

Gioseffo Zarlino (1517–1590)

LE ISTITUTIONI HARMONICHE

DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA, NELLE QUALI, OLTRA LE MATERIE APPARTENENTI ALLA MUSICA, SI TROVANO DICHIARATI MOLTI LUOGHI DI POETI, D'HISTORICI, ET DI FILOSOFI

Erste Auflage · Venedig 1558

Dritter Teil

Übersetzung: Christoph Hohlfeld (1922–2010)

Revision: Daniela v. Aretin

hrsg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust





HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG



Die Revision der Übersetzung erscheint als Kooperationsprojekt des Deutschen Historischen Instituts Rom – Musikgeschichtliche Abteilung / Istituto Storico Germanico di Roma – Sezione Storia della Musica und des Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

Notensatz: Johannes Tunger

Die Abbildungen sind dem Exemplar US-Bpm (M.388.15) entnommen.

Die Seitenzahlen in spitzen Klammern beziehen sich auf die erste Auflage des Druckes.

Revisionsstand: 15. Mai 2023
Alle Rechte an der Übersetzung vorbehalten.
Rom und Leipzig · 2022

Inhaltsverzeichnis

Kapitel	Titel	Seite
1	Was der Kontrapunkt ist und warum er so heißt	9
2	Die Erfindung der Schlüssel und der Noten	10
3	Die Elemente, die den Kontrapunkt bilden	12
4	Die Einteilung der besprochenen <i>species</i>	15
5	Ob die Quarte eine Konsonanz ist und woher es kommt, dass die Musiker sie lediglich in mehrstimmigen Kompositionen verwendet haben	16
6	Die Einteilung der Konsonanzen in perfekte und imperfekte	18
7	Die Quarte und die Quinte bilden die Mitte zwischen den perfekten und den imperfekten Konsonanzen	19
8	Welche Konsonanzen eher volltönend und welche eher anmutig sind	20
9	Die Unterscheidungen innerhalb der imperfekten Konsonanzen	22
10	Die Eigentümlichkeit und Natur der imperfekten Konsonanzen	22
11	Besondere Betrachtung zum Einklang	23
12	Die erste Konsonanz, also das <i>diapason</i> oder die Oktave	25
13	Die <i>diapente</i> oder Quinte	27
14	Das <i>diatessaron</i> oder die Quarte	28
15	Der <i>ditonus</i> oder die große Terz	29
16	Der <i>semiditonus</i> oder die kleine Terz	30
17	Der Nutzen, den die dissonanten Intervalle der Musik bringen	31
18	Der große und kleine Ganzton	33
19	Der große und kleine Halbton	34
20	Das <i>hexachordum maius</i> oder die große Sexte	34
21	Das <i>hexachordum minus</i> oder die kleine Sexte	35
22	Die <i>diapente cum ditono</i> oder große Septime	37
23	Die <i>diapente cum semiditono</i> oder kleine Septime	37

Kapitel	Titel	Seite
24	Wie solche Intervalle von den Praktikern auf natürliche Weise oder durch ein Vorzeichen übermäßig gemacht oder vermindert werden	39
25	Die Wirkung der Zeichen \sharp , \flat und \times	41
26	Was zu einer jeden Komposition gehört. Zunächst zum Thema	43
27	Die Kompositionen sollen hauptsächlich aus Konsonanzen und gelegentlich aus Dissonanzen bestehen	45
28	Die Kompositionen sollen mit einer perfekten Konsonanz beginnen	46
29	Man soll zwei Konsonanzen gleicher Proportion weder aufsteigend noch absteigend ohne Zwischenton nacheinander setzen	50
30	Wann die Stimmen im Satz in einer <i>relatio harmonica</i> stehen und wie man die verminderte Quinte und den Tritonus in Kompositionen verwenden kann	54
31	Was man bei Intervallbeziehungen in mehrstimmigen Kompositionen berücksichtigen soll	56
32	Wie zwei oder mehr gleichartige perfekte oder imperfekte Konsonanzen unmittelbar nacheinander gesetzt werden können	59
33	Es ist erlaubt, zwei oder mehr verschiedenartige perfekte oder imperfekte Konsonanzen unmittelbar nacheinander zu setzen	60
34	Nach einer perfekten Konsonanz ist es günstig, eine imperfekte zu setzen oder umgekehrt	60
35	Die Stimmen im musikalischen Satz sollen in Gegenbewegung laufen	61
36	Wie die Stimmen im Satz zusammen auf- oder absteigen können	61
37	Man soll zwischen den Stimmen im Satz Sprünge und große Tonabstände möglichst vermeiden	64
38	Wie man von einer Konsonanz zu einer anderen fortschreiten soll	65
39	Wie man jeden musikalischen Satz beenden soll	69
40	Wie man bei der Bildung des zweistimmigen <i>contrapunctus simplex</i> , der »Note gegen Note« genannt wird, vorgehen soll	70
41	In den Kontrapunkten soll man Einklänge möglichst vermeiden und nicht zu oft Oktaven verwenden	74

Kapitel	Titel	Seite
42	Der zweistimmige <i>contrapunctus diminutus</i> und wie man darin Dissonanzen verwenden kann	76
43	Wie der Komponist einen Kontrapunkt über einer diminuierten Stimme oder einem diminuierten <i>soggetto</i> bilden soll	84
44	Es ist nicht notwendig, dass der <i>soggetto</i> und die Kontrapunktstimme zusammen beginnen Die Tonbewegungen müssen gut geregelt sein, und was der Sänger beim Singen beachten soll	87
45	Die Tonbewegungen müssen gut geregelt sein, und was der Sänger beim Singen beachten soll	89
46	Man soll bei den Tonbewegungen nicht sehr lange in der tiefen oder hohen Lage verweilen	91
47	Das Setzen einer Dissonanz oder einer Minima-Pause zwischen zwei gleichartigen Konsonanzen, die zusammen auf- oder absteigen, macht diese Konsonanzen nicht verschiedenartig	92
48	Der Takt	94
49	Die Synkope	97
50	Die Pausen	99
51	<i>Fuga, conseguenza</i> oder <i>reditta</i> , wie wir sie nennen wollen	102
52	Imitationen und was man darunter versteht	108
53	Die Kadenz, was man darunter versteht, ihre Erscheinungsformen und ihr Gebrauch	113
54	Das <i>fuggir le cadenze</i> und was zu beachten ist, wenn der <i>soggetto</i> sich um zwei oder mehr Tonstufen bewegt	120
55	Wann es erlaubt ist, in einer Stimme des musikalischen Satzes eine Wendung zwei oder mehrere Male zu gebrauchen, und wann nicht	121
56	Der doppelte Kontrapunkt und was man darunter versteht	125
57	Was der Komponist über die vorgegebenen Regeln hinaus beachten muss und welche Freiheiten er sich erlauben darf	135
58	Wie man einen mehr als zweistimmigen musikalischen Satz komponieren soll und die Bezeichnung der Stimmen	140
59	Der dreistimmige Satz und was bei der Komposition zu beachten ist	146

Kapitel	Titel	Seite
60	Wie man die Quarte im musikalischen Satz verwenden kann	150
61	Allgemeine Regeln	153
62	Die verschiedenen Arten des Kontrapunkts. Zunächst vom sogenannten »doppelten«	162
63	Dreistimmige Kontrapunkte, die nach bestimmten Vorgaben gebildet werden	169
64	Was zu beachten ist, wenn man zu zwei vorgegebenen Stimmen eine dritte improvisieren will	173
65	Was bei Kompositionen für vier oder mehr Stimmen zu beachten ist	177
66	Einige Hinweise zu Kompositionen mit mehr als drei Stimmen	182
67	<i>Tempus, modus</i> und <i>prolatio</i> und mit welcher Quantität man einen musikalischen Satz beenden oder untergliedern muss	191
68	Die Perfektion der Notenwerte	194
69	Die Imperfektion der Notenwerte	197
70	Der Punkt, seine Arten und ihre Auswirkungen	199
71	Der Nutzen, den die dargestellten Akzidentien für gute Harmonien bringen	203
72	Die gemeinsamen und die speziellen Töne für diatonische, chromatische und enharmonische Musikstücke	207
73	Ob die natürlichen Töne der beiden letzteren <i>genera</i> ohne den Gebrauch der speziellen Töne der dargestellten <i>genera</i> verwendet werden können	209
74	Es gibt zwei Kompositionsarten und die Musikstücke einiger moderner Komponisten gehören zu keinem der genannten <i>genera</i>	211
75	Diatonische Tonbewegungen können mit den Intervallen der großen und kleinen Terz fortschreiten, ohne dass das <i>genus</i> verändert wird	211
76	Wo man in den Kompositionen keine Verschiedenheit der Tonverbindungen hört, kann es auch kein Wechsel des <i>genus</i> geben	214
77	Der Nutzen, den die genannten beiden <i>genera</i> bringen, und wie sie verwendet werden können, um eine gute Wirkung zu haben	215

Kapitel	Titel	Seite
78	Warum die »chromatischen« Kompositionen einiger Moderner eine ungute Wirkung haben	217
79	Was bei der Komposition in den <i>genera</i> eine Rolle gespielt hat	221
80	Zurückweisung der Ansichten der Chromatiker	223
	Benutzte Übersetzungen	226

LA TERZA PARTE

Delle Istitutioni harmoniche

DI M. GIOSEFFO ZARLINO

DA CHIOGGIA,

NELLA QUALE SI RAGIONA DELLA SECONDA
PARTE DELLA MUSICA CHIAMATA PRATTICA,

CIOE DELL'ARTE DEL

CONTRAPUNTO.

Quel che sia Contrapunto, & perche sia così nominato.
Capitolo primo.



HA VENDO io fin hora nelle due parti precedenti ragionato a sufficienza intorno alla Prima parte della Musica, detta Theorica, o Speculativa; & veduto quelle cose, che sono appartenenti, & necessarie al Musico; resta che in queste due parti seguenti, io ragioni di quelle cose, che concorreno nella Seconda parte, che si chiama Prattica, la qual consiste nella compositione delle Canzoni, o cantilene, che si compongono a due, ouera a più voci; che li Prattici nominano Arte del Contrapunto. Ma perche il Contrapunto è il Soggetto principale di questa parte; però auanti d'ogn' altra cosa vederemo quel, che ello sia; & perche sia così chiamato. Dico adunque che Contrapunto è quella Concordanza, o concento, che nasce da vn corpo, ilquale habbia in se diuerse parti, & diuerse modulationi accomodate alla cantilena, ordinate con uoci distanti l'vna dall'altra per interualli comensurabili, & harmonici; & è quello, che nel cap. 12. della Seconda parte io nominai Harmonia propria. Si può anche dire, che'l Contrapunto sia vn modo di harmonia, che contenghi in se diuerse variationi de suoni, o de voci cantabili, con certa ragione di proportioni, & misura di tempo:oueramente che'l sia vna certa vnione artificiosa de suoni diuersi, ridutta alla concordanza. Dalle quali definitioni potemo raccogliere, che l'Arte del Contrapunto non è altro, che vna facultà, la quale insegna a ritrouare varie parti della cantilena, & a disporre i suoni cantabili, con ragione proportionata, & misura di Tempo nelle modulationi. Et perche li Musici gia componeuano i lor Contrapunti solamente con alcuni punti, però lo chiamarono Contrapunto: perche poneuano l'vno contra l'altro, come facemo al presente noi, che poniamo vna Nota contra l'altra: & pigliauano tal Punto per la voce: conciosia che si come il Punto è principio della Linea, & è anco il suo fine; così il Suono, o la Voce è principio, & fine della Modulatione: & tra essa è contenuta la Consonanza, della quale si fa poi il Contrapunto. Sarebbe forse stato più ragioneuole a chiamarlo Contrauono, che Contrapunto: percioche vn suono si pone contra l'altro: ma per non partirmi dall'uso commune, l'ho voluto ancora io chiamar Contrapunto; quasi Punto contra punto; ouero Nota contra nota. Si debbe però auertire, che il Contrapunto si troua di due sorti, cioè Semplice, & Diminuito. Il Semplice è quello, che ha le modulationi composte solamente di consonanze, & di figure eguali, sia no quali si vogliano, l'vna contra l'altra: Ma il Diminuito, non solo ha le parti composte di Consonanze, ma etiaudio di Dissonanze; & in esso si pone ogni sorte di figure cantabile, secondo l'arbitrio del Compositore; & le sue modulationi sono ordinate per interualli, o spaciij cantabili; & le figure numerate secondo la misura del suo Tempo. Il propio del Contrapunto è di ascendere, & di discendere con diuersi suoni, o uoci, per mouimenti contrarij in vn medesimo tempo, per interualli proportionati, che siano atti alla consonanza: conciosia che l'Harmonia non nasce da altro, che dalla diuersità delle cose, che si pongono insieme, & sono tra loro opposte. Et tanto più il Contrapunto è giudicato diletteuole, & buono; quanto più si usa con buona gratia, megliori modi, & con ornato, & bello procedere; & questo secondo le regole, che ricerca l'Arte del bene, & correte

tamente

**DER DRITTE TEIL
der ISTITUTIONI HARMONICHE**

des M. Gioseffo Zarlino aus Chioggia,

in welchem vom zweiten, dem sogenannten praktischen Bereich der Musik
die Rede ist, also von der Kunst des Kontrapunkts.

Kap. 1

Was der Kontrapunkt ist und warum er so heißt

<147> Ich habe mich bis hierher in den beiden vorangegangenen Teilen zur Genüge mit dem ersten Bereich der Musik, dem sogenannten theoretischen oder spekulativen, befasst. Wir haben gesehen, was für den Musiker relevant und erforderlich ist. Nun bleibt, in den beiden folgenden Teilen das zu behandeln, was den zweiten Bereich betrifft, der *musica practica* heißt. Dieser besteht in der Komposition von Gesängen oder Musikstücken zu zwei oder mehr Stimmen. Die Praktiker nennen ihn »Die Kunst des Kontrapunkts«. Da der Kontrapunkt der Hauptgegenstand des folgenden Teils ist, wollen wir zunächst sehen, was er ist und warum er so heißt. Ich sage also: Der Kontrapunkt ist die harmonische Beziehung oder Eintracht, die aus einem Körper mit verschiedenen Teilen entsteht. Dabei sind die verschiedenen Tonfortschreitungen an das Musikstück angepasst und die Töne stehen zueinander in messbaren und harmonischen Intervallen. Er ist das, was ich im zwölften Kapitel des zweiten Teils als *harmonia propria* bezeichnet habe. Man könnte auch sagen: Der Kontrapunkt ist eine Art von Harmonie, die verschiedene Varianten von Instrumental- oder Gesangstönen mit bestimmten Proportionen und einem bestimmten Zeitmaß enthält. Oder auch: Er ist eine kunstvolle Vereinigung verschiedener Töne, die in eine Übereinstimmung gebracht wurden. Diesen Definitionen können wir entnehmen, dass die Kunst des Kontrapunkts nichts anderes als eine Disziplin ist, die lehrt, die verschiedenen Teile einer Komposition zu erkennen und die Singstimmen bei ihren Fortschreitungen in proportionierter Anordnung und geregelter Zeitmaß zu führen. Und weil die Musiker früher ihre Kompositionen nur mit einigen Punkten schrieben, nannten sie dies Kontrapunkt. Sie setzten Punkt gegen Punkt, wie wir heute Note gegen Note setzen, und fassten einen solchen Punkt als Ton auf. Wie der Punkt Beginn und Ende einer Linie ist, so ist der gesungene oder gespielte Ton Beginn und Ende einer Tonfortschreitung und enthält die harmonische Übereinstimmung, aus welcher der Kontrapunkt besteht. Vielleicht wäre es vernünftiger gewesen, ihn *contrasonus* [Gegenton] statt *contrapunctus* [Gegenpunkt] zu nennen, denn es wird ja ein Ton gegen einen anderen gesetzt. Doch um nicht vom allgemeinen Gebrauch abzuweichen, habe auch ich mich für die Bezeichnung Kontrapunkt entschieden, also Punkt gegen Punkt oder Note gegen Note.

Es ist jedoch anzumerken, dass es zwei Arten von Kontrapunkt gibt, den einfachen [*contrapunctus simplex*] und den diminuierten [*contrapunctus diminutus*]. Der einfache Kontrapunkt ist jener, dessen Fortschreitungen nur aus Konsonanzen und beliebigen gleichen Notenwerten bestehen, immer ein Ton gegen einen anderen. Der diminuierte

Kontrapunkt hingegen besteht nicht nur aus Konsonanzen, sondern auch aus Dissonanzen, und verwendet alle Arten von Notenwerten nach dem Gutdünken des Komponisten. Seine Fortschreitungen sind in singbaren Intervallen oder Tonabständen angeordnet und seine Notenwerte nach dem Zeitmaß eingeteilt.

Das Wesen des Kontrapunkts besteht im Auf- und Absteigen verschiedener gespielter oder gesungener Töne in gegensätzlicher Bewegung zur gleichen Zeit und in proportionierten Intervallen, die zur Bildung von Konsonanzen geeignet sind. So entsteht die Harmonie aus nichts anderem als der Verschiedenheit gegensätzlicher Dinge, die in Übereinstimmung gebracht werden. Der Kontrapunkt wird umso mehr als lieblich und gut beurteilt, wenn er auf anspruchsvolle Art mit gutem Geschmack angewandt wird, auf beste Weise, mit verziertem und schönem Duktus und nach den Regeln, wie sie die Kunst des schönen und korrekten <148> Tonsatzes erfordert. Es ist jedoch anzumerken, dass man bei Tonfortschreitungen das Intervall als den stillen Übergang von einem gesungenen oder gespielten Ton zum anderen versteht, den man wahrnimmt, auch wenn man ihn nicht hören kann.

Kap. 2

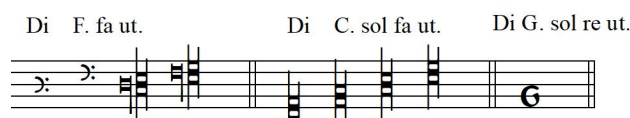
Die Erfindung der Schlüssel und der Noten

Jede mathematische Wissenschaft beruht darauf, dass man eher durch Beweisführung zum Erhalt der Wahrheit gelangt als durch Erörterungen oder Meinungsäußerungen. Sind von der Gegenseite einige Grundsätze, die Prämissen heißen, anerkannt, erfolgt die Beweisführung, die alles klar und einfach macht. Will man aber zur Beweisführung kommen, muss ein Mittel gefunden werden, das sie für unsere Wahrnehmung verständlich macht, damit wir vollständig in der Lage sind, sie zu verstehen. Angesichts dieser Notwendigkeit erfanden die Mathematiker einige Schriftzeichen. Diese wurden nicht als von der Materie getrennt oder weit entfernt betrachtet, und zwar weniger im Hinblick auf ihr Sein als vielmehr der Bedeutung nach, sondern als eng mit ihr verbunden. Es waren Punkte, Linien, Flächen, Körper, Zahlen und unzählige andere Zeichen, die man lediglich mit Farben auf Papier schrieb und anstelle der bezeichneten Sache verwendete. So verfahren auch die Musiker, um ihre Betrachtungen und Beweisführungen darzustellen und dem Urteil der Sinne zu unterwerfen. Da die gespielten und gesungenen Töne sich auf keine Weise schriftlich fixieren und auch nicht auf Papier oder ein anderes Material schreiben lassen, erfanden sie Zeichen oder Symbole, die sie Figuren oder Noten nannten. Und die beherrschten sie auf eine Weise, die wir weiter unten sehen werden.

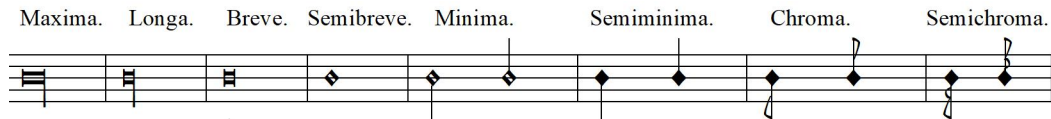
Sie bezeichneten die Saiten ihrer Instrumente und die Töne ihrer Melodien mit einer der folgenden sechs Silben in der Anordnung: *ut, re, mi, fa, sol, la*, wie ich es im 30. Kapitel des zweiten Teils gezeigt habe. Diese Tonordnung nannten sie Ableitung oder Rückführung, was nichts anderes ist als eine Transposition der Töne von einer Stufe auf eine andere oder – wie man sagt – eine natürliche Fortschreitung der oben dargestellten sechs Silben. Da diese Ableitung von drei Tönen aus beginnen kann, von C, F und G, teilte Guido seinen *Prologus* in drei Teile und wandte die besagten Silben folgendermaßen auf drei charakteristische Tonfolgen an: Begann die erste Silbe – der Reihe nach

gefolgt von den anderen – auf dem Ton C, so legte er fest, dass diese Tonfolge oder Ableitung nach der *proprietas naturalis* gesungen werde. Begann sie auf dem Ton F, wurde sie nach der *proprietas b rotundi* oder wie wir sagen wollen *proprietas b mollis* gesungen. Begann sie aber auf dem Ton G, dann hieß es, sie werde nach der *proprietas b quadrati* oder *proprietas b duri* gesungen. Er verstand die *proprietas* als Folge von mehreren, nach dem gleichen Prinzip gesungenen oder gespielten Tönen oder als einzelne spezielle Ableitung eines jeden geordneten Hexachords. Hierzu muss man wissen, dass Guido jede Ableitung mit einem der griechischen Tetrachorde verband, indem er ihm unten die beiden Saiten *ut* und *re* anfügte. Denn jedes Tetrachord beginnt mit *mi*, wie es im zweiten Teil dargelegt wurde. So enthält jedes Hexachord jede *species* der Quarte, deren es drei gibt, wie wir an passender Stelle sehen werden. Die Position oder den Standort der gesungenen oder gespielten Töne aber, den die Musiker als *chordae* [Saiten] bezeichnen, nannte er *claves* [Schlüssel]. Diese werden voneinander durch im gleichen Abstand stehende, parallele Linien abgegrenzt, wobei die Zwischenräume mit einbezogen werden. Doch die gesungenen und gespielten Töne stehen nicht alle im gleichen Abstand zueinander. Also setzte er die erste Tonstufe, die er *Gamma ut* nannte, auf der [ersten] Linie an, *A re*, die zweite, im [ersten] Zwischenraum. Desgleichen ordnete er *b mi* wieder auf einer Linie und *C fa ut* in einem Zwischenraum an und auf diese Weise Stück für Stück auch die anderen, in der Reihenfolge, wie man sie im oben erwähnten *Prologus* dargestellt sind. Und er bezeichnete jeden Ton mit dem zugehörigen Buchstaben.

