007, S. 1–21.

Leopold (1989)

Silke Leopold: *Das Madrigal und die wahre Theatermusik. Die Stillehre Giovanni Battista Donis*, in: *Musiktheorie* 4/2 (1989), S. 143–151.

Lester (1989)

Joel Lester: *Between modes and Keys*, Stuyvesant 1989.

Lindley (1987)

Mark Lindley: *Stimmung und Temperatur*, in: *GdMth* 6, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1987, S. 111–131.

Mann (1958)

Alfred Mann: *The Study of Fugue*, London 1958.

Marco (1968)

Guy Marco und Claude Palisca: *The Art of Counterpoint. Gioseffo Zarlino Part three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*. New Haven 1968.

Markovits (1977)

Michael Markovits: *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*, Bern 1977.

Mathiesen (1999)

Thomas Mathiesen: *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln u. London 1999.

Meier (1974)

Bernhard Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

Meier (1992)

Bernhard Meier: *Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System*, in: BJBHM 16 (1992), S. 53–69.

Meier (2005)

Bernhard Meier: *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 2005.

Mengozzi (2010)

Stefano Mengozzi: *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge 2010.

Meyer (1996)

Christian Meyer: *Mensura Monochordi*, Paris 1996.

Morelli (1994)

Arnaldo Morelli: *Basso continuo on the organ in seventeenth-century Italian music*, in: BJBHM 18 (1994), S. 31–45.

Morini (1990)

Guido Morini: *Cenni sul basso continuo in Italia nel XVII secolo*, in: Studi corelliani 1990, S. 261–274.

Nuti (2007)

Giulia Nuti: *The Performance of Italian Basso Continuo*, Aldershot und Burlington 2007.

Palisca (1961)

Claude Palisca: *Scientific Empiricism in Musical Thought*, in: *Seventeenth Century Science and the Arts*, hrsg. von H. H. Rhys, Princeton (1961), S. 91–137.

Palisca (1972)

Claude Palisca: *Marco Scacchi's Defense of Modern Music*, in: *Words and Music*. Hrsg. von Laurence Berman, Cambridge (1972), S. 189–235.

Palisca (1985)

Claude Palisca: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven u. London 1985.

Palisca (1990)

Claude Palisca: *Mode Ethos in the Renaissance*, in: *Essays in Musicology. A tribute to Alvin Johnson*. Hrsg. von Lewis Lockwood und Edward Roesner, o. O. 1990, S. 126–139.

Palisca (2006)

Claude Palisca: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana 2006.

Pangrazi (2009)

Tiziana Pangrazi: *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher*, Florenz 2009.

Phillips (2000)

Nancy Phillips: *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert*, in: *GdMth* 4, hrsg. von Thomas Ertelt und Frieder Zaminer, Darmstadt 2000, S. 293–623.

Powers (1980)

Harold Powers: *Art. Mode*, in: *The New Grove XII*, London 1980.

Powers (1981)

Harold Powers: *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, in: *JAMS* 34 (1981), S. 428–470.

Powers (1992)

Harold Powers: *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary system, and Polyphony*, in: *BJbHM* 16 (1992), S. 9–52.

Powers (1998)

Harold Powers: *From Psalmody to Tonality*, in: *Tonal Structures in Early Music*, hrsg. von Cristle Collins Judd, New York 1998, S. 275–340.

Rasch (2002a)

Rudolf Rasch: *Tuning and temperament*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 193–222.

Rasch (2002b)

Rudolf Rasch: *Why where enharmonic keyboards built?* In: *SJbMw* 22 (2002), S. 35–93.

Ratte (1991)

Franz Josef Ratte: *Die Temperatur der Clavierinstrumente: Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel, Basel, London, New York 1991.

Rempp (1989)

Frieder Rempp: *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: *GdMth* 7, Darmstadt 1989, S. 39–220.

Riemann (²1921)

Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²1921.

Robbins (1938)

Ralph H. Robbins: *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*, Berlin 1938.

Sachs (1974)

Klaus-Jürgen Sachs: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974.

Sachs (1982)

Klaus-Jürgen Sachs: *Contrapunctus / Kontrapunkt*, in: *HmT*. 1982.

Sachs (1983)

Klaus-Jürgen Sachs: *Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts*, in: *BJbHM* 7 (1983), S. 166–183.

Sachs (1990)

Klaus-Jürgen Sachs: *Musikalische Elementarlehre im Mittelalter*, in: GdMth 3, Darmstadt 1990, S. 105–161.

Scharlau (1969)

Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969.

Schneider (1973)

Herbert Schneider: *Charles Masson und sein „Nouveau traité“*, in: AfMw 30 (1973), S. 245–274.

Schneider (2004)

Martin Schneider: *Das Weltbild des 17. Jahrhunderts*, Darmstadt 2004.

Schneider (1918)

Max Schneider: *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918.

Schubert (2002)

Peter Schubert: *Counterpoint pedagogy in the Renaissance*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 503–533.

Schwind (2009)

Elisabeth Schwind: *Kadenz und Kontrapunkt*, Hildesheim 2009.

Shigihara (1984)

Susanne Shigihara: *Bonifazio Graziani (1604/05-1664). Biographie, Werkeverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*, Bonn 1984.

Sordo (1996)

Federico Del Sordo: *Il Basso Continuo*, Padua 1996.

Steglich (1911)

Rudolf Steglich: *Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070–1138)*, Leipzig 1911.

Tagliavini (1981)

Luigi Ferdinando Tagliavini: *L'armonico pratico al cimbalo*, in: Francesco Gasparini. Atti del primo convegno internazionale, Florenz 1981, S. 133–155.

Talbot (1998)

Michael Talbot: *An Italian Overview*, in: Companion to Baroque Music, hrsg. von Julie Anne Sadie, Oxford 1998, S. 3–17.

Volk (2006)

Konrad Volk: *Musikalische Praxis und Theorie im Alten Orient*, in: GdMth 2, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 2006, S. 1–46.

Waack (1955)

Karl-Friedrich Waack: *Angelo Berardi als Musiktheoretiker*, Diss. (mschr.) Kiel 1955.

Wald (2006)

Melanie Wald: *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006.

Walker (2000)

Paul Mark Walker: *Theories of Fugue*, Rochester 2000.

Wiering (2001)

Frans Wiering: *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York u. London 2001.

Wraight (2002)

Denzil Wraight: *The cimbalo cromatico and other Italian string keyboard instruments with divided accidentals*, in: SJBmw 22 (2002), S. 105–136.

Zaminer (2006)

Frieder Zaminer: *Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland*, in: GdMth 2, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 2006, S. 47–256.

Ziegler (2009)

Reinald Ziegler: *Das so genannte „dritte Tonartensystem“ in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*, 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie, Bern 2009, S. 393–407.