Weil aber diese Art zuweilen Verwirrung stiften konnte, erfanden die Neueren, vielleicht eingedenk der Tatsache, dass man vergeblich eine Sache mit Hilfe mehrerer Dinge tut, wenn man es ebenso gut mit wenigen kann, einige [neue] Symbole, nach denen sich die Sänger zu richten hatten, und schieden andere aus. Nur diese gaben über jede Tonfortschreitung und melodische Wendung Auskunft. Und durch sie hatten sie Kenntnis von den Tonabständen oder Intervallen des Ganztons, Halbtons und auch der anderen. Diese Symbole nannten sie ebenfalls *claves* [Schlüssel], denn mit diesen haben sie die folgende Ähnlichkeit: Wie man mit dem Schlüssel eine Tür öffnet, in ein Haus eintritt und sieht, was sich darin befindet, so erschließen diese Symbole die Tonfortschreitungen und man erkennt jedes der genannten Intervalle. Es würde schnell das Gegenteil eintreten, wenn man sie entfernte. Alles wäre sofort von Verwirrung erfüllt, wie es sich jeder vorstellen kann. Man bezeichnete dann diese Schlüssel mit den Namen, die im untenstehenden Beispiel aufgeführt sind. Und obwohl einige von ihnen bisweilen auf eine und dieselbe der fünf aufgezeigten Linien gesetzt werden können, stehen sie nichtsdestoweniger im Abstand von fünf Tonstufen, also einer Quinte.



Man erfand <149> darüber hinaus zur Kennzeichnung der Töne in den Kompositionen und Kontrapunkten einige andere Symbole und nannte sie Figuren oder, wie wir sagen wollen, Noten. Sie wurden so bezeichnet, wie in diesem Beispiel:



Ihr Wert ist so bemessen, dass eine das Doppelte der anderen beträgt. Man legte fest, dass im *tempus imperfectum* die Maxima zwei Longen enthält, die Longa zwei Breven, die Brevis zwei Semibreven und so weiter. Im *tempus perfectum*, im *modus* und der *prolatio* verstanden sie das aber anders, wie wir andernorts noch sehen werden. Einige betrachten die Brevis als die »Mutter« und den Ursprung aller anderen Notenwerte, denn die Maxima und die Longa sind durch ihre Erweiterung entstanden, die Semibrevis und die anderen folgenden durch ihre Unterteilung.

Die Alten setzten in ihren Kompositionen andere Zeichen und Symbole, wie die Zeichen für *tempus*, *modus*, *prolatio*, Punkte, das *b quadratum* [b], das *b rotundum* [b], die *diësis*, Pausen, Ligaturen, das Zeichen für die *presa*, Fermaten, Refrains und tausend andere, die noch vorkommen können. Aber einen guten Teil davon verwenden auch die Heutigen. Nichtsdestoweniger will ich nur von jenen sprechen, die in unseren Zusammenhang gehören und gut dorthin passen. Denn ich möchte grundsätzlich das behandeln, was für uns nötig ist und dem Gehörssinn unterliegt, dessen eigentlicher Gegenstand die Töne sind. Ich lasse – soweit ich kann – alles beiseite, was diesem Hörindruck sonderbar oder fremd erscheint.

Kap. 3

Die Elemente, die den Kontrapunkt bilden

Da wir dabei sind, die Komposition des Kontrapunkts zu behandeln, müssen wir vor allen Dingen die Elemente kennenlernen, aus denen er sich zusammensetzt. Denn niemand wird jemals in der Lage sein, etwas zu ordnen oder zusammenzustellen und niemals die Natur des Zusammengesetzten erkennen, wenn er nicht zuvor die Natur und die Grundlagen der Elemente kennt, die geordnet und zusammengesetzt werden sollen. Ich sage: Es gibt für den Kontrapunkt zwei Arten von Elementen, die einfachen und die wiederholten. Die einfachen sind alle Intervalle, die kleiner sind als die Oktave, also Einklang, Sekunde – dem Brauch der Praktiker folgend –, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und die Oktave selbst. Die wiederholten Intervalle sind alle, die größer als sie sind, nämlich None, Dezime, Undezime, Duodezime und die anderen der Reihe nach. Niemand sollte sich wundern, dass ich die Oktave unter die einfachen Intervalle eingeordnet habe, aber sie ist wirklich kein zusammengesetztes Intervall, wie vielleicht einige meinen. Sie ist das erste unter den Intervallen und – wie Boethius versichert – die erste unter den Konsonanzen. Und wenn sie das erste Intervall ist, kann sie kein zusammengesetztes sein. Denn alles Zusammengesetzte kommt immer nach den Teilen, aus denen es zusammengesetzt ist. Die Oktave steht also am Anfang, und alle anderen Intervalle kommen nach ihr. Das sieht man daran, dass sie ihre Form aus der *proportio dupla* erhält, der ersten *proportio inaequalitatis*. Und die anderen Konsonanzen oder Intervalle erhalten ihre Form aus den Proportionen, die auf die *dupla* folgen. Sie sind – wie ich andernorts gesagt habe – die Teile der Oktave, die aus ihrer Unter-

gliederung entstehen. Da nun die Oktave das erste Intervall ist, kann man nicht sagen, sie sei zusammengesetzt. Denn dann müsste sie aus Intervallen zusammengesetzt sein, die einfacher und grundlegender sind als sie selbst. Wir können auch nicht sagen, sie setze sich aus lauter Einklängen zusammen, wie einige Dummköpfe gemeint haben, auch wenn sie einfacher und grundlegender sind die Oktave. Denn Einklänge sind – wie wir noch sehen werden – keine Intervalle, sondern sie sind wie ein Punkt die kleinste unteilbare Einheit, in die man keinen weiteren Punkt hineinstecken kann. Das beweist Aristoteles im sechsten Buch seiner *Physica*. Und wenn jemand fragen würde, wie dann die Oktave entsteht, so kann man, ohne zu irren, antworten, dass sie auf gleiche Weise entsteht wie die Linie, die erste teilbare Quantität. Da sie nun das <150> erste unter den musikalischen Intervallen ist und man sie weder aus Einklängen noch aus anderen Intervallen, wie klein sie auch immer sein mögen, zusammensetzen kann, kann man daraus schließen, dass sie einfach und nicht zusammengesetzt ist. Als das erste Intervall ist sie Mutter, Erzeugerin, Quelle und Ursprung, von dem jede andere Konsonanz und jedes andere Intervall abstammt.

Denn das erste ist immer der Ursprung dessen, was folgt, und nicht umgekehrt. Und wenn wir sagen, dass sich die Ungleichheit aus der Gleichheit herleitet, so müssen wir auch sagen, dass die Oktave dem Einklang entspringt. Denn aus der *proportio aequalitatis* formt sich der Einklang und aus der *proportio inaequalitatis* die Oktave. Und die Beziehung zwischen diesen beiden ist durch ihre Ähnlichkeit und Einfachheit so eng, dass das Ohr von den Tönen der Oktave auf nahezu die gleiche Weise berührt wird wie von denen des Einklangs. Das beruht wie gesagt vor allem auf der Ähnlichkeit zwischen den beiden, denn jeder Erzeuger bringt ein ihm ähnliches Erzeugnis hervor. Und beide sind grundlegend: Der Einklang durch die Gleichheit, aus der die Ungleichheit hervorgeht, und die Oktave durch die *proportio dupla*, die am Beginn aller Konsonanzen steht und aus der die anderen *proportiones inaequales* hervorgehen.

Die Oktave ist auf solche Weise grundlegend, dass sie zwar aus zwei Tönen zusammengefügt ist, die hinsichtlich ihrer Lage verschiedenen sind, aber – so möchte ich sagen – dem Ohr trotzdem wie nur ein einziger erscheinen, denn sie sind sich sehr ähnlich. Das rührt von der engen Beziehung zwischen den Zahlen 2 und 1 her, welche die Außentöne der *proportio dupla* bilden. In ihr sind zwei Ausgangspunkte enthalten: Die 1 als Ausgangspunkt der Zahlen und als jene Zahl, die unteilbar ist, und die 2 als Ausgangspunkt für die Erweiterung der Zahl 1 und als die kleinste teilbare Zahl, die von der 1 zwei Mal durchmessen wird. Aber man kann sie nicht in zwei [verschiedene] Zahlen aufteilen, denn sie enthält keine andere Zahl als zwei Mal die 1. Da die 2 somit nahezu das gleiche Wesen hat wie die 1, der sie nahesteht, hat auch die Oktave nahezu das gleiche Wesen wie der Einklang, dem sie nahesteht. Das erkennt man an ihren Zahlenverhältnissen und daran, dass die Rahmentöne ihrer Proportionen aus keiner anderen Zahl als der 1 gebildet werden. Auf diese Weise ahmt die Wirkung das Wesen ihrer Ursache nach. Und da die Proportionszahlen die Ursache für die harmonischen Töne sind, imitiert aus gutem Grund der Ton ihr Wesen, so dass die besagten beiden Töne der Oktave wie ein einziger erscheinen. Diese einfache Tatsache erkennt man auch ganz klar, wenn man der Oktave unten oder oben ein konsonantes oder dissonantes Intervall anfügt. Denn dann scheint es, als sei es lediglich einem einzigen Ton hinzugefügt worden. Das erkennen wir auch daran, dass die Duodezime das Gehör auf fast die

gleiche Weise anspricht wie die Quinte, ebenso die große Dezime fast wie die große Terz. Und die große None hören wir ebenso als Dissonanz wie den Ganzton. Beide sprechen unsere Sinneswahrnehmung auf die gleiche Weise an, was man auch im Falle der übrigen Intervalle sagen kann. Und dieses Phänomen kann verständlicherweise bei keiner anderen Konsonanz vorkommen, denn diese sind nicht so einfach und grundlegend wie die Oktave. Das erkennt man eindeutig, wenn man die große mit der kleinen Terz verbindet, wobei die Außentöne dieser Verbindung die Quinte ergeben. Ähnliches geschieht, wenn wir zwei Quinten, zwei Quarten, zwei große Terzen, zwei kleine Terzen oder andere Intervalle mit ähnlichen Zahlenproportionen verbinden: Ihre Außentöne werden nicht nur verschieden klingen, sondern auch dissonant, denn die Außentöne aller anderen Intervalle haben weder das Zahlenverhältnis noch die Ähnlichkeit wie die der Oktave. Hieraus ergibt sich, dass einfache Konsonanzen, die an die Oktave angefügt werden, den einfachen Konsonanzen innerhalb der Oktave ähnlich sind. Ich sprach von den einfachen Konsonanzen, denn es ist ersichtlich, dass jedes Intervall in Verbindung mit der Oktave so wirkt, als sei es von einem einfachen Intervall abgeleitet. Also bewahrheitet sich, was ich im ersten Teil gesagt habe: Konsonanzen und Dissonanzen wiederholen sich auf die gleiche Weise wie die einfachen Zahlen jenseits der Zahl 10. Denn über diese hinaus werden keine neuen Zahlen hinzugefügt, sondern lediglich die kleineren wiederholt:

Fügt man die erste Zahl 1 der 10 hinzu, ergibt sich die 11, fügt man die 2 hinzu, ergibt sich die 12. Auf ähnliche Weise entstehen durch die Hinzufügung der 3 und so weiter jene Zahlen, die am Ende [der Ziffernfolge] den einfachen ähnlich sind, die angefügt wurden. So werden auch oberhalb der Oktave keine neuen Töne hinzugefügt, sondern dieselben, die in ihr enthalten sind. Sind diese verbraucht, kehrt man wie im Kreis wieder an den Beginn zurück. Aus den vorgebrachten Gründen kann man schließen, dass die Oktave wirklich als einfaches Intervall zu bezeichnen ist und nicht als wiederholtes oder zusammengesetztes, denn sie ist Element jeder anderen Konsonanz oder jedes anderen Intervalls. Wenn wir nun dem Brauch der Praktiker folgen, können wir sagen, dass die einfachen Elemente, oder – wie man sagt – die einfachen *species* des Kontrapunkts sieben sind und nicht mehr. Wir lassen hierbei den Einklang beiseite, denn er ist weder Konsonanz noch Intervall, was wir an geeigneter Stelle noch sehen werden. Es sind Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, <151> Sexte, Septime und Oktave. Hierbei beziehen wir uns nur auf die Anzahl der Saiten auf dem Monochord, so wie sie im 44. Kapitel des zweiten Teils dargestellt wurden, nicht auf die Intervalle. Aus diesen entstehen dann die duplizierten Intervalle, die man die zusammengesetzten nennt. Ich habe sie in der folgenden Tabelle zusammengestellt, damit man ihr Wesen erkennen kann und welchen einfachen Intervallen sie zugeordnet und ähnlich sind.

Einfache	Einklang	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave
Duplizierte		9	10	11	12	13	14	15
		16	17	18	19	20	21	22

Und so weiter, nach den Möglichkeiten der natürlichen und künstlichen Instrumente.

Nachdem ich ihre Unterschiede und Eigenschaften gezeigt habe, werde ich zeigen, wie sie im Kontrapunkt gesetzt werden müssen. Ausdrücklich sei angemerkt, dass sie *species* genannt werden. *Species* nennt Porphyrios jene Form oder Gestalt, die etwas enthält und in einem *genus* enthalten ist. So sagt man: Der Mensch ist eine *species* der Lebewesen, weiß oder schwarz eine *species* der Farben, Dreieck oder Quadrat eine *species* der Formen. Und ebenso nennt man die genannten Intervalle *species*, denn jedes hat seine eigene Gestalt und ist dem *genus* Intervall untergeordnet.

Kap. 4

Die Einteilung der besprochenen *species*

Im zehnten und elften Kapitel des fünften Buches von der Musik folgt Boethius der Ansicht des Ptolemäus und bezeichnet einige gesungene oder gespielte Tonverbindungen als *unisonae* [im Einklang stehend] und einige als *non unisonae* [nicht im Einklang stehend]. *Unisonae* nennt er jene, die für sich oder im Zusammenklang den gleichen Ton ergeben. Dann teilt er die *non unisonae* in mehrere Kategorien ein: *Aequisonae* [gleichklingend], *consonae* [konsonant], *emmeles* [zur musikalischen Verwendung geeignet] und *dissonae* [dissonant]. Zuletzt führt er die *ekmeles* [zur musikalischen Verwendung nicht geeignet] an, die sich von den anderen deutlich unterscheiden. Er nennt jene Tonverbindungen *aequisonae*, deren zwei Töne, wenn sie gemeinsam erklingen, durch das Stimmungsverhältnis oder ihre Mischung auf gewisse Weise einen einzigen einfachen Klang ergeben, wie die Oktave und auch die Doppeloktave. *Consonae* nennt er jene, die zwar einen zusammengesetzten oder, wie wir sagen wollen, gemischten Klang ergeben, der aber dennoch lieblich ist, wie die Quinte, die Quarte und jene Intervalle, die aus diesen beiden und den *aequisonae* zusammengesetzt sind, also die Duodezime und die Undezime. *Emmeles* nennt er dann jene, die nicht konsonant sind, sich aber ausgezeichnet für Melodien verwenden lassen. Es sind jene, die die Konsonanzen verbinden und zwischen sie gesetzt werden können, wie der Ganzton als Differenz zwischen Quinte und Quarte, durch den sich beide Konsonanzen zum Gleichklang der Oktave verbinden. Ebenso kann man auch die *emmeles* als einfache Bestandteile dieser Konsonanzen bezeichnen. Sie sind zwar keine Konsonanzen, lassen sich aber dennoch gut für Melodien verwenden. *Dissonae* nennt er dann jene, die sich nicht zu einem angenehmen Klang vermischen, sondern unser Empfinden auf bittere Weise verletzen. Zuletzt bezeichnet er jene als *ekmeles*, die an der Bildung von Konsonanzen teilhaben, etwa – um ein Beispiel zu geben – die enharmonische *diësis*, die von einigen, die Boethius nicht verstanden haben, zu den *emmeles* gezählt wurde, und andere ähnliche Intervalle, die nicht zu jenen gerechnet werden können, die sich zu konsonanten Intervallen verbinden.

Dies ist die Einteilung der *species* bei Ptolemäus, wie sie Boethius überliefert. Um jedoch dem allgemeinen Gebrauch zu folgen und mögliche Schwierigkeiten zu vermei-

den, möchte ich sie lediglich in zwei Kategorien einteilen, in Konsonanzen und Dissonanzen. Konsonanzen sind Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Oktave und ihre Oktaverweiterungen. Dissonanzen sind Sekunde, Septime und alle, die sich aus ihnen und der Oktave zusammensetzen. Und weil wir im zweiten Teil gesehen haben, was man unter einer Konsonanz und einer Dissonanz versteht, wiederholen wir das jetzt nicht. Ich gebe nur ein Beispiel dieser Einteilung, damit man daraus leichter erfasst, was gesagt wurde.

Konsonanzen						Dissonanzen	
1	3	4	5	6	8	2	7
	10	11	12	13	15	9	14
	17	18	19	20	22	16	21

Kap. 5

Ob die Quarte eine Konsonanz ist und woher es kommt, dass die Musiker sie lediglich in mehrstimmigen Kompositionen verwendet haben

<152> Es mag vielleicht manchem neu sein, dass ich die Quarte den Konsonanzen zugerechnet habe, da die praktischen Musiker sie bis heute als Dissonanz auffassen. Um nun in diese Sache Klarheit zu bringen, muss man wissen, dass die Quarte tatsächlich keine Dissonanz ist, sondern durchaus eine Konsonanz, was sich dreifach beweisen lässt. Erstens durch die Autorität der antiken Musiker, die nicht zu verachten ist, dann durch vernünftige Überlegung und schließlich durch das praktische Beispiel.

Zunächst zur Autorität der antiken Musiker, denn alle gelehrten griechischen und lateinischen Schriftsteller zählen sie zu den Konsonanzen. Ptolemäus – lassen wir die unzähligen Früheren beiseite – nennt sie an vielen Stellen seiner Harmonik, insbesondere im fünften Kapitel des ersten Buches, eine Konsonanz. Das gleiche tut Boethius häufig in seinem Buch über die Musik, besonders im siebten Kapitel des ersten Buches und im elften Kapitel des fünften. Und der Historiker Cassius Dio nennt sie im 37. Buch mit der Autorität der Älteren eine Konsonanz, Euklid und der Philosoph Gaudentius im ersten und im siebten Kapitel ihrer *Introductiones*. Macrobius zählt sie im ersten Kapitel des zweiten Buches des *Somnium Scipionis* unter die Konsonanzen. Auch Vitruv ist im vierten Kapitel des fünften Buches über die Architektur der Ansicht, dass sie eine Konsonanz sei. Und Censorinus vertritt in seinem an Quintus Cerellius gerichteten *De die natali* die gleiche Meinung.

Durch vernünftige Überlegung lässt sich folgendes beweisen: Ein Intervall, das in einer harmonischen Verbindung vollkommen konsonant klingt, kann für sich allein genommen auf keinen Fall dissonant sein. Das *diatessaron* oder die Quarte ist so beschaffen, dass sie in einer harmonischen Verbindung mit der Quinte einen lieblichen und harmonischen Klang erzeugt. Hieraus folgt, dass sie auch außerhalb dieser Zusammensetzung, also für sich stehend, konsonant sein muss. Die Schlussfolgerung dieser Überlegung wird durch das Gegenteil bewiesen, also durch die Dissonanzen der Sekunde und Septime mit ihren Oktaverweiterungen. Da diese in keiner Zusammensetzung konsonant sind, behalten sie diesen Wesenszug offenkundig auch ohne den Zusammenhang. Darüber hinaus führt eine weitere Überlegung zum Beweis: Ein Intervall, dessen hoher

und tiefer Ton in einem proportionalen Zahlenverhältnis stehen, ist konsonant, wie es aus der im zwölften Kapitel des zweiten Teils angeführten Definition des Philosophen Aristoteles hervorgeht. Da die Quarte ein solches Zahlenverhältnis besitzt, ist es offensichtlich, dass sie eine Konsonanz ist. Diese *propositio minor* lässt sich folgendermaßen beweisen: Gemäß der vom Philosophen [Aristoteles] vorgenommenen Definition nennt Johannes Philoponos im zweiten Buch der *Analytica posteriora* die *sesquiertia*, die wahre Form der Quarte, ein proportionales Zahlenverhältnis.

Doch da praktische Beispiele bei einigen mehr gelten als Autorität oder vernünftige Überlegungen, müssen wir zum dritten Beweis kommen. Ich sage also: Immer, wenn diese Konsonanz als richtig proportioniertes Intervall in Erscheinung tritt, wird jeder, der mit einem gesunden Urteilsvermögen ausgestattet ist, sagen, dass sie wirklich eine Konsonanz ist. Jeder kann selbst hierzu den Beweis liefern, indem er eine Laute oder eine Violone rein stimmt. Denn zwischen der Basssaite und der sogenannten Bordunsaite oder aber zwischen dieser und der Tenorsaite und ebenso wie zwischen den anderen drei höheren Saiten wird man hören, dass das *diatessaron* oder die Quarte einen wundervollen Zusammenklang ergibt. Und wenn nun jemand sie als Dissonanz bezeichnen möchte, so rührt das daher, dass er dem Brauch der Praktiker folgt. Denn diese verstehen es nicht, irgendeine Begründung anzuführen, und nennen sie völlig zu Unrecht so und nehmen sie von den Konsonanzen aus. Aber es ist in der Tat nicht so: Denn wenn sie sich darauf beschränken, sie auf einem wohlgestimmten Instrument zu hören, dann sind sie besänftigt. Wäre sie wirklich dissonant, so wie sie sagen, würden wir sie nicht in unseren Kompositionen verwenden. Und ebenso würden die heutigen Griechen sie nicht in ihren mehrstimmigen Gesängen verwenden, die man hier in Venedig an jedem Feiertag in ihren Kirchengesängen hören kann. Darin setzen sie die Quarte an die tiefste Stelle, ohne ihr eine andere Konsonanz – so möchte ich es ausdrücken – als Fundament beizugeben.

Hier wird vielleicht jemand einwerfen: Wie kommt es dann aber, dass unsere Praktiker sie den <153> Dissonanzen zugerechnet haben? Ich denke, das ist aus der Uneinigkeit zwischen den Pythagoräern und Ptolemäus hervorgegangen. Diese meinten, dass jedes Intervall, das nicht vom *genus multiplex* oder *superparticulare* gebildet wird, für die Bildung von Konsonanzen – wie ich schon oft gesagt habe – ungeeignet sei und erkannten nicht an, dass die Undezime mit der Proportion 8 : 3 eine Konsonanz sei. Ptolemäus hingegen bemühte sich, mit folgender Begründung das Gegenteil zu beweisen: Wenn die Quarte als einfaches Intervall konsonant ist und sie mit der Oktave verbunden wird, können die Außentöne dieser Verbindung nicht dissonant sein. Denn die Töne, die man der Oktave hinzufügt, scheinen so, als seien sie dem Einklang hinzugefügt, so wie es – nach dem, was Boethius zeigt – dem Wesen dieser Konsonanz entspricht. Als die lateinischen Musiker den Streit zwischen ihnen wahrnahmen und bemerkten, dass beide Seiten gute Gründe anführten, wollten sie in dieser Sache nicht Richter sein. Um aber bei der Komposition von Musikstücken keine unbegründete Freiheit zu gewähren, nahmen sie diese Konsonanz [Undezime] und ihre einfache Form [Quarte] von den anderen aus. Nicht deshalb, weil sie wirklich Dissonanzen wären, denn dann hätten sie ihre Verwendung beim Komponieren gar nicht zugelassen, sondern damit sie ordnungsgemäß und mit Verstand verwendet würden. Dass dies wahr ist, kann man daraus ersehen, dass die, welche über einigen Musikverstand verfügen,

sie nicht nur in Begleitung anderer Konsonanzen verwendet haben, sondern auch ohne irgendeine Ergänzung im zweistimmigen Satz. Unter ihnen war Josquin, der am Anfang des »*Et resurrexit tertia die*« in der vierstimmigen sogenannten *L’homme-armé*-Messe diese Konsonanz in einfacher Weise setzte, ohne sie in der Tiefe durch irgendein anderes Intervall begleiten zu lassen. Das kann man auch in vielen anderen alten Gesangsstücken sehen, die ich hier nicht anführe, um den Leser nicht zu verdrießen. Und wenn diese Konsonanzen auch selten Verwendung finden, sieht man doch, dass sie verwendet wurden. Wäre man der Meinung gewesen, es hätte sich um Dissonanzen gehandelt, wären sie, glaube ich, nicht verwendet worden. Aus dem, was gesagt wurde, kann man ersehen, dass die Quarte und ihre Oktaverweiterungen konsonant sind und warum die Musiker sie den dissonanten Intervallen zugerechnet haben. Warum sie dennoch perfekt genannt wird und wie man sie beim Komponieren verwenden soll, werden wir an geeigneter Stelle sehen.

Kap. 6

Die Einteilung der Konsonanzen in perfekte und imperfekte

Die Konsonanzen werden von den Praktikern so eingeteilt, dass die einen perfekt und die anderen imperfekt heißen. Die perfekten sind Einklang, Quarte, Quinte und Oktave sowie ihre Oktaverweiterungen. Aristoteles erkennt freilich eine solche Perfektion lediglich der Oktave zu. Und das ist sicher richtig, denn Quinte und Quarte liegen zwischen der Vollkommenheit und der Unvollkommenheit, wie wir noch zeigen werden. Die imperfekten sind Terz und Sexte sowie ihre Oktaverweiterungen, wie es sich aus der untenstehenden Tabelle ersehen lässt. Man nennt erstere vielleicht deshalb perfekt, weil sie ihre Zahlenproportionen im Zahlenraum von eins bis vier aus dem *genus multiplex* oder dem *genus superparticulare* und den Zahlen 4, 3, 2 und 1 bilden. Die Zahl Vier galt – wie ich andernorts schon gesagt habe – bei den Pythagoräern als perfekt. Denn die Summe ihrer Aliquot- und Nichtaliquotteile, nämlich die genannten Zahlen, ergeben eine weitere Zahl, die sie perfekt nannten Zahl, die Zehn.

Perfekte Konsonanzen				Imperfekte	
1	4	5	8	3	6
	11	12	15	10	13
	18	19	22	17	20

In Wahrheit aber wurden sie deshalb als perfekt bezeichnet, weil sie allein oder zusammen mit anderen Konsonanzen schon beim ersten Hören die Kraft haben, das Gemüt vollständig zu besänftigen und zufrieden zu stellen, wenn es von ihnen berührt wird. Hört man eine davon in ihrer wahren Form, ganz gleich ob in hoher oder tiefer Lage, so nimmt sie das Ohr für sich ein und bewirkt, dass ihm nichts fehlt, was sie vollkommener, lieblicher oder angenehmer machen würde. Bei den genannten Konsonanzen macht es keinen Unterschied, ob sie in tiefer oder hoher Lage stehen, außer, dass die hohen das Ohr rascher berühren als die tiefen. Dies geschieht aus den Gründen, die im elften Kapitel des zweiten Teils angeführt wurden, schließlich bestehen sie aus der gleichen Proportion.

Die anderen aber heißen imperfekt, weil ihre Form aus Proportionen besteht, deren Zahlen über die Zahl Vier hinausgehen, nämlich 6, 5 und 4. Die große Terz entsteht aus der *proportio sesquiquarta*, die kleine Terz aus der <154> *sesquiquinta*, beide aus dem *genus superparticulare*. Verbindet man diese beiden Konsonanzen mit der Quarte, ergeben sich die große und kleine Sexte, deren Proportionen zum *genus superpartiens* gehören, nämlich die *proportio superbipartiens tertias* [5 : 3] und die *proportio supertripartiens quintas* [8 : 5], wie ich im ersten Teil erklärt habe. Diese sind – nach Ansicht der Pythagoräer – nicht konsonant. Es ist ihr Wesen, dass sie für sich allein und in ihrer wahren Form nicht die Macht haben, das Ohr so für sich einzunehmen, dass es nach keinem anderen, angenehmeren, süßeren und lieblicheren Klang verlangt, was für alle, die etwas von Musik verstehen, offensichtlich ist. Dies geschieht aber wohl, wenn sie von anderen Intervallen so begleitet werden, dass die Außentöne der Verbindung eine perfekte Konsonanz oder eine oktaverweiterte imperfekte Konsonanz bilden, wie wir andernorts noch sehen werden. Und auch wenn die Praktiker diese Unterscheidung treffen, kann man alle Konsonanzen als perfekt bezeichnen, wenn sie in ihrer wahren und natürlichen Form und ihrer zugehörigen Proportion vorliegen.

Kap. 7

Die Quarte und die Quinte bilden die Mitte zwischen den perfekten und den imperfekten Konsonanzen

Die Oktave, die Quinte, die Quarte und ihre Oktavwiederholungen werden zwar als perfekte Konsonanzen bezeichnet, doch ist – wie ich oben gesagt habe – die Oktave gänzlich perfekt, die Quinte weniger perfekt als die Oktave und die Quarte weniger perfekt als die Quinte. Denn eine Sache, die ihrem Ursprung oder ihrer Ursache am nächsten ist, bewahrt am meisten von deren Natur und ist auf diese Weise vollkommener als jene, die weiter entfernt sind. Das sieht man beim Licht: Was seinem Ursprung oder seiner Ursache, also der Sonne, näher ist, leuchtet klarer und heller und ist vollkommener als das, was weiter entfernt ist. Ebenso ist eine Konsonanz, die ihrer Ursache oder ihrem Ursprung, also dem Einklang mit der *proportio aequalitatis* und zwei gleichen Tönen, am nächsten ist, perfekter als jede andere Konsonanz. Und das ist die Oktave mit der *proportio dupla*, die den *proportiones aequalitatis* am nächsten ist und aus zwei gleichklingenden Tönen besteht, die den im Einklang stehenden am nächsten sind, wie wir oben gesehen haben. Daher können wir diese [Oktave] einfacher und perfekter als jede andere Konsonanz nennen. Ich sage »einfacher und perfekter«, denn wann immer man eine Konstellation mit einem Mehr und einem Weniger vorfindet und sie formal als Ursache und Wirkung bezeichnet, entsteht die Wirkung durch die Ursache. Man wird daher zunächst immer die Ursache im eigentlichen Sinne und dann die Wirkung nennen oder auf gewisse Weise so bezeichnen, und das gilt für alle Arten von Ursachen. Ich sage also: Verdankt eine Sache ihre Beschaffenheit einer anderen, so verdient jene, welche die Ursache darstellt, umso mehr diese Bezeichnung.

Wir sagen beispielsweise, dass die Hand durch das Feuer warm wird, weil das Feuer besonders warm ist. Ebenso sagen wir, dass die Oktave durch den Einklang einfach ist,

weil der Einklang besonderes einfach ist. Da aber der Einklang von den Musikern nicht als konsonant angesehen wird, sondern als Ausgangspunkt für die Konsonanzen, sagen wir, wenn wir von den Konsonanzen sprechen, einfach, dass die Oktave im eigentlichen Sinne einfach ist, die erste und die perfektste aller Konsonanzen. Und das ist in der Tat so. Denn ihr verdanken alle anderen Intervalle ihre Existenz. Und die anderen Konsonanzen nennen wir nicht im eigentlichen Sinne perfekt, sondern auf gewisse Weise. Da die Quinte der Oktave näher steht als die Quarte, sagen wir: Die Quarte ist weniger perfekt als die Quinte, denn ihre Proportion ist von der *proportio dupla*, dem Ausgangspunkt der *inaequalitas* und der Ursache für alle anderen Proportionen, weiter entfernt. Gleichermäßen sagen wir, dass die Quarte perfekter ist als der *ditonus* und dieser perfekter als der *semiditonus*, denn die [*proportio*] *sesquialtera* der Quinte ist als 3 : 2 der *proportio dupla* der Oktave mit den Zahlen 2 : 1 näher, was man auch von den anderen [Zahlenverhältnissen] sagen kann. Wenn aber der Ausgangspunkt einer Sache vollkommener ist als das, was daraus folgt, so ist es nicht vernünftig zu sagen, dass die Quinte oder die Quarte hinsichtlich der Perfektion der Oktave ebenbürtig sind, denn sie sind von der Oktave abhängig. Ich habe zwar gesagt, dass die Quarte und die Quinte mit ihren Oktavwiederholungen auf die vorgestellte Weise perfekte Konsonanzen sind, doch nur die Oktave mit ihren Oktavwiederholungen ist im eigentlichen Sinne perfekt. Man kann ihnen weder etwas hinzufügen noch etwas wegnehmen, sie also auf keinerlei Weise intervallmäßig vergrößern oder verkleinern und aus ihrer wahren und rechtmäßigen Proportion bringen, ohne das Gehör in hohem Maße zu verstimmen. Die Quarte, die Quinte und ihre Oktavwiederholungen aber sind solchen Einwirkungen unterworfen, wie ich im 42. Kapitel des zweiten Teils gezeigt habe. Daher sage ich: Sie bilden die Mitte zwischen den perfekten und den imperfekten Konsonanzen oder eigentlich die Mitte zwischen der Vollkommenheit und der Unvollkommenheit. Und weil auch jene [Konsonanzen], die man imperfekt nennt, diesen [Einwirkungen] unterworfen sind, <155> könnte man sie nicht nur unvollkommen, sondern besonders unvollkommen nennen. Denn abgesehen von der Unvollkommenheit, die man auf besagte Weise in ihnen findet, kann man sie auch genauso vergrößern oder verkleinern wie die Quinte und die Quarte.

Kap. 8

Welche Konsonanzen eher volltönend und welche eher anmutig sind

Zuweilen verwenden die Musiker zwei Begriffe, nämlich »volltönende Konsonanz« und »anmutige Konsonanz«. Daher möchte ich, ehe wir fortfahren erklären, was sie bedeuten und wie solche Konsonanzen beschaffen sind. Es ist jedoch anzumerken, dass die Musiker diese Begriffe selten ohne die beiden Partikel »eher« oder »weniger« verwendet haben. Sie sprachen also von einer »eher volltönenden« oder »eher anmutigen« Konsonanz und von einer »weniger volltönenden« oder »weniger anmutigen« Konsonanz, immer im Hinblick auf eine andere Konsonanz.

»Eher volltönend« nennen sie die Konsonanzen, die eher imstande sind, dem Gehör verschiedenartige Klänge darzubieten. Man kann also sagen: Die Quinte ist eher volltönend als die Oktave, denn ihre Außentöne sind eher und auf gefälligere Weise im-

stande, dem Gehör verschiedenartige Klänge darzubieten, was die Außentöne der Oktave nicht tun. Diese sind gleichklingend und gleichen sich einander an. Lassen wir die Oktave beiseite, so sagt man von allen anderen [Konsonanzen], dass eine eher volltönend ist als eine andere, weil sie eher in der Lage ist, das Gehör zufrieden zu stellen. Und das sind jene, die ihrem Ursprung näher sind und vollkommener als alle anderen. Hieraus kann man die Regel ableiten, dass jene [Konsonanzen] mit den größeren Proportionen eher volltönend sind, sofern wir – wie ich gesagt habe – die Oktave und auch ihre Oktavwiederholungen beiseitelassen.

»Eher anmutig« nennen sie die Konsonanzen mit kleineren Proportionen, tatsächlich besonders dann, wenn sie in der passenden Lage erklingen. So bevorzugen die Konsonanzen, deren Proportionen der *dupla* nahestehen von Natur aus die Tiefe als passende Lage und erscheinen eher volltönend als jene, deren Proportionen weiter von der *dupla* entfernt sind. Diese haben kleinere Proportionen als erstere und bevorzugen von Natur aus die Höhe. Daher erscheinen sie in der passenden Lage weniger volltönend und anmutiger als die anderen, denn aufgrund der Höhe und der Schnelligkeit der Bewegungen erreichen sie das Gehör rascher und klingen gefälliger. Sie sind umso anmutiger, je weiter sie sich von der Einfachheit entfernen, an der sich unsere Sinne nicht sehr erfreuen, da sie eher zusammengesetzte als einfache Dinge bevorzugen, und [je weiter die Konsonanzen] sich mit anderen Konsonanzen verbinden.

Aus diesem Grund ergeht es dem Gehör beim Hören der Grundkonsonanzen genauso wie für gewöhnlich dem Sehsinn bei den Grundfarben, aus denen sich alle anderen dazwischen liegenden Farben zusammensetzen: So wie weiß und schwarz weniger gefällig sind als die anderen, dazwischen liegenden Mischfarben, so sind auch die Grundkonsonanzen weniger gefällig an als die anderen, weniger perfekten. Grün, rot, blau und andere ähnliche Farben sind umso gefälliger, je mehr sie sich als anmutig erweisen, denn sie sind weit von den Grundfarben entfernt, anders als »weißlich« oder »schwärzlich«, die schwarz und weiß nahe sind. Ebenso erfreut sich auch das Gehör mehr an Konsonanzen, die von der Einfachheit der Klänge weiter entfernt sind, denn sie sind viel anmutiger als jene, die ihr näher stehen. Und das Gehör erfreut sich sozusagen auf dieselbe Weise an der Zusammensetzung von Klängen wie der Sehsinn an der Zusammensetzung von Farben. Denn die Zusammensetzung von Farben kann nicht ohne eine gewisse Harmonie erfolgen und hat mit dem Wohlklang eine gewisse Gemeinsamkeit, denn beide setzen sich aus zwei verschiedenen Dingen zusammen. Wir können also sagen: Die genannten größeren Konsonanzen sind volltönender als die kleineren, und die kleineren sind anmutiger als die größeren. Sie sind für das Gehör klangvoller und angenehmer, wenn sie in der passenden Lage erklingen. Darüber werden wir an geeigneter Stelle noch sprechen. Man könnte auch sagen: Bei den perfekten Konsonanzen ist die Quinte anmutiger als die Oktave und die Quarte anmutiger als die Quinte. Das ist offensichtlich, denn sie sind weiter von der Gleichartigkeit entfernt. Doch auch die perfekten Konsonanzen sind nicht frei von einer solchen Anmut, aber das soll genügen.

Kap. 9

Die Unterscheidungen innerhalb der imperfekten Konsonanzen

Die imperfekten Konsonanzen werden in zwei Arten eingeteilt. Bei ihnen wird die Unterscheidung gemacht, dass einige »groß« und andere »klein« genannt werden. Die großen sind die mit den größeren Proportionen und den größeren Intervalle, und das sind der *ditonus* und das *hexachordum maior*. Ersterer heißt Terz, das zweite Sexte, und sie sind beide groß. Die kleinen sind die mit der kleineren Proportion und dem kleineren Intervall, <156> und das sind der *semiditonus*, der kleine Terz heißt, und das *hexachordum minor*, das kleine Sexte heißt. Ich habe diese Konsonanzen zwar oben einfach als Terz oder Sexte bezeichnet, ohne Unterscheidung in groß oder klein, aber jetzt füge ich diese Unterscheidung hinzu. Ich tue das, um der Vorgehensweise der Praktiker zu folgen und um sie zuerst einem *genus* zuordnen zu können und dann ihre *species* und Unterschiede zu zeigen. So sollen sie auch für die Praktiker – die ich in diesen beiden Teilen [drittes und viertes Buch] soweit ich kann zufriedenstellen möchte – verständlich sein, denn sie werden bei ihnen nicht anders genannt. Allerdings unterscheiden sie zwischen »groß« und »klein«, wie oben gesagt wurde und wie es hier unten geschrieben steht:

Imperfekte große Konsonanzen:

ditonus oder große Terz
hexachordum [maior] oder große Sexte
 und die Oktavwiederholungen

Imperfekte kleine Konsonanzen:

semiditonus oder kleine Terz
hexachordum [minor] oder kleine Sexte
 und die Oktavwiederholungen

Und obgleich man nur bei den imperfekten Konsonanzen zwischen »groß« und »klein« unterscheidet, können auch dissonante *species* oder Intervalle eine solche Unterscheidung erhalten. Doch werden sie von den Musikern nicht in Betracht gezogen, sofern sie nicht das Zahlenverhältnis eines Intervalls aufweisen, wie wir andernorts noch sehen werden. So hat die Sekunde bei den Praktikern zwei Erscheinungsformen, den *tonus* und das *semitonium*, die man folglich große und kleine Sekunde nennen kann. Und die Quarte hat drei Erscheinungsformen, nämlich die Konsonanz der Quarte, den Tritonus, der sich aus drei Ganztönen zusammensetzt, und das *semidiatessaron*, das sich aus einem Ganzton und zwei Halbtönen zusammensetzt. Die Außentöne dieser Intervalle sind dissonant. Dasselbe könnte man auch von der Quinte, der Oktave und ihren Oktavwiederholungen sagen, aber das lassen wir der Kürze halber beiseite.

Kap. 10

Die Eigentümlichkeit und Natur der imperfekten Konsonanzen

Das Eigentümliche oder die Natur der imperfekten Konsonanzen besteht darin, dass einige von ihnen lebhaft und heiter sind, begleitet von viel Klangfülle, und andere, obwohl süß und zart, etwas zum Traurigen oder Matten neigen. Erstere sind die großen Terzen und Sexten mit ihren Oktavwiederholungen, die anderen sind die kleinen. Sie alle haben die Kraft, jedes Musikstück gemäß ihrer Natur zu verändern und traurig oder fröhlich zu machen.

Das können wir aus Folgendem ersehen: Einige Musikstücke sind lebhaft und voll Heiterkeit und andere im Gegensatz dazu etwas traurig oder matt. Die Ursache hierfür ist, dass man in ersteren über den Schluss- oder Strukturtönen der *modi* oder Tonarten häufig die großen imperfekten Konsonanzen hört. Das ist beim fünften, sechsten, siebten, achten, elften und zwölften [*modus* nach Glareans *Dodekachordon*] der Fall, wie wir an geeigneter Stelle noch sehen werden. Diese *modi* sind sehr heiter und lebhaft, denn in ihnen hört man die Konsonanzen oftmals so, wie sie nach der Natur des *numerus sonorus* angeordnet sind, nämlich so, dass die Quinte auf harmonische Weise in eine große und eine kleine Terz unterteilt ist, was das Gehör sehr erfreut. Ich sage: Die Konsonanzen sind in diesen [Tonarten] nach der Natur des *numerus sonorus* gesetzt, weil sie dann an ihrer natürlichen Stelle stehen. Daher ist der *modus* heiterer und bietet viel Vergnügen für die Sinneswahrnehmung, die bei proportionierten Dingen viel Freude und Genuss empfindet und im Gegensatz dazu die unproportionierten hasst und verabscheut. In den anderen *modi*, dem ersten, zweiten, dritten, vierten, neunten und zehnten, erscheint die Quinte auf gegenteilige Weise, also auf arithmetische Weise durch einen Zwischenton geteilt. Auf diese Weise hört man die Konsonanzen viele Male entgegen der Anordnung nach der Natur des *numerus sonorus*. Denn ebenso wie in der ersten Gruppe die große Terz oftmals unter der kleinen Terz zu liegen kommt, hört man in der zweiten oftmals das Gegenteil und damit etwas unsagbar Trauriges und Mattes, was das ganze Musikstück weich macht. Man hört das umso häufiger, je öfter diese [Intervalle] auf solche Weise gesetzt werden, um der Natur und Eigentümlichkeit des *modus* zu folgen, in dem das Stück steht.

Darüber hinaus entspricht es der Natur der imperfekten Konsonanzen, dass ihre Außentöne sich auf bequemere und bessere Art der Richtung zuneigen, die ihrer Vollkommenheit näher liegt als der, die weiter davon entfernt ist. Denn alles hat das natürliche Verlangen, sich auf die schnellst- und bestmögliche Weise zu vervollkommen. Daher haben die großen imperfekten Konsonanzen das Verlangen größer zu werden, und die kleinen sind von gegensätzlicher Natur: So trachten die große Terz und die große Sexte danach, <157> sich zu vergrößern, und nähern sich so der Quinte und der Oktave an. Die kleine Terz und die kleine Sexte machen sich gerne kleiner und nähern sich so dem Einklang und der Quinte an. Das ist für alle, die etwas von Musik verstehen und einen gesunden Menschenverstand besitzen, offenkundig. Denn all diese Bewegungen geschehen durch eine Veränderung um das Intervall des Halbtons. Dieser ist wahrlich – so möchte ich sagen – das Salz, die Würze und die Ursache für jede gute Melodie und Harmonie. Ohne sein Mitwirken wären die Tonbewegungen sozusagen unerträglich anzuhören. Doch das werden wir klarer erkennen, wenn wir die Art und Weise behandeln, in der man in Kontrapunkten die Konsonanzen und anderen Intervalle setzt.

Kap. 11

Besondere Betrachtung zum Einklang

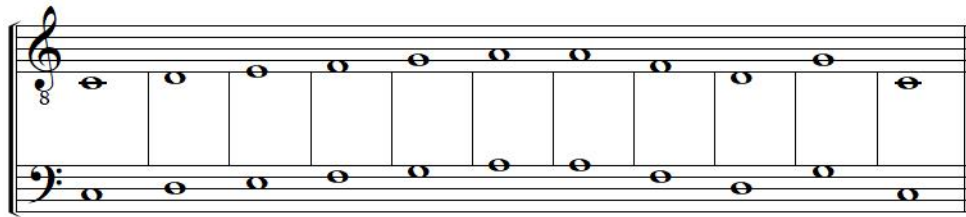
In Anbetracht dessen, was wir oben gesehen haben, können wir nunmehr sagen: Es gibt im Kontrapunkt zwölf einfache Elemente oder einfache *species* [von Intervallen],

sowohl konsonante als auch dissonante: Einklang, Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz, Quarte, Quinte, kleine und große Sexte, kleine und große Septime und die Oktave. Von diesen wird im Einzelnen noch die Rede sein. Denn obgleich der Kontrapunkt hauptsächlich aus Konsonanzen besteht, setzt man doch gelegentlich auch Dissonanzen ein, um ihn heiterer und schöner zu machen. Wenn wir nun von diesen *species* sprechen, werde ich folgendermaßen vorgehen: Nachdem ich den Einklang abgehandelt habe – wie es die Pflicht gebietet, denn er ist der Ausgangspunkt für alle Konsonanzen, und ohne ihn gäbe es kein anderes Intervall –, komme ich auf die anderen *species* zu sprechen. Dabei gehe ich nicht nach der obigen Reihenfolge vor, wie es die praktischen Musiker tun, sondern nach dem Grad der Perfektion und der natürlichen Folge der *numeri sonori* oder der Proportionen: angefangen von den [*species*] des *genus multiplex* über die des *genus superparticulare* bis hin zu denen der anderen *genera*.

Wir wollen nun unsere Betrachtung mit der Definition des Einklangs beginnen und sagen: Der Einklang ist die Verbindung von zwei oder mehr gleichen Gesangs- oder Instrumentaltönen, die keinen Abstand zueinander haben, sondern auf ein und demselben Punkt oder Tonort zusammenfallen. Er steht in der *proportio aequalitatis* mit 1 : 1 oder 2 : 2 und so weiter. Diese Proportion ist – wie ich anderswo schon sagte – der Ausgangspunkt für die *proportiones inaequalitatis*. Man rechnet ihn nicht zu den Konsonanzen und Intervallen, denn der Einklang ist für den Musiker das, was für den Geometer der Punkt ist: Der Punkt ist der Ausgangspunkt für die Linie, aber er ist selbst keine Linie. Ebenso wenig ist eine Linie aus Punkten zusammengesetzt, denn ein Punkt ist weder lang noch breit noch hoch, sodass man ihn nicht verlängern oder mit einem anderen Punkt verbinden kann. Ebenso ist der Einklang lediglich der Ausgangspunkt für die Konsonanzen oder Intervalle, aber selbst weder Konsonanz noch Intervall. Denn man kann ihn nicht erweitern, wie man auch den Punkt nicht ausdehnen kann. Und da jede Konsonanz aus zwei verschiedenen Tönen besteht, einem tieferen und einem höheren, die zusammen ein Intervall bilden, ist sie – wie wir im zweiten Teil gesehen haben – eine Mischung oder Zusammensetzung aus einem tiefen und einem hohen Ton. Da aber der Einklang keine dieser Eigenschaften besitzt, kann man ihn weder als Konsonanz noch als Intervall bezeichnen. Das beweisen die Worte des Philosophen [Aristoteles]: In seiner *Politik* missbilligt er es, Dinge in einer *polis* zum Allgemeinbesitz zu machen und hält so etwas für unmöglich. Er bekräftigt seine Ansicht mit einem Beispiel aus der Musik und sagt, dass das nichts anderes wäre, als wollte man aus einer Konsonanz einen Einklang machen oder aus einem Vers einen Versfuß. Daran sieht man, dass er die Konsonanz als etwas anderes auffasst als den Einklang. Er heißt also zu Recht Einklang, also »aus nur einem Ton bestehend«. Wenn wir also in ein oder zwei Stimmen eines Musikstücks zwei oder mehr Noten mit demselben Tonbuchstaben oder auf derselben Tonstufe vorfinden, unabhängig davon, ob sie sich auf einer Linie oder in einem Zwischenraum befinden, sagen wir, dass sie im Einklang stehen und nur einen Ton bilden. Und der Übergang von einem zum anderen ist der Einklang, wie man im Beispiel sieht:



Dasselbe können wir auch sagen, wenn zwei oder mehr Stimmen eines solchen Musikstücks sich auf derselben Tonstufe befinden, wie die beiden unten angeführten:



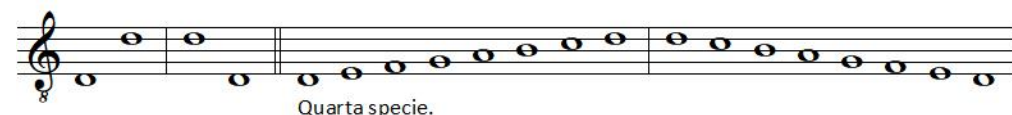
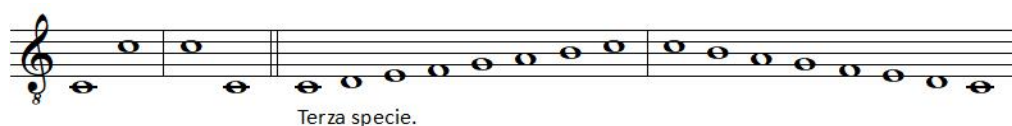
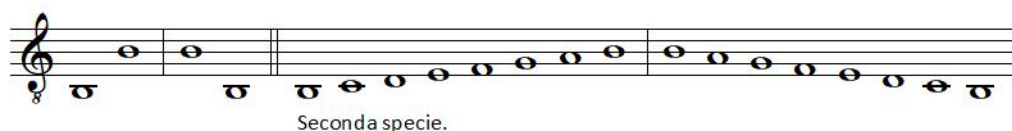
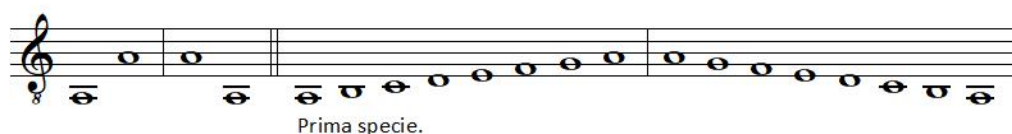
Kap. 12

Die erste Konsonanz, also das *diapason* oder die Oktave

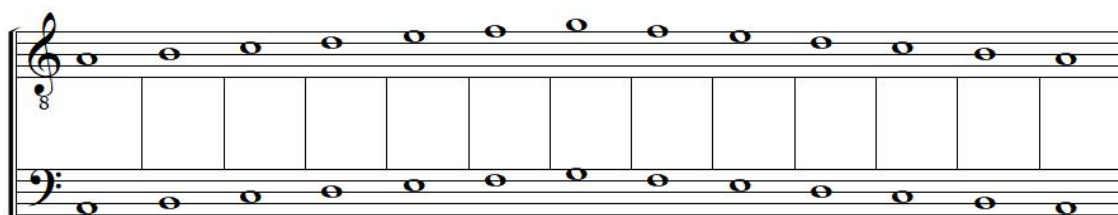
<158> Es ist vernünftig, dass wir bei allem, was wir tun, mit den einfachsten Dingen beginnen, die ihrer Natur nach für unsere Sinne am besten erfassbar, am offenkundigsten und am verständlichsten sind. Von diesen gehen wir dann umso bequemer zu den weniger einfachen über. Beginnen wir also unsere Abhandlung der Konsonanzen mit dem *diapason* oder der Oktave, denn man findet keine andere Konsonanz, die einfacher wäre als sie und besser mit den Sinnen erfassbar. Mir liegt sehr viel daran, dass die Praktiker bei den musikalischen Intervallen nicht nur wissen, ob sie Konsonanzen oder Dissonanzen sind, was ihre *species* sind oder ob sie perfekt oder weniger perfekt sind, sondern auch, aus welchen Proportionen sie gebildet werden. Wir beginnen also, um die angekündigte Reihenfolge einzuhalten, bei der Oktave, und ich sage: Sie wird aus der *proportio dupla* des *genus multiplex* mit den Grundzahlen 2 : 1 gebildet und ist der erste Klang, der sich aus den *proportiones inaequalitatis* ergibt.

Ich denke, dass sie von den Musikern deshalb so genannt wurde, weil sie – wie ich andernorts schon gesagt habe – für jede Konsonanz und jedes Intervall bestimmend ist, sei es nun größer oder kleiner als sie selbst. Das geht aus ihrem Namen klar hervor: Er ist zusammengesetzt aus dem griechischen Wort *διά*, das »durch« heißt, und aus *πάσα*, was »Gesamtheit« oder »Alles« bedeutet. Sie heißt folglich *διά πασῶν*, also »allumfassende Harmonie«. Die Musiker nannten sie verdienstermaßen und nicht ohne Absicht Erzeugerin, Mutter, Quelle, Ursprung, Beginn, Ort, Zuflucht und Hauptgegenstand jeder Konsonanz und jedes noch so kleinen Intervalls. Wenn sie vom Musiker im einfachen, allgemeinen Sinn betrachtet wird, wenn also ihre Außentöne ohne jeden Zwischenton [bei der Teilung in Quinte und Quarte] oder einen anderen [dazwischenliegenden] Ton vorkommen und ein einziges Intervall bilden, so hat sie nur eine einzige *species*. Denn unabhängig davon, ob die Oktave in der Tiefe oder in der Höhe gebildet wird, stehen ihre Außentöne immer in der *proportio dupla*. Betrachtet man sie aber im Einzelnen, nämlich so, wie sie diatonisch in Ganz- und Halbtöne unterteilt oder von anderen Intervallen durchschnitten wird, so sage ich: Sie hat sieben *species*, entsprechend der Tatsache, dass sich die Intervalle ihrer Zwischentöne nach der Natur des diatonischen *genus* auf siebenfache Weise anordnen lassen. Denn jede Konsonanz bringt – wie Boethius sagt – eine *species* weniger hervor als die Anzahl ihrer Tonstufen beträgt.

Die Verschiedenheit der *species* ergibt sich aus der unterschiedlichen Position des Halbtons: In der ersten [*species*], zwischen A und a, bildet der Halbton, der die Ursache für die Unterscheidung der *species* ist, wie man in Guidos *Prologus* sehen kann, das zweite und fünfte Intervall der Oktave, wenn man von unten nach oben fortschreitet. In der zweiten *species*, zwischen \flat und \natural , befindet sich der Halbton an erster und vierter Stelle, und so fort nach der Abfolge der dargestellten sieben Tonbuchstaben. Angesichts dieser Unterteilung sagen die Musiker, dass die Oktave eine Zusammenstellung von acht Tönen ist, die auf diatonische Weise und nach der Natur des *numerus sonorus* eingerichtet und angeordnet sind. Von ihnen hat sie auch den Namen Oktave. Diese [acht Tonstufen] enthalten fünf Ganztöne, drei große und zwei kleine, und zwei große Halbtöne, wie man in den unten angeführten Beispielen sieht:



<159> Wenn wir in einer Komposition auf zwei Stimmen treffen, die zueinander im Abstand eines solchen Intervalls stehen, sodass eine den tiefen Ton und die andere den hohen Ton einer beliebigen der dargestellten *species* bildet, sagen wir: Diese Stimmen stehen im Abstand einer Oktave, wie man in diesem Beispiel sieht:



Kap. 13

Die *diapente* oder Quinte

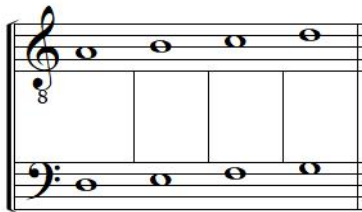
Nun sei in Erinnerung gebracht, was ich im 13. Kapitel des ersten Teils gesagt habe: Jede Konsonanz oder jedes andere noch so kleine Intervall, das kleiner ist als eine Oktave, entsteht nicht aus der Addition mehrerer Proportionen, sondern aus der Teilung der [*proportio*] *dupla* der Oktave. Das konnten wir nicht nur aus den im 15. Kapitel des ersten Teils vorgestellten Zahlen und Proportionen erkennen, sondern auch mittels der im 39. Kapitel des zweiten Teils vorgestellten harmonischen Teilung. Denn aus der Teilung der Oktave mit der *proportio dupla* entstehen die Quinte und die Quarte. Die Quinte – sage ich – hat die Grundzahlen 3 und 2, die Quarte 4 und 3. Und da die Proportion 3 : 2 unmittelbar auf die *proportio dupla* [2 : 1] folgt, scheint es mir angebracht, nach der Abhandlung der Oktave nun die Quinte und dann die Quarte zu erörtern. Denn so wie die Proportion der Oktave die erste im *genus multiplex* ist, so ist die der Quinte die erste im *genus superparticulare*. Daher ist es nicht abwegig, mit diesen Grundlagen zu beginnen, denn sie sollen vor allen anderen Dingen bekannt sein.

Kehren wir nun zur Quinte zurück. Ich sage: Betrachtet man sie auf einfache Weise, nämlich nur mit ihren beiden Außentönen ohne jeden Zwischenton, so kann man sagen, dass diese Konsonanz nur eine einzige *species* hat. Denn man findet keine Quinte, die eine größere oder kleinere Proportion hätte als eine andere. Auch sind die Außentöne von einer zur anderen in ihrem Verhältnis zueinander nie weiter oder weniger voneinander entfernt. Wenn wir sie aber so betrachten, dass ihre Außentöne von anderen Tönen und Proportionen der diatonischen Tonordnung durchschnitten werden, so stellen wir fest, <160> dass sie vier *species* hat. Denn wenn diese Außentöne auf diatonische Weise von anderen Tönen durchschnitten werden, kommt der große Halbton auf vierfache Weise zwischen ihnen zu stehen. Wir lassen bei dieser und bei allen anderen Konsonanzen die [Verschiedenheit der] großen und kleinen Ganztöne unberücksichtigt, denn würde man diese Intervalle im Einzelnen einbeziehen, würden sie noch andere, abweichende *species* erzeugen. Bei jenen [*species*] aber, die sich durch die Verschiebung des Halbtons voneinander unterscheiden, hat die erste *species* [der Quinte] den Halbton als zweites Intervall, die zweite als erstes, die dritte als letztes und die vierte als drittes, wie man hier unten sieht:





Jede von ihnen enthält fünf Gesangs- oder Instrumentaltöne und vier Intervalle, darunter zwei große Ganztöne, einen kleinen und einen großen Halbton. Und aus diesem Grund, nach der Zahl der Töne, die sie enthält, wird sie von den Praktikern Quinte genannt. Die Griechen aber bezeichneten sie mit den beiden Worten *διά*, das heißt



»durch«, und *πέντε*, was »fünf« bedeutet. Das soll heißen: eine Konsonanz, die fünf Gesangs- oder Instrumentaltöne durchläuft. Wenn also zwei Stimmen so voneinander entfernt sind, dass die eine den tiefsten und die andere den höchsten Ton einer solchen *species* einnimmt, sagen wir: Sie stehen zueinander im Abstand

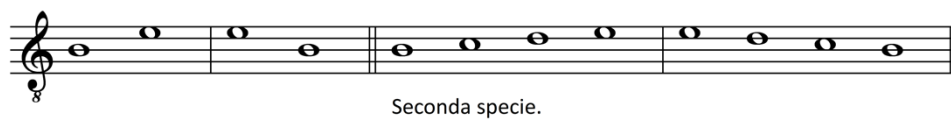
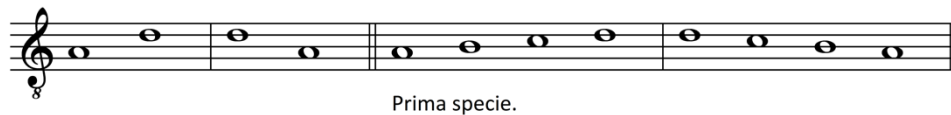
einer Quinte, wie man hier sieht. Wenngleich ich im vorangegangenen Kapitel die Beispiele für das *diapason* [der Reihe nach] auf die Töne der tiefen Oktave [A – a] gesetzt habe, so lassen sich jene der Quinte nicht wie beim *diapason* nacheinander und ohne Unterbrechung der Folge setzen. Hätte ich sie auf den Tönen A ♯ C und D angeordnet, so hätten die erste, dritte und vierte eine vollkommene *species* der Quinte ergeben, doch die zweite hätte das nicht vermocht. Denn zwischen dem Ton ♯ und dem Ton F findet man die um einen Halbton verminderte Quinte, was für was für alle, die etwas von Musik verstehen, offensichtlich ist. Boethius hat diese Tatsache nicht bedacht, als er im 13. Kapitel des vierten Buches der *Musica* die zweite *species* dieser Konsonanz zwischen den Saiten der *hypate hypaton* [h] und *parhypate meson* [F] ansetzte, die eine verminderte Quinte mit zwei Ganztönen und zwei Halbtonen bilden. Aber ich glaube, er hat sich deshalb nicht darum gekümmert, die Sache ganz wahrheitsgetreu darzustellen, weil er mit dem Beispiel der Töne etwas anderes zeigen wollte.

Kap. 14

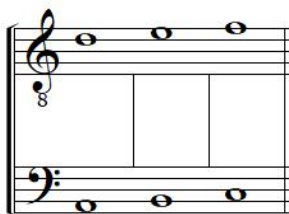
Das *diatessaron* oder die Quarte

Die Quarte, der kleinere Hauptteil der Oktave, wird mit den Zahlen 4 und 3 aus der zweiten Erscheinungsform des *genus superparticulare* gebildet. Betrachtet man sie ohne jede Unterteilung, so findet man in ihr, aus den Gründen, die oben bei der Oktave und der Quinte angeführt wurden, nur eine einzige *species*. Betrachtet man sie aber so, dass sie von anderen Tönen diatonisch durchschnitten wird, so findet man drei *species*, die sich aus der unterschiedlichen Position des Halbtons ergeben, sofern wir – wie

ich schon sagte – die Unterscheidung der Ganztöne beiseitelassen. Der Halbton wird auf verschiedene Weise zwischen den innenliegenden Saiten des Tetrachords angeordnet, so wie ich es bei der Oktave und der Quinte dargelegt habe. Die erste *species* hat an der ersten, tiefsten Stelle einen Ganzton, an der zweiten den großen Halbton und an der dritten einen Ganzton. Die zweite hingegen hat den Halbton an erster Stelle und die dritte an dritter. Die Ganztöne sind dann entsprechend angeordnet, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann:



<161> Die [Quarte] wird – wie ich andernorts schon gesagt habe – von den Griechen »erster Zusammenklang« oder – so nennt sie Philon von Alexandria – »erste Harmonie« genannt. Boethius nennt sie »die kleinste Konsonanz«. Daran sieht man, dass sie den *ditonus* und den *semiditonus* nicht zu den Konsonanzen zählten. Sie bezeichneten sie auch als *diatessaron*, nach der Anzahl der Gesangs- oder Instrumentaltöne, die sie enthält. Denn jede Quarte durchläuft auf die dargestellte Weise vier Tonstufen. Daher wird sie nach *διά*, das heißt »durch«, und *τέσσαρα*, das heißt »vier« benannt, also



»Konsonanz aus vier Gesangs- oder Instrumentaltönen«. Nach dieser Zahl nennen wir Modernen sie Quarte. Wenn wir also in unseren Kompositionen zwei Stimmen im Abstand einer Quarte bilden wollen, setzen wir einen der Außentöne aus den oben dargestellten Beispielen als tiefen Ton und den anderen als hohen, wie man im Beispiel sieht. Findet man in

einer Komposition zwei Stimmen, die auf solche Weise zueinander angeordnet sind, können wir sagen, dass die beiden voneinander ein *diatessaron* oder eine Quarte entfernt sind.

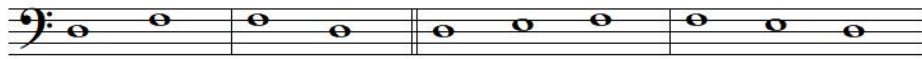
Kap. 15

Der *ditonus* oder die große Terz

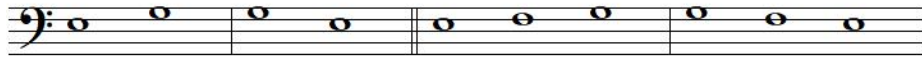
Auf die Quarte folgt unmittelbar die als *ditonus* bezeichnete Konsonanz mit den Proportionszahlen 5 und 4, der dritten Erscheinungsform des *genus superparticulare* als *proportio sesquiquarta*. Es ist wirklich wunderbar, dass die Natur die Konsonanzen so angeordnet hat, dass man in den Teilen der Zahl 6 die arithmetisch geteilte Quinte mit den Zahlen 6 : 5 : 4 findet. Der Musiker findet diese Teile in umgekehrter Folge in der-

selben, harmonisch geteilten Quinte mit den Zahlen 15 : 12 : 10. Betrachten wir nun den *ditonus* ohne jeden Zwischenton, so wie er auf einfache Weise in seinen Grundzahlen erscheint, dann können wir das sagen, was wir zu den anderen Konsonanzen gesagt haben, nämlich dass er nur eine *species* hat. Denn unabhängig davon, ob der *ditonus* in der Tiefe oder in der Höhe gebildet wird, stehen seine Außentöne immer in derselben Proportion. Betrachten wir ihn aber auf diatonische Weise geteilt und in zwei Ganztöne gegliedert, dann sage ich, dass er zwei *species* hat, so wie sie hier unten in Erscheinung treten:



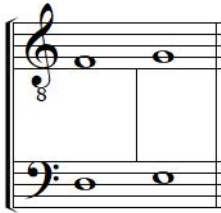


Prima specie.



Seconda specie.

Betrachtet man ihn ohne jeden Zwischenton, also nur mit seinen Außentönen, dann hat er nur eine einzige *species*, denn die Außentöne stehen – wie bei den anderen Konsonanzen gesagt wurde – immer in ein und derselben Proportion, unabhängig da von, ob sie in der Tiefe oder in der Höhe gebildet werden. Wenn in ihren Kompositionen die Stimmen so zueinander stehen, dass die eine den tiefen Ton und die andere den hohen Ton aus einem der oben dargestellten Beispiele bildet, sagen die Praktiker, dass sie um einen *semiditonus* oder eine kleine Terz voneinander entfernt sind, wie die beiden angeführten.



Dieses Intervall hat den Namen *semiditonus* nicht vom lateinischen Wort »semis«, was »halb« bedeutet, als ob es genau ein halber *ditonus* wäre, sondern wohl von »semus«. Denn so werden – Boethius zufolge – Dinge bezeichnet, die nicht ganz die Hälfte [von etwas] erreichen. So bezeichnet man jenes Intervall als *semitonium*, das nicht ganz die Hälfte eines Ganztones bildet, sondern ein unvollkommener *tonus* ist. Und so wird auch der *semiditonus* als »unvollkommener *ditonus*« bezeichnet, denn er ist um einen kleinen Halbton mit der *proportio sesquigesimaquarta* [25 : 24] kleiner. Man nennt ihn auch Terz nach der Anzahl der Tonstufen und ergänzt »kleine Terz«, weil seine Außentöne näher beieinander und in einem kleineren Zahlenverhältnis stehen als die des *ditonus*. Doch damit sei nun genug über die wahrhaft konsonanten Intervalle gesagt.

Kap. 17

Der Nutzen, den die dissonanten Intervalle der Musik bringen

Auch wenn der Musiker hauptsächlich die Konsonanzen und nicht die Dissonanzen wertschätzt – denn aus ihnen bildet er hauptsächlich seine Kompositionen –, so scheint es doch – wie Plutarch in seiner Lebensbeschreibung des M[arcus] Tullius [Cicero] sagt –, dass er auch die dissonanten Intervalle wertschätzen sollte, die keine Konsonanz bilden, um jene Dinge auswählen zu können, die für ihn nützlich und passend sind, und jene zu meiden, die wenig zu seinem Vorhaben beitragen. Denn die dissonanten Intervalle erzeugen einen Klang, der für das Gehör unangenehm ist, machen ein Musikstück misstönend und nehmen ihm die Lieblichkeit. Doch es ist unmöglich, ohne das Hilfsmittel oder die Unterstützung solcher Intervalle beim Gesang von einer Konsonanz zur anderen sowie von unten nach oben oder umgekehrt fortzuschreiten. <163> Daher muss der Musiker sie nicht nur erkennen, damit er sie nicht anstelle der Konsonanzen setzt, sondern auch Kenntnis von ihnen haben, um sie in den Stimmen einer Komposition so zu verwenden, wie ich es andernorts noch zeigen werde.

Da sie also nützlich und auch notwendig sind, ist es zweckmäßig, sie eigens zu behandeln. Denn auch wenn sie keine richtigen Konsonanzen sind, sind sie zumindest richtige Intervalle. Für den Musiker sind auch nicht alle von Nutzen, sondern nur diejenigen, die den diatonischen Tonfortschreitungen dienen, nämlich jene, die kleiner als der *semiditonus*, größer als der kleine Halbton und eindeutig in den acht Tönen der Oktave enthalten sind. Sie sind durch die diatonische Einteilung [der Oktave] harmonisch voneinander getrennt. Da sie also für den Gebrauch der Harmonien nützlich und notwendig sind, ist es geboten, sie zu kennen und über ihre Zahlenverhältnisse, ihre Anzahl und ihre Brauchbarkeit Bescheid zu wissen. Das alles wird an geeigneter Stelle behandelt werden. Nun wollen wir lediglich sehen, um wie viele es sich handelt.

Ich sage: Es gibt deren eigentlich nicht mehr als drei, nämlich den großen Ganzton, den kleinen Ganzton und den großen Halbton. Sie sind wahre und legitime Intervalle des diatonischen *genus*, in dem sie auch Anwendung finden. Und sie heißen wahre und legitime Intervalle dieses *genus*, weil sie den *numeri sonori* entspringen und in seinem Tetrachord enthalten sind, wie wir im 31. Kapitel des zweiten Teils gesehen haben. Es gibt auch noch andere dissonante Intervalle, wie man an der im zweiten Teil dargestellten Teilung und Zusammensetzung des Monochords sehen kann, und in jeder anderen, die man mit Hilfe der *numeri sonori* vornehmen könnte. Doch weil sie kleiner sind als die drei oben genannten, sind sie für den Musiker nicht von Belang. Es handelt sich um den kleinen Halbton zwischen den Saiten SB und KB [135 : 128] und das Komma zwischen den Saiten RB und MB [81 : 80] in der oben genannten Teilung. Man kann daran sehen, dass es manchmal unmöglich ist, ohne die Hilfe eines dieser Intervalle von unten nach oben und umgekehrt, oder von einer Konsonanz zu einer anderen fortzuschreiten. Doch das besagt nicht viel, denn auf solchen Instrumenten sind derartige Abstufungen notwendig. Es ist aber nicht notwendig, diese Intervalle und ebenso das Intervall des Kommas in einer diatonischen Fortschreitung zu hören. Denn es würde die Hörer sehr stören, umso mehr, als ein solches Intervall bei Gesangsstimmen nicht vorkommt, denn diese können je nach Bedarf höher oder tiefer intoniert werden und so ohne jegliche Unannehmlichkeit jedes Musikstück zur Vollkommenheit bringen. Das geschieht bei Musikinstrumenten nicht, denn die Kunst kann sich der Natur niemals angleichen.

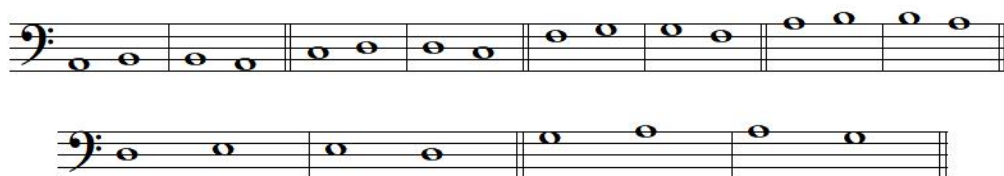
Wir sehen aber, dass sich die Gesangstöne eher der Natur jener Instrumente angleichen, die auf die Zahl der pythagoräischen Saiten reduziert sind und in denen man diese kleinsten Intervalle nicht findet, als der Natur jener [Instrumente], die auf vollkommene Weise nach der Gestalt der harmonischen Zahlen gestimmt sind. Man könnte also sagen, dass die »Partizipation« für den Musiker nützlicher ist als die vollkommene Stimmung. Ebenso ist festzustellen, dass diese [reine Stimmung] im Hinblick auf die Wissenschaft nützlicher ist, denn aus ihr lässt sich das wahre Zahlenverhältnis eines jeden Intervalls gewinnen, das auf vollkommene Weise seiner wahren Proportion zugeordnet ist. Und das insbesondere deshalb, weil die Gesangstöne – wie ich andernorts gesagt habe – die Vollkommenheit der Intervalle anstreben. Was aber den praktischen Gebrauch anbelangt, so ist die »Partizipation« bequemer zu handhaben. Es ist wohl wahr, dass man das eine wie auch das andere in seiner Art als perfekt bezeichnen kann, auf eine Weise, die ich an anderer Stelle beschrieben und dargestellt habe.

Die genannten Intervalle bringen also der Musik dergestalt einen Nutzen, dass der Übergang von der Quarte zur Quinte oder umgekehrt nicht anders erfolgen kann als durch den großen Ganzton. Und eine Fortschreitung vom *semiditonus* zur Quarte oder zurück und von der Quinte zur großen Sexte und umgekehrt ist nur durch den kleinen Ganzton möglich. Der Nutzen des großen Halbtons liegt schließlich darin, dass man durch ihn vom *ditonus* zur Quarte gelangen kann und umgekehrt sowie von der Quinte zur kleinen Sexte oder zurück. Und weil man aus diesen [Dissonanzen] solche Annehmlichkeiten gewinnen kann, ist es für unser Vorhaben nicht abwegig, sie im Einzelnen näher zu betrachten. Wir lassen dabei jene beiseite, die [nur] auf Musikinstrumenten zu finden sind. Denn diese finden nicht nur keine Anwendung, sondern es ist auch unmöglich, die rationale Proportion von denjenigen zu ermitteln, die, wie ich andernorts gezeigt habe, um Teile des Kommas vergrößert oder verkleinert werden.

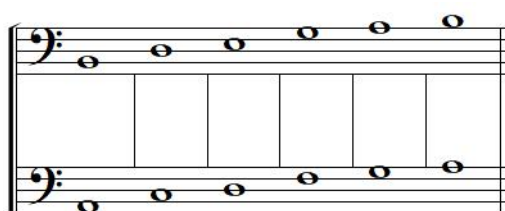
Kap. 18

Der große und kleine Ganzton

Will man von diesen Intervallen vollkommene Kenntnis erlangen, muss man sich in Erinnerung rufen, was im 39. Kapitel des zweiten Teils gesagt und gezeigt wurde. Nämlich, dass der *ditonus* auf harmonische Weise in zwei Ganztöne geteilt wird. Aber nicht in [jeweils] solche mit der *proportio sesquioctava*, wie viele alte und modern Musiker versichert haben, denn diese würden mit ihren Außentönen eine Dissonanz bilden, sondern in einen mit der *proportio sesquioctava* und einen mit der *proportio* <164> *sesquinona* [10 : 9]. Der eine heißt der große Ganzton, der andere der kleine. Um nun die Studierenden der Musik zu mehr Erkenntnissen zu führen, werde ich gleich zeigen, zwischen welchen diatonischen Tonstufen die beiden enthalten sind. Ich beginne mit dem großen [Halbton] und sage: Der große Halbton folgt, aufwärts betrachtet, in jedem diatonischen Tetrachord unmittelbar auf den kleinen Halbton. Man findet ihn ohne jeden Zwischenton zwischen den Tönen A und \flat und zwischen a und \flat , wie man hier [unten] sieht. Der kleine [Ganzton] hingegen folgt, aufwärts betrachtet, stets auf den großen und bildet immer das dritte Intervall eines jeden Tetrachords, wie man am Beispiel sieht:



Es gibt folglich im diatonischen *genus* zwei Arten von Ganztönen, den großen und den kleinen. Wenn wir zwei Stimmen im Kontrapunkt vorfinden, die zueinander im Abstand



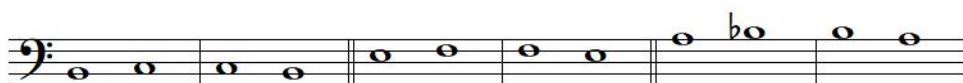
eines dieser Intervalle stehen, sagen wir, dass sie um einen großen oder kleinen Ganzton voneinander entfernt sind. Oder wir sagen, dass sie zueinander im Abstand einer großen Sekunde stehen, denn so nennen die Prakti-

ker dieses Intervall, zur Unterscheidung von der kleinen Sekunde, dem großen Halbton. Es erhält seinen Namen von der Zahl der Tonstufen, die in diesen diatonischen Intervallen enthalten sind, wie man im Beispiel sieht.

Kap. 19

Der große und kleine Halbton

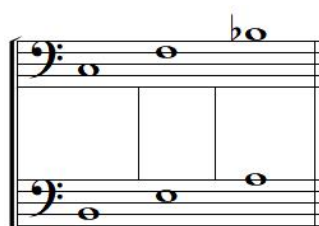
Auf diese folgt der große Halbton mit der *proportio sesquiquintadecima* [16 : 15]. Verbindet man ihn mit dem großen Ganzton, entsteht der *semiditonus*. Er geht zwar nicht aus der Teilung eines Intervalls gemäß der harmonischen Proportionalität hervor, aber immerhin aus der Vervollständigung der Quarte, wenn man vom *ditonus* zu ihrem [oberen] Außenton fortschreitet. Denn es ist unmöglich, ohne diesen [großen Halbton] dorthin zu gelangen, wie ich im 39. Kapitel des zweiten Teils und auch oben gezeigt habe. Denn seine Proportion entspricht der Differenz [16 : 15] zwischen der [*proportio*] *sesquiquarta* [5 : 4] des *ditonus* und der *sesquitertia* [4 : 3] der Quarte. Er heißt bei den Praktikern kleine Sekunde und findet sich stets ohne jeden Zwischenton unten am Beginn eines jeden Tetrachords, wie man [bereits] sehen konnte. Man findet ihn auf natürliche Weise zwischen den in diesem Beispiel angeführten Tönen:



Guido hat den Halbton in die Mitte eines jeden Hexachords gesetzt, als dem würdigsten und ehrenvollsten Ort, der – wie man sagt – für die Tugend steht. Denn dieser [große Halbton] ist so herausragend und vornehm, dass ohne ihn jede Melodie rau und unerträglich anzuhören wäre. Zudem könnte es ohne ihn keine vollkommene Harmonie geben. Zur Unterscheidung vom kleinen heißt er großer Halbton. Man findet ihn oben [in der zweiten Oktave] zwischen den Tönen \flat und \sharp oder umgekehrt, aber er wird im diatonischen *genus* nicht verwendet. Er ist hier abgebildet.



Wenn also in unseren Musikstücken zwei Stimmen so voneinander entfernt sind, dass die eine einen der hohen Töne aus den angeführten Beispielen einnimmt und die andere einen der tiefen, sagen wir, dass sie zueinander im Abstand eines großen Halbtons <165> oder einer großen Sekunde stehen, wie man im Beispiel sieht. Dieser [Tonabstand] wurde aus den Gründen, die ich im 16. Kapitel zum *semiditonus* angeführt habe, *semitonium* genannt, nämlich nach dem Wort *semus*, das »unvollständig, unvollkommen« heißt. Denn der Ganzton wird nie um die genaue Hälfte verkleinert oder unvollkommen gemacht, wie die Erfahrung zeigt, da man – wie ich schon mehrfach gesagt habe – keine *proportio* [*superparticularis*] in zwei gleiche Teile teilen kann. Doch damit sei genug zu den diatonischen Intervallen gesagt, die aus den *proportiones multiples* und *superparticulares* bestehen.

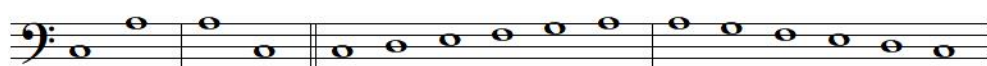


Kap. 20

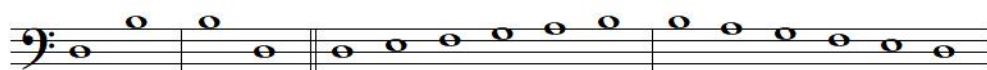
Das *hexachordum maius* oder die große Sexte

Wir kommen nun zu den Intervallen, die aus den Proportionen des *genus superpartiens* gebildet werden, und ich sage: Das *hexachordum maius* wird aus der *proportio*

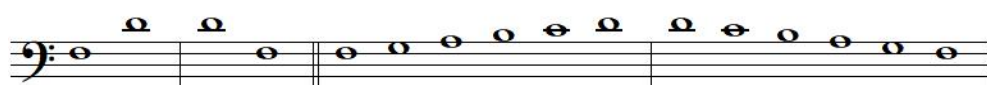
superbipartiens tertias gebildet, der ersten Proportion dieses *genus* mit den Grundzahlen 5 und 3. Man kann dieses Intervall zwar nicht im absoluten Sinn als »einfach« bezeichnen, aber doch auf gewisse Weise. Die Außentöne seiner Proportion werden folgendermaßen von der Zahl 4 durchschnitten: 3 : 4 : 5. Wir können also sagen, dass es aus der Quarte und der großen Terz zusammengesetzt ist. Auf gewisse Weise nennt man es aber auch einfach: Es ist aus zwei Intervallen zusammengesetzt, aber nicht aus dem Ganzen der Oktave und einem ihrer Teile. Wenn wir nun dieses Intervall nur mit seinen Außentönen ohne jeden Zwischenton betrachten, werden wir feststellen, dass es nur eine *species* hat, unabhängig davon, ob es in der Tiefe oder in der Höhe gebildet wird. Betrachten wir es hingegen auf diatonische Weise unterteilt, dann wird es so viele *species* haben, wie es Möglichkeiten für die Position des in ihm enthaltenen Halbtons gibt. Entsprechend der Aufteilung der Mittelsaiten sind es drei, wie man hier sieht:



Prima specie.

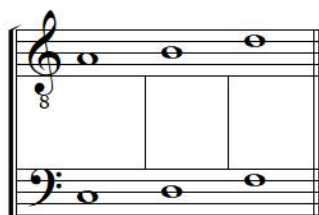


Seconda specie.



Terza specie.

Die Musiker nennen dieses Intervall nach der Zahl der Töne, die es enthält, Hexachord. Denn bei den Griechen heißt ἕξ so viel wie bei uns sechs, und desgleichen heißt bei ihnen χορδή, was bei uns Saite heißt. Es wird also »Intervall aus sechs Saiten« oder »Konsonanz aus sechs Tönen« genannt, weil es aus so vielen Saiten gebildet wird. Die Praktiker nennen es daher große Sexte, zur Unterscheidung von der kleinen mit der kleineren Proportion [5 : 8]. Sie sagen, dass die große Sexte oder das *hexachordum maius* eine Zusammenstellung von sechs Gesangs- oder Instrumentaltönen mit vier Ganztönen und einem großen Halbton ist. Wenn also zwei Stimmen in unseren mehrstimmigen Sätzen so voneinander entfernt sind, dass die eine den tiefsten und die andere den höchsten Ton eines der oben angeführten Beispiele bildet, sagen wir: Diese Stimmen stehen im Abstand eines Hexachords oder einer großen Sexte, wie man hier im Beispiel sieht.

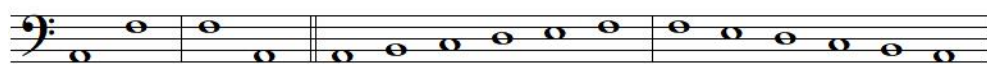


Kap. 21

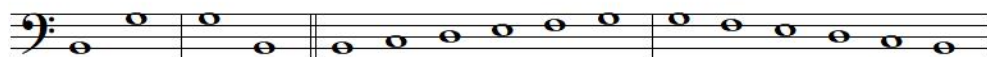
Das *hexachordum minus* oder die kleine Sexte

<166> Das *hexachordum minus* mit der *proportio supertripartiens quintas* [5 : 8] ist nach der Definition der Praktiker eine Zusammenstellung von sechs Gesangs- oder In-

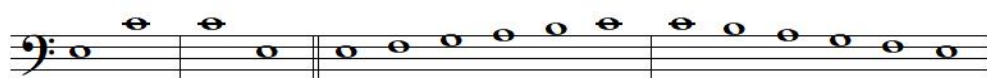
strumentaltönen, nach denen es Sexte genannt wird. Es enthält, wenn man es so betrachtet, dass es auf diatonische Weise von vier Saiten durchschnitten wird, drei Ganztöne und zwei große Halbtöne. Und weil es auf lediglich drei Arten von den besagten Tönen durchschnitten wird, wie man der unterschiedlichen Position der Halbtöne entnehmen kann, hat es nur drei *species*, die hier unten im Beispiel zu sehen sind:



Prima specie.



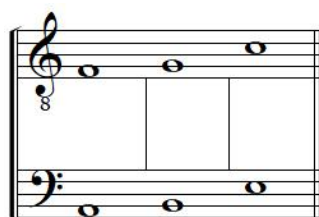
Seconda specie.



Terza specie.

Betrachtet man es aber nur mit seinen Außentönen, ohne jeden Zwischenton, dann würde man ihm, aus den Gründen, die bei den anderen Intervallen angeführt wurden, nur eine *species* zuerkennen. Man kann es nicht im absoluten Sinn als einfach bezeichnen, denn seine Grundzahlen werden folgendermaßen von der Zahl 6 durchschnitten: 5 : 6 : 8. Man kann das an den harmonischen Zahlen sehen, die im 17. Kapitel des ersten Teiles vorgestellt wurden und daher sagen, dass es aus der Quarte und der kleinen Terz zusammengesetzt ist. Aus den beim *hexachordum maius* angeführten Gründen nennen wir auch dieses [Intervall] auf gewisse Weise »einfach«.

Wenn also zwei Stimmen in unseren mehrstimmigen Sätzen so voneinander entfernt sind, dass die eine den tiefsten und die andere den höchsten Ton eines der oben angeführten Beispiele bildet, können wir sagen: Sie stehen im Abstand eines [kleinen] Hexachords oder einer kleinen Sexte, wie man hier im Beispiel sieht. Dieses [Intervall]



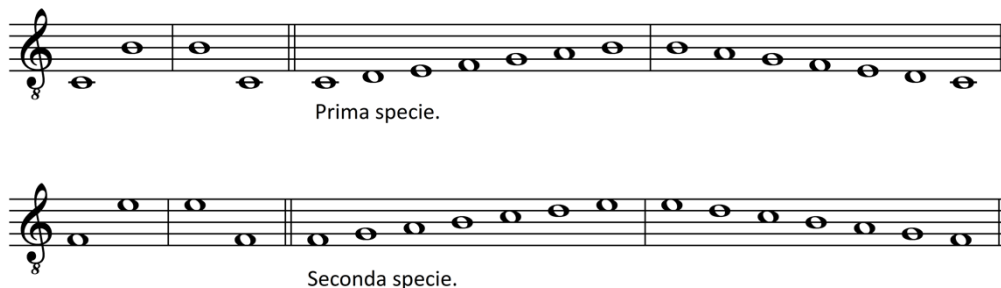
nennt man aus den beim *hexachordum maius* angeführten Gründen ebenfalls Hexachord und hat zur Unterscheidung von diesem die Bezeichnung »klein« hinzugefügt. Beide wurden gleichermaßen von den Alten nicht den Konsonanzen zugerechnet, weil ihre Außensaiten gemäß der besagten Proportionen aufgespannt sind, die zum *genus superpartiens* gehören.

Da aber die modernen Musiker sie in diese Reihe aufnehmen und weil sie – wenn wir so wollen – aus der Quarte und der großen oder kleinen Terz zusammengesetzt sind, die zusammengefügt und in der passenden Lage nichts anderes als konsonant sein können, wollte ich sie im Einzelnen erwähnen und ihre *species* zeigen. Nachdem ich nun die Intervalle mit Proportionen im *genus multiplex* und *superparticulare* abgehandelt habe sowie jene, die im *genus superpartiens* stehen und von allen Musikern als Konsonanzen anerkannt werden, komme ich nun zu jenen, die ebenfalls in diesem *genus* [*superpartiens*] stehen, aber ganz und gar dissonant sind.

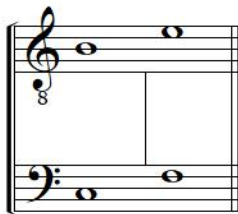
Kap. 22

Die *diapente cum ditono* oder große Septime

Die Außentöne der *diapente cum ditono* stehen in der Proportion 15 : 8. Ich sagte »die Außentöne«, denn man kann dieses Intervall als zusammengesetzt bezeichnen, da seine Grundzahlen 15 und 8 folgendermaßen durchschnitten werden: 15 : 12 : 10 : 9 : 8, wie man im 16. Kapitel des ersten Teiles sehen kann. Dennoch wollen wir es aus den oben genannten Gründen »nicht zusammengesetzt« nennen. <167> Dieses Intervall wird unter die dissonanten Intervalle eingereiht, da seine Proportion nicht aus harmonischen Zahlen besteht. Betrachtet man es auf einfache Weise, ohne jeden Zwischenton, so hat es nur eine einzige *species*. Betrachtet man es aber auf diatonische Weise in Ganz- und Halbtöne unterteilt, hat es zwei. Die Praktiker sagen, dass dieses durchschnittenen Intervall eine Zusammenstellung von sieben Instrumental- oder Gesangstönen mit fünf Ganztönen und einem großen Halbton ist, wie man hier sieht:



Die Praktiker nennen es nach der Zahl der Töne, die es enthält, Septime. Es heißt auch Heptachord von griechisch *ἑπτά*, was »sieben« heißt, und *χορδή*, was »Saite« bedeutet. Zur Unterscheidung von der kleinen [Septime] fügen sie die Partikel »groß« hinzu. Wir sagen auch über dieses, was über die anderen Intervalle gesagt wurde: Jedes Mal, wenn man in einem Musikstück zwei Stimmen findet, die so gesetzt sind, dass die eine den tiefsten und die andere den höchsten Ton eines der dargestellten Beispiele bildet, stehen sie im Abstand einer großen Septime oder eines *heptachordum maius*, wie die beiden Stimmen in diesem Beispiel.

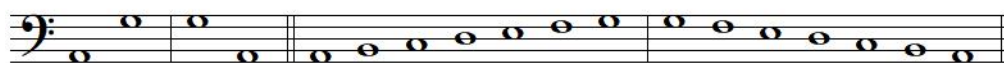


Kap. 23

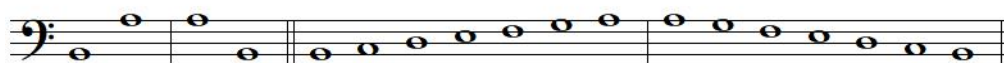
Die *diapente cum semiditono* oder kleine Septime

Die Außentöne der *diapente cum semiditono* stehen in der Proportion 9 : 5. Man kann sie als zusammengesetzt bezeichnen, denn ihre Grundzahlen 9 und 5 werden in der natürlichen Folge der harmonischen Zahlen von 8 und 6 durchschnitten, wie man im 15. Kapitel des ersten Teils sehen kann. Da sie als Intervall aber trotzdem kleiner ist als die Oktave, nennen wir sie »unzusammengesetzt«. Betrachtet man dieses Intervall – aus den Gründen, die ich an anderer Stelle angeführt habe – ohne jeden Zwischenton, findet man nur eine einzige *species*. Betrachtet man es aber so, wie es nach der Natur des diatonischen *genus* durchschnitten wird, dann sagen die Praktiker, dass es eine

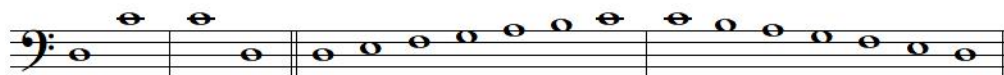
Zusammensetzung von sieben Gesangs- oder Instrumentaltönen, mit sechs Intervallen ist, darunter vier Ganztöne und zwei große Halbtöne. Es hat fünf *species*, die sich aus der unterschiedlichen Position der Halbtöne ergeben, wie man hier sieht:



Prima specie.



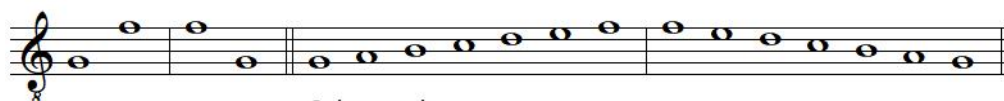
Seconda specie.



Terza specie.

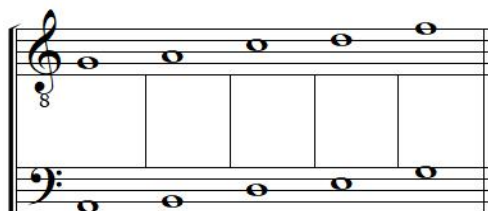


Quarta specie.



Quinta specie.

<168> Die Praktiker nannten es nach der Zahl der Töne Septime, fügten allerdings zur Unterscheidung von der großen [Septime] das Wort »klein« hinzu. Sie bezeichneten es nach den beiden im vorangegangenen Kapitel angegebenen griechischen Wörtern auch als *heptachordum minus*. Wenn also zwei Stimmen im Abstand der Außentöne der oben angeführten Beispiele stehen, sagen wir: Sie sind um eine kleine Septime voneinander entfernt, wie die hier angeführten.

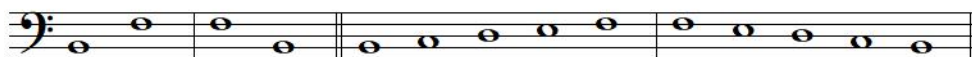


Hier beende ich die Abhandlung der Konsonanzen sowie der anderen einfachen Intervalle und lasse der Kürze halber auch die Abhandlung der zusammengesetzten [Intervalle] beiseite. Denn jedes beliebige andere, das größer ist als eine Oktave, betrachtet man als eine Zusammensetzung aus ihr und einem ihrer Teile. Es wird nicht sehr schwierig sein, ihre Zahlenverhältnisse zu ermitteln. Wir erhalten sie stets, indem wir das Intervall, das wir ihr zur Seite stellen wollen, oberhalb der Oktave anfügen und die Grundzahlen der Intervalle zusammenzählen. Ich sage dazu: Die Außentöne des *diapason cum diapente* oder der Duodezime stehen in der *proportio tripla*, die der Doppeloktave oder Quindezime in der *proportio quadrupla*, die der Doppeloktave mit großer Terz oder Septdezime in der *proportio quintupla*, die der Doppeloktave mit Quinte oder Nondezime aus der *proportio sextupla*. Die anderen aber lassen sich leicht mit dem Verstand ermitteln.

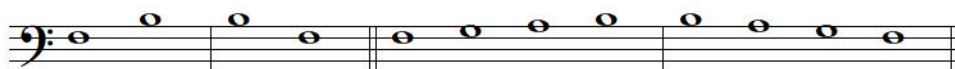
Kap. 24

Wie solche Intervalle von den Praktikern auf natürliche Weise oder durch ein Vorzeichen übermäßig gemacht oder vermindert werden

Auch wenn man jede Konsonanz und jedes in mehrere Teile aufgeteilte Intervall nach der Zahl der Tonstufen benennen kann, muss man dennoch darauf achten, dass man nicht in einen Irrtum verfällt, den schon oft einige Praktiker begangen haben. Sie betrachteten eine Tonfolge nur im Hinblick auf die Zahl der Tonstufen und schenkten den darin enthaltenen Intervallen wenig Beachtung. In ihren Kompositionen setzten sie zuweilen eine der oben genannten Konsonanzen anstelle der wahren und legitimen Form als übermäßig oder vermindert. Und das kam so: Wenn man nur die Zahl der Tonstufen berücksichtigt, kann man bei den Außentönen einer jeden Tonfolge zwei Arten beobachten oder ermitteln: Konsonanzen und Dissonanzen. Erstere sind jene, die sich zwischen den zugehörigen wahren Tönen befinden und von den zugehörigen wahren Proportionen gebildet werden. Sie sind die wahren und legitimen Intervalle, von denen wir oben gesprochen haben. Die anderen aber sind jene, die nicht von den zugehörigen wahren Tönen gebildet werden und außerhalb der zugehörigen wahren Proportionen stehen, auch wenn ihre Tonordnung und ihre Intervalle diatonisch sein mögen. Hiervon gibt es zwei Arten: Entweder ist das Intervall vermindert, weil es ein kleineres Intervall anstelle eines größeren enthält, wie den großen Halbton anstelle des Ganztons, oder es ist übermäßig, weil es ein größeres Intervall anstelle eines kleineren enthält, wie den Ganzton anstelle des Halbtons. Folglich ist die Quinte, die sich auf natürliche Weise zwischen \flat und F befindet und aus fünf Tonstufen besteht, zweifellos um einen kleinen Halbton vermindert. Denn anstelle von drei Ganztönen und einem großen Halbton enthält sie zwei Ganztöne und zwei Halbtöne. Und ihre Außentöne sind dissonant, denn sie stehen in der Proportion 64 : 45, die nicht zu den harmonischen Zahlen zählt. Daher wird sie *semidiapente* und »imperfekte« oder »verminderte Quinte« genannt. Dasselbe können wir von der Quarte aus vier Tonstufen sagen, die sich zwischen F und \flat befindet und Tritonus genannt wird, weil sie drei Ganztöne enthält. Sie ist um einen kleinen Halbton zu groß. Da ihre Außentöne nicht aus einer Proportion mit harmonischen Zahlen gebildet werden, sondern aus der Proportion 45 : 32, ist sie überaus dissonant. Es handelt sich dabei um die unten angeführten Intervalle:



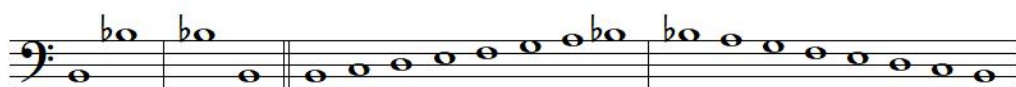
Semidiapente.



Tritono.

Dieser Irrtum kann nicht nur bei der Quinte und der Quarte entstehen, sondern auch bei der <169> Oktave. Denn wenn wir lediglich die Zahl der Tonstufen berücksichtigen, die zwischen \flat und \flat liegen, werden wir sagen, dass eine solche Oktave zweifellos um einen großen Halbton vermindert ist. Denn ihre Außensaiten werden aus der Proportion 48 : 25 gebildet, daher ist sie so dissonant, wie man nur sagen kann. Man sieht sie

mit diatonischen Tönen im unten angeführten Beispiel und kann sie auch *semidiapason* nennen.

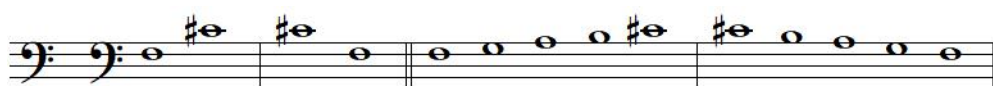


Diapason diminuta.

Ähnliche Irrtümer kann man auch mit diatonischen und chromatischen Saiten begehen. Denn wenn wir den Ton cis, der sich in der hohen Oktave zwischen c und d befindet, als einen Außerton der Oktave und den Ton C in der tiefen Oktave als den anderen Außerton nehmen, erhalten wir eine äußerst dissonante Oktave mit der Proportion 25 : 12, die um einen kleinen Halbton zu große Oktave. Wenn wir dann den besagten Ton cis und [den Ton] F nehmen, erhalten wir eine dissonante Quinte mit der Proportion 25 : 16, die »übermäßige Quinte« genannt wird. Derselbe Ton cis ergibt zusammen mit [dem Ton] G den Tritonus, der drei Ganztöne enthält, wie man im unten angeführten Beispiel sieht:



Diapason superflua.

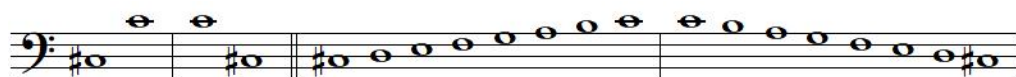


Diapente superflua.

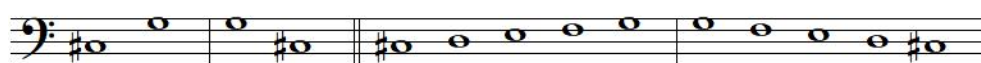


Tritono.

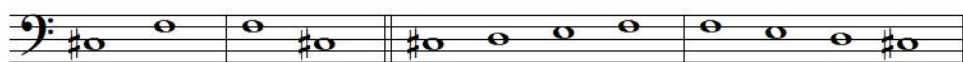
Alle diese Intervalle lassen sich um die gleiche Quantität vermindern, wenn man in der tiefen Oktave den chromatischen Ton Cis zwischen C und D anstelle des C setzt und von dort aus die Oktave cis zu c bildet. Denn dann ist diese Oktave ist um einen kleinen Halbton vermindert und wird aus der Proportion 48 : 25 gebildet, die kleiner ist als die [*proportio*] *dupla*. Daher wird sie *semidiapason* genannt. Auf ähnliche Weise ergibt dieser Ton [cis] mit [dem Ton] G eine *semidiapente* mit der Proportion 36 : 25 und zusammen mit [dem Ton] F ein *semidiatessaron* mit der Proportion 96 : 75. Dieses Intervall ist gemeinsam mit den anderen im unten angeführten Beispiel enthalten, und sie sind vollständig dissonant:



Semidiapason.

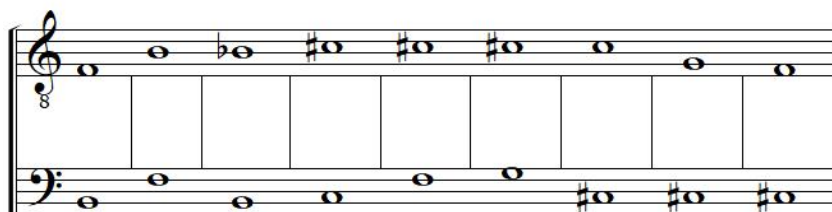


Semidiapente.



Semidiatessaron.

Diese und alle anderen oben dargestellten Intervalle sind äußerst dissonant und dürfen im Kontrapunkt nicht verwendet werden, denn sie würden eine Belästigung für das Gehör darstellen. Daher haben die kundigeren unter den praktischen Musikern nicht ohne Urteilkraft eine Regel aufgestellt, um diese Irrtümer zu vermeiden: Man darf in perfekten Konsonanzen niemals die Solmisationssilben *mi* und *fa* gegeneinander setzen, wie wir weiter unten noch sehen werden. Es ist jedoch anzumerken, dass man



zuweilen im Kontrapunkt die verminderte Quinte anstelle der [reinen] Quinte setzt und entsprechend einen

Tritonus anstelle der [reinen] Quarte, was eine gute <170> Wirkung erzeugt. In welcher Weise sie aber zu setzen sind, werde ich weiter unten zeigen. Wenn wir also zwei Stimmen finden, von denen eine den höchsten Ton aus einem der dargestellten Beispiele einnimmt und die andere den tiefsten, sagen wir: Sie stehen im Abstand eines der genannten Intervalle, wie man hier sieht.

Man hätte hier viele weitere Beispiele anführen und ausführlicher darstellen können, auf wie viele Arten solche Intervalle mit Hilfe der chromatischen Töne vergrößert und verkleinert werden. Aber der Kürze halber wollte ich sie beiseitelasen. Gleichermäßen hätte man darstellen können, auf welche Weise durch dieselben chromatischen Töne der *ditonus* zum *semiditonus* wird und der *semiditonus* zum *ditonus*. Weil sie sich aber verwandeln, ohne ein dissonantes Intervall zu bilden, wollte ich auch diese Abhandlung beiseitelasen. Stattdessen möchte nun die Wirkung zeigen, die diese drei Zeichen haben: das ♯, das ♭ und das ×.

Kap. 25

Die Wirkung der Zeichen ♯, ♭ und ×

Die Wirkung der besagten Symbole oder Zeichen ist – wie wir sehen konnten –, dass sie dem Ganzton einen Halbton hinzufügen oder wegnehmen und dass sie eine große Konsonanz in eine kleine oder umgekehrt eine kleine in eine große verwandeln. Auch wenn man diesen Halbton nicht in Melodiefortschreitungen des diatonischen *genus* gebraucht, wird er doch zuweilen von Komponisten in ihren Musikstücken verwendet, besonders wenn sich zwei Stimmen aufsteigend oder absteigend in [parallelen] Terzen bewegen. Das kann man sehen, wenn man viele Kompositionen sowohl der Alten wie auch der modernen Komponisten untersucht. Cipriano de Rore hat das nur an einer Stelle der vierstimmigen Canzone mit dem Anfang *Hellas comment* getan, sowohl in der tiefsten wie auch in der höchsten Stimme. Dieser Halbton findet sich auf natürliche Weise zwischen den Tönen *trite synemmenon* und *paramese*, wie ich oben im 19. Kapitel gezeigt habe. Die Praktiker sagen, dass dieser Halbton von den Solmisationssilben

fa und mi gebildet wird, wobei mi oberhalb von fa steht. Die beiden haben ein unterschiedliches Erscheinungsbild, nämlich \flat und \flat , und sind im Beispiel zu sehen. Hierbei ist die mit \flat bezeichnete Tonstufe oder Saite höher als die mit \flat bezeichnete. Guido von Arezzo hat daher, um die Sänger nicht zu verwirren, in seinem *Prologus* die beiden dargestellten verschiedenen Tonbuchstaben oder Symbole eingeführt, ohne den Tonort [im System] zu verändern. Er wollte darunter im einen Fall den Ton *trite synemmenon*, im anderen den Ton *paramese* verstanden wissen. Als dann die Musiker diese Unterscheidung erkannten, teilten sie die Melodien in zwei Arten. Die eine, die den Tönen des *tetrachordum meson* und des *tetrachordum diezeugmenon* folgt, nannten sie »natürlich und mit \flat «, und man verwendet in keiner Stimme am Beginn des Musikstücks eines der genannten Vorzeichen. Die zweite nannten sie »natürlich und mit \flat molle«, wenn die Stimmen die Töne des *tetrachordum synemmenon* und des *tetrachordum meson* berühren und die des *tetrachordum diezeugmenon* beiseitelassen. In diesen Musikstücken setzt man am Beginn der Stimmen das *b molle* [\flat] als Vorzeichen vor das Mensurzeichen. Und auch wenn man in den Musikstücken, die dem *tetrachordum meson* und *diezeugmenon* folgen, das Vorzeichen \flat nicht setzt, wird es dennoch so verstanden. Man findet dieses Vorzeichen sehr oft in geistlichen Gesangbüchern, also im Choralgesang. Im mehrstimmigen Gesang wurde und wird immer noch wenig Gebrauch davon gemacht. Denn die Modernen setzen, wenn sie zuweilen den Ton *paramese* anstelle der *trite synemmenon* setzen wollen, das Vorzeichen \times anstelle des \flat , auch wenn das gegen alle Regeln verstößt. Denn man sollte das passende Symbol für das gebrauchen, was man ausdrücken will, und nicht ein anderes fremdes Zeichen. Doch das hat wenig zu sagen, denn heute weiß jeder, welchen Ton man anstelle der *trite synemmenon* meint, wenn man das Zeichen \times setzt. Ich würde es aber wirklich sehr begrüßen, wenn man das passende Zeichen gebrauchen würde.

Um nun zur Wirkung zurückzukehren, die solche Zeichen haben, sage ich: Sie geben oder nehmen einen kleinen Halbton. <171> Wenn wir das erste der unten angeführten Beispiele aufmerksam untersuchen, finden wir zwischen der ersten und zweiten Note einen Ganzton. Setzen wir zwischen beide das Zeichen \flat , wie man im zweiten Beispiel sieht, müssen wir zweifellos von besagtem Ganzton in der Höhe einen kleinen Halbton wegnehmen. Zwischen den Noten des zweiten Beispiels findet sich der große Halbton, denn aus der Teilung des Ganztons durch den Ton *trite synemmenon* entsteht der große und der kleine Halbton, wie andernorts schon gesagt wurde.



Das Zeichen \flat bewirkt im zweiten der unten angeführten Beispiele etwas Ähnliches:



Zwischen den Noten des ersten [Beispiels] findet man den Ganzton. Setzt man den Ton \flat anstelle des \sharp , wird ihm in der Tiefe ein kleiner Halbton genommen, und es bleibt ein großer Halbton übrig.



Diese Wirkung hat auch das \times : Zwischen den Noten im ersten der beiden unten angeführten Beispiele erkennt man einen Ganzton, zwischen denen des zweiten liegt ein großer Halbton. Und all dies geschieht durch die Verkleinerung des Ganztones mit Hilfe der dargestellten Symbole oder Saiten, die ihm einen kleinen Halbton wegnehmen. Wollen wir aber das Intervall des großen Halbtons vergrößern, indem wir ihm einen kleinen hinzufügen, kann man das ebenfalls mit den besagten Symbolen oder Tönen tun, wie man in den unten angeführten Beispielen sieht.



Damit es aber gelingt, dass die Stimmen eines Musikstücks leicht und angenehm zu singen sind, ist jedoch folgendes anzumerken: Will man [vor einen Ton] das \flat setzen, soll der vorangehende Tonschritt von unten nach oben erfolgen. Will man hingegen das \sharp oder das \times setzen, soll er umgekehrt von oben nach unten erfolgen. Und das – wie ich gesagt habe –, weil die Stimmen leichter zu singen und solche Intervalle bequemer hervorzubringen sind, wie die Erfahrung zeigt. Allerdings wäre es kein großer Fehler, wenn man anders vorgehe.

Kap. 26

Was zu einer jeden Komposition gehört. Zunächst zum Thema

Ich komme nun zum Kontrapunkt. Bevor ich aber mit seiner Darstellung beginne, muss man wissen, dass zu jedem guten Kontrapunkt oder zu jeder anderen guten Komposition viele Dinge gehören. Würde eines davon fehlen, könnte man ihn als unvollkommen bezeichnen.

Das erste ist das Thema, ohne welches man nichts ausrichten würde. Denn der Handelnde berücksichtigt bei all seinem Tun immer den Zweck und baut sein Werk auf einem Stoff auf, den man als Thema bezeichnet. Ebenso berücksichtigt der Musiker bei seiner Tätigkeit den Zweck, der ihn zum Handeln bewegt, findet einen Stoff oder ein Thema, worauf er seine Komposition gründet und führt sein Werk gemäß dem vorgesehenen Zweck zur Vollkommenheit. Wie ein Dichter wird er sozusagen vom Zweck angetrieben, zu nützen und zu erfreuen, wie es Horaz in seiner *Ars poetica* klar ausdrückt, wenn er sagt: <172>

*aut prodesse volunt aut delectare poetae;
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.*

Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. [Hor. *ars*, 333f.]

Seine Dichtungen haben ein historisches Ereignis oder eine Geschichte als Thema. Gleich ob er sie selbst erdacht oder von anderen übernommen hat, er schmückt sie aus und lässt sie durch verschiedenes Beiwerk erstrahlen, wie es ihm gefällt. Dabei lässt er nichts aus, was wert und löblich ist, um das Gemüt seiner Zuhörer zu erfreuen. So entsteht etwas Großartiges und Wunderbares. Ebenso ist es auch beim Musiker: Er wird von demselben Beweggrund angetrieben, nämlich den Gemütern der Hörer durch harmonische Wendungen Nutzen und Freude zu bringen. Er hat ebenfalls ein Thema [*soggetto*], auf dem sein musikalischer Satz aufbaut und das er durch verschiedene Tonbewegungen und Harmonien ausschmückt, sodass er den Zuhörern ein willkommenes Vergnügen bereitet. Zweitens soll der musikalische Satz hauptsächlich aus Konsonanzen bestehen und gelegentlich Dissonanzen enthalten, die auf gebotene Weise nach den Regeln, die ich weiter unten darstellen will, angeordnet sind. Drittens sollen die Stimmen richtig geführt werden, nämlich so, dass die Tonbewegungen aus wahren und legitimen Intervallen bestehen, die den *numeri sonori* entspringen. Denn mit ihrer Hilfe kommen wir zur Anwendung der richtigen Harmonien. Die vierte anzustrebende Voraussetzung ist, dass die Tonbewegungen und Zusammenklänge variiert werden. Denn Harmonie entsteht aus nichts anderem als aus der Verschiedenheit von Tonbewegungen und Zusammenklängen, die abwechslungsreich zusammengefügt sind. Fünftens soll der musikalische Satz einer vorgegebenen und festgelegten Tonordnung, einem *modus* oder einer Tonart, wie wir es nennen wollen, zugeordnet sein, damit er einer Systematik unterworfen ist. Die sechste und letzte – abgesehen von weiteren, die man noch anfügen könnte – ist, dass die darin enthaltene Musik so an den Textvortrag, also die Worte angepasst sein soll, dass bei heiteren Stoffen die Musik nicht traurig sein sollte und umgekehrt bei traurigen nicht fröhlich.

Damit man nun über das Ganze vollkommene Klarheit gewinnt, werde ich all diese Dinge einzeln abhandeln, so wie sie für mein Vorhaben dienlich und notwendig sind. Ich beginne also mit der ersten [Voraussetzung] und sage: Als *soggetto* bezeichnet man in einer jeden Komposition das, woraus der Komponist die Ideen für die anderen Stimmen des musikalischen Satzes gewinnt, wie viele es auch sein mögen. Ein solcher *soggetto* kann vielgestaltig sein: Er kann eine eigene Erfindung sein, die dem Einfallsreichtum des Komponisten entsprungen ist. Dann kann es sein, dass er ihn einer fremden Komposition entnommen, an seinen musikalischen Satz angepasst und durch verschiedene Stimmen und Tonbewegungen ausgeschmückt hat, seinem Geschmack und Einfallsreichtum entsprechend. Ein solcher *soggetto* kann auf verschiedene Weise vorliegen: Er kann der *tenor* oder eine andere Stimme aus einem beliebigen *cantus firmus* oder *cantus figuratus* sein. Oder es können zwei oder mehr Stimmen sein, von denen die eine der anderen als *fuga* oder *consequenza* oder auf andere Weise folgt, denn es gibt unzählig viele Arten von *soggetti*. Hat nun der Komponist einen *soggetto* gefunden, dann setzt er die anderen Stimmen, auf eine Weise, die wir weiter unten kennenlernen werden. Diese Art des Komponierens heißt bei den Praktikern »kontrapunktieren«. Hat der Komponist jedoch zunächst keinen *soggetto*, soll eine beliebige Stimme beginnen, die zuerst erklingt oder mit der der Komponist sein Musikstück einsetzen lässt, wie es ihm am besten gefällt. Unabhängig davon, ob es sich um eine tiefe, hohe

oder mittlere Stimme handelt, wird dies immer der *soggetto* sein, über dem er dann die anderen als *fuga* oder *consequenza* oder auf andere Weise anordnet, wie es ihm am besten gefällt. Und er wird die Musik den Worten anpassen, wie es der Stoff verlangt. Doch wenn der Komponist den *soggetto* aus den Stimmen eines musikalischen Satzes gewinnt, also eine [Stimme] aus einer anderen entnimmt, den *soggetto* so gewinnt und die Komposition so zusammensetzt, wie wir es weiter unten kennenlernen werden, heißt das Element, aus dem er die anderen Stimmen gewinnt und aus dem er dann die Stimmen seiner Komposition zusammensetzt, immer *soggetto*. Diese Art des Komponierens heißt bei den Praktikern »freies Komponieren«. Man kann aber auch »kontrapunktieren« oder »einen Kontrapunkt setzen« sagen, [ganz] wie man will.

Kap. 27

Die Kompositionen sollen hauptsächlich aus Konsonanzen und gelegentlich aus Dissonanzen bestehen

Jede Komposition, jeder Kontrapunkt und, um es mit einem Wort zu sagen, jede Harmonie soll – wie andernorts schon gesagt wurde – hauptsächlich aus Konsonanzen gebildet werden. Aber um der größeren Schönheit und Anmut willen verwendet man außerdem gelegentlich Dissonanzen. Diese sind zwar, wenn sie für sich stehen, nicht sehr angenehm für das Gehör, wenn sie aber nach den Regeln und <173> Vorgaben gesetzt sind, die wir noch zeigen werden, erträgt das Gehör sie so, dass sie es nicht beleidigen, sondern ihm sogar viel Gefallen und Vergnügen bereiten. Der Musiker zieht aus ihnen zweierlei Nutzen, abgesehen von vielen anderen Vorteilen von nicht geringem Wert. Der erste wurde oben schon genannt, nämlich, dass man mit ihrer Hilfe von einer Konsonanz zur anderen wechseln kann. Der zweite ist, dass eine Dissonanz die unmittelbar folgende Konsonanz gefälliger erscheinen lässt. Sie wird vom Gehör ebenso mit größerem Vergnügen empfunden und anerkannt, wie für den Sehsinn das Licht willkommener und angenehmer ist, wenn es auf den Schatten folgt, und wie das Süße nach dem Bitteren schmackhafter und lieblicher ist. Wir machen diese Erfahrung täglich mit Klängen: Wird das Gehör für einige Zeit von einer Dissonanz beleidigt, macht sie ihm die nachfolgende Konsonanz umso lieblicher und angenehmer. Daher meinten die Alten: In Kompositionen sollten nicht nur die sogenannten perfekten und imperfekten Konsonanzen ihren Platz haben, sondern auch die Dissonanzen. Denn sie erkannten, dass sie ihr Vorhaben durch diese [Dissonanzen] auf schönere und anmutigere Weise erreichen konnten als ohne sie. Würden die Kompositionen nämlich nur aus Konsonanzen gebildet, wären sie schön anzuhören und von angenehmer Wirkung, hätten sie doch – ohne die Mischung von Konsonanzen und Dissonanzen – sozusagen etwas Unvollkommenes an sich, sowohl hinsichtlich der Sangbarkeit als auch hinsichtlich der Komposition. Denn es würde ihnen die große Anmut fehlen, die daraus entsteht.

Ich habe zwar gesagt, dass man in Kompositionen hauptsächlich Konsonanzen und gelegentlich Dissonanzen verwenden soll, doch darf man das nicht so verstehen, dass diese [Dissonanzen], wie es [manchmal] geschieht, in Kontrapunkten oder Kompositionen ohne jede Regel und Ordnung eingesetzt werden dürfen. Das würde Verwirrung stiften. Man muss stattdessen darauf achten, dass sie ordnungsgemäß und regelge-

recht verwendet werden, damit alles zu einem guten Ende kommt. Zwei Dinge sind – von weiteren abgesehen – vor allem anzumerken. Aus ihnen besteht – nach meinem Dafürhalten – alle Schönheit, Anmut und Qualität jeder Komposition: nämlich die auf- und absteigende Tonbewegung der Stimmen in gleicher oder entgegengesetzter Richtung sowie die Anordnung der Konsonanzen an den geeigneten Stellen im musikalischen Satz.

Hiervon möchte ich mit Gottes Hilfe so sprechen, wie es mein Vorhaben erfordert, denn das ist immer meine hauptsächliche Absicht gewesen. Als Einleitung zu diesen Ausführungen möchte ich einige Regeln aufstellen, die von den Alten vorgegeben wurden, welche die Notwendigkeit solcher Dinge erkannt hatten. Hiermit lehrten sie die Vorgehensweise, nach der die Konsonanzen und auch die Dissonanzen in Kompositionen regulär nacheinander gesetzt werden sollten. Sie gaben auch einige Regeln für solche Tonbewegungen vor, wenngleich sie dies auf unvollkommene Weise taten. Ich werde nun diese Regeln der Reihe nach vorstellen und sie erläutern. So werde ich zeigen, was man zu tun hat, und mit anschaulichen Beispielen darlegen, wie sie zu verstehen sind. Ich werde auch einige weitere [Beispiele] hinzufügen, die nicht nur nützlich, sondern auch sehr notwendig für all jene sind, die all ihre Musikstücke auf eine regelgetreue und wohlgeordnete Weise gelehrt und elegant komponieren wollen, gut begründet und auf soliden Grundlagen aufbauend. So wird jeder erkennen können, wo man im musikalischen Satz Konsonanzen und Dissonanzen zu setzen hat und wo man die großen und kleinen [Konsonanzen] verwenden kann.

Kap. 28

Die Kompositionen sollen mit einer perfekten Konsonanz beginnen

Es war zunächst der Wille der alten Musiker, wird aber noch heute von den besseren modernen beachtet, dass man am Beginn eines Kontrapunkts oder einer anderen Komposition eine der genannten perfekten Konsonanzen setzen soll, also Einklang, Quinte, Oktave oder ihre Oktaverweiterungen. Sie fassten diese Regel jedoch nicht so streng auf, als dass man nicht auch anders vorgehen, also nicht auch mit einer imperfekten [Konsonanz] beginnen könnte. Denn die Vollkommenheit wird immer vom Ende aus betrachtet und nicht vom Anfang der Dinge her. Wir sollten diese Regel also nicht wörtlich nehmen. Wenn die Kontrapunktstimme zusammen mit dem *soggetto* beginnt, kann man sie im Abstand einer der genannten vollkommenen Konsonanzen beginnen lassen. Aber manchmal lassen die Musiker um der größeren Schönheit und Anmut des Kontrapunkts und um der größeren Bequemlichkeit willen die Stimmen nicht zugleich mit dem Gesang beginnen, sondern nacheinander mit derselben Folge von Noten oder Tönen, was *fuga* oder *consequenza* heißt und den Kontrapunkt nicht nur lieblicher, sondern auch kunstvoller macht. Dann können [die Stimmen] auf jeder beliebigen Konsonanz einsetzen, sei sie perfekt oder imperfekt, <174> weil in einer Stimme [am Beginn] Pausen stehen. Es ist jedoch anzumerken, dass die Anfangstöne der beiden Stimmen im Abstand einer der genannten perfekten Konsonanzen oder einer Quarte stehen. Und das geschieht nicht ohne Grund, denn so beginnt man mit den Außen- oder Mitteltönen der *modi*, in denen das Musikstück steht, also ihren natürlichen und

wesentlichen Tönen, wie wir andernorts noch sehen werden. Ich glaube, das wollten die Alten ausdrücken, wenn sie sagten, man solle den Kontrapunkt mit einer perfekten Konsonanz beginnen, zugleich aber hinzufügten, dass diese Regel nicht als unumstößlich oder unumgänglich zu verstehen sei, sondern ebenso gut dem Willen des Komponisten unterliege.

Wenn wir also einen Kontrapunkt als *fuga* oder *consequenza* beginnen wollen, können wir ihn mit jeder beliebigen perfekten oder imperfekten Konsonanz und auch mit der Quarte beginnen. Nicht dass die Stimmen mit dieser Konsonanz [gleichzeitig] zu singen beginnen sollen. Ich sage »mit der Quarte« im Hinblick auf die Anfangstöne des *soggetto* und der Kontrapunktstimme oder umgekehrt. Das sieht man hier unten im vierten Beispiel zwischen dem *soggetto*, einer Melodie im sechsten Modus, und der darunterliegenden Kontrapunktstimme: Die eine beginnt mit dem Ton F, die andere mit dem Ton C, und die beiden Anfangstöne stehen im Abstand einer Quarte. Wir beachten [in diesem Beispiel nicht] die angegebene Regel, mit einer perfekten Konsonanz einzusetzen, indem wir die Stimmen [beim ersten Zusammenklang] eine große Terz singen lassen. Denn die eine singt den Ton E, während die andere mit dem Ton C einsetzt, wie man im vierten Beispiel sieht. So zeigt dieser Beginn deutlich, dass eine solche Vorschrift nicht unumstößlich oder unumgänglich ist, sondern ebenso gut beliebig. Die beiden Stimmen können das Gehör auch nicht trübsinnig machen, denn auch wenn ihre Anfangstöne, wie ich gesagt habe, im Abstand einer Quarte stehen, hört man nichtsdestoweniger den *ditonus* oder die große Terz wenn sie das erste Mal gemeinsam singen.

Erstes Beispiel für eine Oberstimme

Primo esempio nell'acuto.

SOGGETTO.

Zweites Beispiel für eine Oberstimme

Secondo esempio nell'acuto.

SOGGETTO.

Drittes Beispiel für eine Unterstimme

Terzo essemplio nel graue.

Viertes Beispiel für eine Unterstimme

Quarto essempio nel graue

Dasselbe müssen wir bei Kontrapunkten oder [anderen] Kompositionen beachten, wenn am des *soggetto* eine Pause steht. Das kommt vor, wenn man den *tenor* einer Canzone, eines Madrigals oder eines anderen Musikstücks entnimmt, um daraus die anderen Stimmen zu bilden. Dann sollen die anderen Stimmen, die hinzugefügt werden, auf die gezeigte Weise beginnen. Dabei ist alles zu beachten, was hierzu gesagt wurde, wie man in den unten stehenden Beispielen sieht, deren *soggetto* im vierten *modus* steht:

Erstes Beispiel für eine Oberstimme

8 Esempio primo nell'acuto.

SOGGETTO.

Zweites Beispiel für eine Unterstimme

Essempio secondo nel graue.

<175> Ebenso ist anzumerken – und das ist nicht unwichtig –, dass die Stimmen in mehrstimmigen Kompositionen und Kontrapunkten so gesetzt sind, dass ihre Anfangstöne sich im Abstand einer perfekten oder imperfekten Konsonanz entsprechen. So hört man, wenn man sie singen will und die Stimmen einsetzen, keine Dissonanz. Denn

das wäre für die Sänger störend und zuweilen ein Grund für sie, zu irren und einen Ton mit dem anderen zu verwechseln, vor allem, wenn sie nicht sehr sicher singen.

Es ist allerdings erlaubt, dass die Anfangstöne von zwei tiefen Stimmen im Abstand einer Quarte stehen, sofern es nicht eine weitere, tiefere Stimme im Oktavabstand zu den anderen gibt. Das gilt vor allem für die plagalen oder, wie wir sagen wollen, ungeradzahligen *modi*, wenn die Stimmen des Satzes auf den Haupttönen der *modi* beginnen, in denen das Stück steht. Daher ist es nicht ehrenvoll, dem Komponisten die Freiheit, zwei Stimmen auf solche Weise setzen zu können, zu nehmen. Das gilt vor allem für die Zweistimmigkeit, und es würde ihn einer Sache unterwerfen und verpflichten, die nichts zum Vorhaben beiträgt. Immerhin hat ein solcher Beginn bei vielen kundigen Praktikern Verwendung gefunden, wie bei Josquin [Desprez], [Jean] Mouton und noch anderen Alten und Modernen. Das kann man am Beispiel der fünfstimmigen Motette *Laus tibi sacra rubens* von Adrian [Willaert] sehen, wenn man unendlich viele andere neue und alte Komponisten beiseitelässt. Diese Freiheit habe auch ich mir in den drei fünfstimmigen Motetten *Osculetur me osculis oris sui*, *Ego rosa Saron* und *Capite nobis vulpes parvulas* genommen, wie jeder sehen kann. Sie mögen als Beispiele für die Dinge dienen, die oben ausgeführt wurden.

Dies ist also allen Komponisten erlaubt. Aber es ist nicht zu empfehlen, dass die Anfangstöne von zwei Stimmen zu dem des *soggetto* im Abstand einer Quarte und einer Quinte aufwärts oder abwärts stehen. Denn dann stünden diese [beiden] Stimmen im Abstand einer Sekunde und würden beim Einsatz eine Dissonanz bilden. Es könnte zudem sein, dass eine der Stimmen mit einem Anfangston beginnt, der nicht zu dem *modus* gehört, in dem die Komposition oder der musikalische Satz steht.

Dieser Hinweis mag zwar gut sein, doch er ist nicht notwendig, wenn der hauptsächlichste *soggetto* einer Komposition so kunstvoll gebildet ist, dass eine Stimme der anderen als *fuga* oder *consequenza* folgt und zwei von ihnen dabei nach oben oder unten im Abstand einer Quinte oder Quarte stehen. Oder, wenn die eine [Stimme] zum *soggetto* im Abstand einer Quarte steht und die andere [im Abstand] einer Quinte oder eines anderen Intervalls. Das kann man in der sechsstimmigen Motette *Pater de coelis deus* von P[ierre] de La Rue und in meiner sechsstimmigen Motette *Virgo prudentissima* sehen: Hier singen drei Stimmen als *fuga* oder *consequenza*, zwei in der Höhe und eine in der Tiefe, dieselben Intervalle, und diese Unbequemlichkeit hört man beim Einsatz der Stimmen.

Es ist jedoch anzumerken, dass ich als *soggetto* jene Stimme bezeichne, über der die anderen Stimmen als *consequenza* angeordnet sind. Sie ist die Hauptstimme, der Anführer [*dux*] aller anderen. Ich sage nicht, dass sie diejenige ist, die vor allen anderen zu singen beginnt, aber diejenige, die den *modus* beachtet und beibehält. Über ihr werden die anderen im Abstand eines beliebigen Intervalls angeordnet, wie man im Gebet des Herrn *Pater noster* und im englischen Gruß *Ave Maria* sehen kann, die ich früher einmal für sieben Stimmen komponiert habe. Dort wird bei drei Stimmen, die als *fuga* erklingen, der *soggetto* nicht von der Stimme gebildet, die zu singen beginnt, sondern von der zweiten. In ähnlichen Fällen ist es gestattet, in einer [176](#) Komposition viele Stimmen so zu setzen, dass ihre Anfangstöne dissonant sind, insbesondere, wenn man den kunstvollen *soggetto* nicht untauglich machen möchte oder kann. Dies

zu tun, wäre Unfug. Aber ansonsten sollte man – nach meiner Empfehlung – den Sängern keine solchen Unannehmlichkeiten bereiten.

Kap. 29

Man soll zwei Konsonanzen gleicher Proportion weder aufsteigend noch absteigend ohne Zwischenton nacheinander setzen

Die alten Komponisten verboten ferner, zwei perfekte Konsonanzen desselben *genus* oder derselben *species*, deren Außentöne in der gleichen Proportion stehen, nacheinander zu setzen, wenn die Melodie eine oder mehrere Tonstufen fortschreitet. Das gilt für das Setzen von zwei oder mehr Einklängen, Oktaven, Quinten oder anderen ähnlichen [Intervallen], wie man in den unten stehenden Beispielen sieht:

Unisono.

Ottave.

Quinte.

Sie wussten nämlich sehr gut, dass eine Harmonie nur zwischen verschiedenen, nicht übereinstimmenden und gegensätzlichen Dingen entstehen kann und nicht zwischen jenen, die in jeder Hinsicht gleich sind. Wenn nun die Harmonie aus einer solchen Verschiedenheit entsteht, ist es in der Musik nicht nur erforderlich, dass die Stimmen im Satz hinsichtlich der Höhe und Tiefe in einem Abstand zueinander stehen, sondern auch, dass ihre Melodien aus verschiedenen Tonbewegungen und verschiedenen Konsonanzen mit unterschiedlichen Proportionen bestehen. Wir halten also einen musikalischen Satz für umso harmonischer, je mehr man in der Zusammensetzung seiner Stimmen verschiedene Tonabstände zwischen hoch und tief sowie verschiedene Bewegungen und verschiedene Proportionen findet. Vielleicht erkannten die Alten, dass die Konsonanzen, wenn sie anders als ich es gesagt habe gesetzt wurden – auch wenn ihre Außentöne zuweilen in der Höhe und Tiefe unterschiedlich waren –, hinsichtlich der Fortschreitung und der Proportionen ähnlich waren. Sie erkannten, dass eine solche Ähnlichkeit keine Verschiedenheit im Zusammenklang erzeugt und urteilen – ganz

richtig –, dass die vollkommene Harmonie aus der Verschiedenheit entsteht. Nicht so sehr hinsichtlich der Lage oder des Abstands der Stimmen im Satz, sondern vielmehr aus der Verschiedenheit der Tonbewegungen, Melodiefortschreitungen und Proportionen. Sie urteilten, dass sich beim Setzen von zwei gleichen Konsonanzen in Folge nur ihre Position [im Tonsystem] von unten nach oben oder umgekehrt verändern würden, ohne eine gute Harmonie hervorzubringen, auch wenn die Außentöne verschieden sind. Daher wollten sie nicht, dass, wenn die Stimmen zusammen auf- oder absteigen, zwei oder mehr perfekte Konsonanzen mit derselben Proportion ohne dazwischenliegendes Intervall nacheinander gesetzt werden. Vor allem verboten sie [parallele] Einklänge, die keine verschiedenen Außentöne, keine unterschiedliche Lage und keinen Tonabstand haben. Sie machen keinen Unterschied in der Fortschreitung und sind sich in jeder Hinsicht vollkommen gleich. Ebenso findet man beim Singen keinen Unterschied zwischen hoch und tief, zwischen ihren Tönen liegt kein Ton und kein Intervall, denn die Töne der einen Stimme liegen an derselben Stelle wie die der anderen, wie man am oben stehenden Beispiel und der Definition im elften Kapitel sehen kann. Man findet auch keine Verschiedenheit der Tonbewegung, denn die eine Stimme singt die gleichen Intervalle, mit denen die andere fortschreitet. Dasselbe könnte man auch von zwei oder mehr Oktaven sagen, außer dass sich ihre Außentönen durch einen tiefen und einen hohen Ton unterscheiden, was für das Gehör etwas mehr Reiz bietet als bei den Einklängen, weil die Oktave leicht voneinander abweichende Außentöne hat. Dasselbe kann man [weiterhin] von zwei oder mehr Quinten sagen: Da sie ähnliche Tonstufen und Proportionen durchlaufen, waren einige der Alten der Ansicht, dass daraus auf gewisse Weise eher eine Dissonanz [<177>](#) als eine Harmonie oder Konsonanz entsteht. Daher glaubten sie, dass man jedes Mal, wenn eine perfekte Konsonanz erreicht ist, am Schluss angelangt sei und bei der Vollkommenheit, nach der die Musik strebe. Und sie wollten nicht, dass diese Vollkommenheit oft wiederholt werde, um das Gehör nicht zu übersättigen.

Diese schöne und nützliche Beobachtung bestätigt, wie wahr und gut das Walten der wunderbaren Natur ist: Sie bringt Wesen jeglicher Art hervor, jedoch so, dass sie zwar alle ganz ähnlich sind, aber doch durch irgendeinen Unterschied voneinander abweichen. Dieser Unterschied oder diese Verschiedenheit gefällt unseren Sinnen sehr. Daher sollte jeder Komponist eine solch schöne Ordnung befolgen. Denn er wird umso mehr Ansehen genießen, je mehr sein Vorgehen sich dem der Natur annähert. Dazu laden uns die Zahlen und Proportionen ein, denn in ihrer natürlichen Ordnung folgen keine zwei ähnlichen Proportionen unmittelbar aufeinander, wie in der Folge 1 : 1 : 1 oder 2 : 2 : 2 oder andere vergleichbare, die zwei Einklänge bilden würden. Auch nicht die Folge 1 : 2 : 4 : 8, die nicht harmonisch, sondern geometrisch ist und drei aufeinander folgende Oktaven bildet. Ebenso wenig gibt es die Folge 4 : 6 : 9, die zwei aufeinander folgende Quinten bildet. Wir sollen also keinesfalls zwei Einklänge, Oktaven oder Quinten unmittelbar nacheinander setzen, denn die Ursachen für die Konsonanzen, die harmonischen Zahlen, enthalten von Natur aus keine Folge oder Reihe mit zwei ähnliche Proportionen unmittelbar nacheinander, wie man im 15. Kapitel des ersten Teiles sehen kann. Auch wenn Konsonanzen, die auf solche Weise gesetzt sind, offensichtlich keine Dissonanz zwischen den Stimmen hervorrufen, klingen sie doch irgendwie ungut und unerfreulich.

Es gibt also viele Gründe, aus denen wir auf keinen Fall gegen diese Regel verstoßen sollen. Wir sollten Konsonanzen nicht in der oben dargestellten Weise nacheinander setzen, sondern versuchen, die Klänge, Konsonanzen, Tonbewegungen und Intervalle immer zu variieren und so und durch diese Verschiedenheit eine gute und vollkommene Harmonie erzeugen. Und wir sollten keine Rücksicht darauf nehmen, dass manche das Gegenteil getan haben, eher aus Anmaßung als aus irgendeinem Grund, wie wir in ihren Kompositionen sehen. Denn wir dürfen nicht jene nachahmen, die sich dreist gegen die guten Sitten und die guten Regeln von Kunst und Wissenschaft wenden, ohne einen Grund dafür anzuführen. Wir sollten stattdessen jene nachahmen, welche die guten Regeln befolgen, uns an sie anlehnen, sie als gute Lehrer annehmen und immer das Hässliche beiseitelassen und das Schöne übernehmen. Der Anblick eines Gemäldes, das in verschiedenen Farben gemalt ist, erfreut das Auge mehr, als wenn es mit nur einer Farbe gemalt wäre. Ebenso hat das Gehör mehr Freude und Vergnügen an verschiedenen Konsonanzen und Tonbewegungen, wie sie ein umsichtiger Komponist in seinen Werken verwendet, als an den einfachen, gleichbleibenden. Das wollten also die umsichtigen alten Musiker beachtet wissen, denen wir sehr viel verdanken. Und wir fügen hinzu: Aus den genannten Gründen sollen wir auch nicht zwei oder mehr imperfekte Konsonanzen unmittelbar nacheinander setzen, etwa zwei große oder kleine Terzen und zwei große oder kleine Sexten, wie man hier im Beispiel sieht:

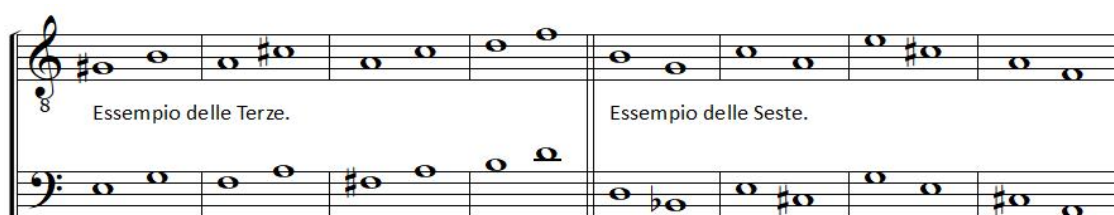


Das stünde nicht nur dem entgegen, was ich zu den perfekten Konsonanzen gesagt habe. Ihre Fortschreitungen klingen auch etwas rau, weil in den Tonbewegungen der Stimmen der große Halbton fehlt, aus dem alles Gute in der Musik besteht. Ohne ihn ist jede Tonbewegung und jede Harmonie hart, rau und fast dissonant. Das kommt auch daher, weil zwischen den Stimmen oder Tönen von zwei großen Terzen oder zwei kleinen Sexten keine *relatio harmonica* besteht, wie wir weiter unten noch sehen werden. Deshalb müssen wir sehr darauf achten, dass bei jeder Fortschreitung oder Bewegung der Stimmen beim gemeinsamen Singen wenigstens eine von ihnen nach Möglichkeit das Intervall des großen Halbtons durchschreitet oder bildet, damit die Tonbewegung und die Harmonie, die aus den Tonfortschreitungen der Stimmen im Satz entstehen, lieblicher und süßer sind.

Das erreicht man ganz leicht, <178> wenn man Konsonanzen verschiedener Art nacheinander setzt, wie die kleine Terz oder Sexte nach der großen und umgekehrt, die kleine Sexte nach der großen Terz oder umgekehrt und die große Sexte nach der kleinen Terz. Desgleichen die kleine Terz nach der großen Sexte. Es gibt keinen Grund, der es eher verbieten würde, zwei perfekte Konsonanzen unmittelbar nacheinander zu setzen als zwei imperfekte. Denn auch wenn erstere »vollkommene Konsonanzen« heißen, ist doch auch jede imperfekte Konsonanz in ihrer Proportion vollkommen. Und so wie man wahrhaftig nicht sagen kann, dass ein Mensch mehr Mensch sei als ein

anderer, kann man auch nicht sagen, dass eine große oder kleine Terz und ebenso eine der beiden Sexten in tiefer Lage größer oder kleiner sei als eine andere in hoher Lage und umgekehrt. Wenn es also verboten ist, zwei gleichartige perfekte Konsonanzen nacheinander zu setzen, dürfen wir erst recht keine zwei gleichartigen imperfekten nacheinander setzen, weil sie nicht so konsonant sind wie die perfekten.

Es ist wohl wahr, dass zwei aufeinanderfolgende kleine Terzen, die mit einem Tonschritt auf- oder absteigen, den wir »verbundene« oder »fortlaufende Bewegung« nennen, ähnlich wie zwei große Sexten, erträglich sind, auch wenn man bei ihren Tonbewegungen nicht hört, wie der große Halbton gesungen wird und die Terzen von Natur aus etwas traurig und die Sexten etwas hart klingen. Der kleine Unterschied, der sich in den Bewegungen der Stimmen findet, erzeugt etwas Abwechslung. Denn die tiefe Stimme steigt oder fällt immer [zuerst] um einen kleinen Ganzton und die hohe Stimme um einen großen oder umgekehrt. Und das klingt irgendwie gut, umso mehr, wenn die Töne der Stimmen hinsichtlich ihrer *relatio harmonica* weit voneinander entfernt sind. Bewegen sich die Stimmen aber um mehr als eine Tonstufe, nennen wir diese Bewegung eine »unverbundene« oder »getrennte Bewegung«. Dann dürfen wir auf keinen Fall zwei oder mehr ähnliche [Intervalle] nacheinander setzen. Denn dann würden wir nicht nur die oben angesprochenen Regeln missachten, sondern die Stimmen würden auch nicht in einer *relatio harmonica* stehen wie man hier unten sieht:



Um also Fehler zu vermeiden, die vorkommen können, wenn es nötig ist, zwei Terzen oder Sexten nacheinander zu setzen, müssen wir darauf achten, zuerst die große und dann die kleine zu setzen oder umgekehrt. Dann dürfen sie auf beliebige Weise gesetzt werden, mit verbundenen [schrittweisen] oder mit getrennten [sprungweisen] Bewegungen, denn dann wird alles ein gutes Ende finden. Es ist jedoch anzumerken, dass man, wenn man eine Terz nach einer Sexte oder eine Sexte nach einer Terz setzt, so vorgeht, dass eine groß und die andere klein ist. Das tun wir, wenn beide Stimmen sich auf- oder abwärts bewegen. Bewegt sich aber eine Stimme gar nicht, kann man diese Regel nicht befolgen, ohne gegen andere Regeln zu verstoßen, die ich weiter unten vorstellen werde und die dem musikalischen Satz dienlich sind. In solchen Fällen muss man nach der großen Terz die große Sexte setzen und nach der kleinen [Terz] die kleine Sexte oder umgekehrt, wie man im unten stehenden Beispiel sieht:

Beispiel für alles, was gesagt wurde





<179> Wir fügen noch hinzu: Da es nicht erlaubt ist, zwei perfekte oder imperfekte Konsonanzen auf die von mir dargestellte Weise zu setzen, darf man auch in keiner Komposition zwei Quartan setzen, wie es manche in einigen Abschnitten ihrer Werke tun, die sie *falso bordone* nennen. Denn ohne jeden Zweifel ist die Quarte – wie andernorts schon gesagt wurde – eine perfekte Konsonanz. Doch darüber werde ich vielleicht noch sprechen, wenn ich zeige, wie man einen mehrstimmigen Satz komponiert.

Kap. 30

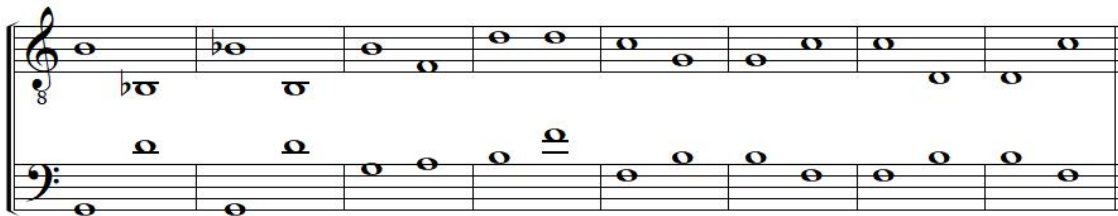
Wann die Stimmen im Satz in einer *relatio harmonica* stehen und wie man die verminderte Quinte und den Tritonus in Kompositionen verwenden kann

Ehe ich fortfahre, möchte ich das erklären, was ich oben über die Stimmen im musikalischen Satz gesagt habe, nämlich wann Töne in einer *relatio harmonica* stehen und wann nicht. Dazu muss man wissen: Wenn man sagt, dass die Stimmen im Satz nicht in einer *relatio harmonica* stehen, heißt das, dass die Stimmen im Abstand einer übermäßigen oder verminderten Oktave, einer verminderten Quinte, eines Tritonus oder eines anderen ähnlichen Intervalls stehen. Ich sage aber nicht, dass dies ein Verhältnis zwischen zwei Noten oder zwischen zwei Stimmen mit einem tiefen und einem hohen Ton ist. Sondern ich sage, dass es zwischen vier Noten in zwei Stimmen besteht, die zwei Konsonanzen bilden, wie man hier sieht:

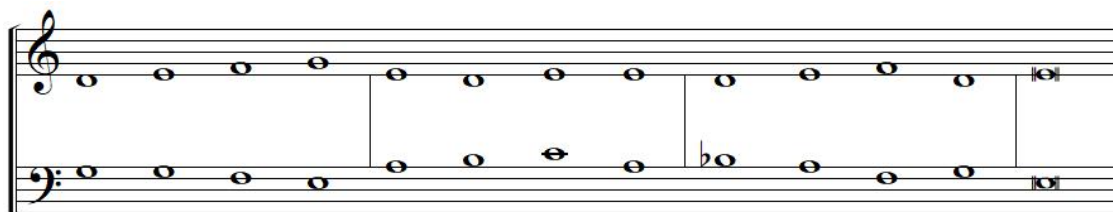


Hier findet man die übermäßige und die verminderte Oktave, die verminderte Quinte und den Tritonus. Damit nun unsere Kompositionen von jedem Irrtum gereinigt und richtig sind, wollen wir versuchen, solche Verhältnisse zu vermeiden, besonders im zweistimmigen Satz. Denn sie sind für empfindliche Ohren etwas störend, zumal solche Intervalle nicht aus den *numeri sonori* gebildet werden und in keinem *genus* gesungen werden, auch wenn manche der gegenteiligen Meinung waren. Doch sei es wie es wolle: Sie sind sehr schwierig zu singen und haben eine unschöne Wirkung. Ich wundere mich sehr über jene, die sich nicht gescheut haben, eines dieser Intervalle in einer Stimme ihrer Musikstücke singen zu lassen. Ich kann mir auch nicht vorstellen, warum sie das getan haben. Es ist zwar weniger schlimm, ein solches [Intervall] zwischen zwei Stimmen und zwei Tonbewegungen zu finden, als in der Tonbewegung einer Stimme,

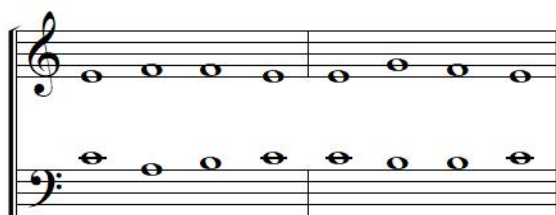
doch auch wenn dasselbe Übel, das man in einer Stimme hört, auf zwei Stimmen verteilt wird, bleibt es für das Gehör dieselbe Kränkung. Denn wenn man von einem Schlag getroffen wird, macht es keinen oder kaum einen Unterschied, ob er von einem oder von mehreren kommt, wenn der Schmerz nicht kleiner ist. Diese Intervalle also, die als Tonbewegung nicht erlaubt sind, sollen auch im musikalischen Satz vermieden werden, wo man sie als Verhältnis zwischen zwei Stimmen hört. Das geschieht, wenn die Stimmen [durch Stimmkreuzung] vertauscht werden und daraus harmonisch proportionierte Intervalle entstehen, die im diatonischen *genus* enthalten sind, wenn man also mit einem legitimen und sangbaren Schritt von einem Ton der <180> tiefen Stimme zum nächsten [Ton] der hohen Stimme aufsteigt und umgekehrt. Das kann man machen, wenn man in den Stimmen einer beliebigen Komposition zwischen zwei solchen Tönen das Verhältnis der genannten Intervalle nicht hören kann, die nur mit großer Unbequemlichkeit vertauscht werden können. In den unten stehenden Beispielen sieht man sie alle vertauscht:



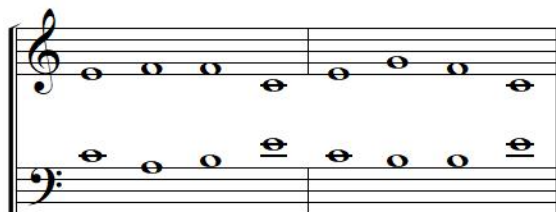
Immer dann, wenn die Stimmen einer Komposition oder eines Satzes nicht so vertauscht werden können, dass aus diesem Stimmtausch eine Fortschreitung mit wahren, legitimen und sangbaren Intervallen entsteht, ist eine solche Kompositionsweise zu vermeiden, besonders, wenn wir eine regelgerechte, fehlerfreie Komposition erhalten wollen. Es ist wohl wahr, dass es in mehrstimmigen Kompositionen oft unmöglich ist, dies zu vermeiden und nicht in ähnliche Schwierigkeiten zu geraten. Denn zuweilen kommt es vor, dass ein Komponist einen *soggetto* verwendet, der ihn häufig einlädt, gegen diese Regel zu verstoßen. Dann wird er dies aus Notwendigkeit geschehen lassen. So etwa, wenn er sieht, dass die Stimmen einer Komposition nicht bequem gesungen werden können, oder wenn er eine *fuga* oder *consequenza* einrichten will, wie wir andernorts noch sehen werden. Wenn aber die Notwendigkeit uns dazu zwingt, sollten wir wenigstens darauf achten, dass dieser Fehler mit diatonischen Tönen begangen wird und mit jenen, die im *Modus* passend und natürlich sind, aber nicht mit jenen, die akzidentiell und im musikalischen Satz mit den Zeichen \flat , \times und \natural gekennzeichnet sind. Denn dann erzeugen sie keine so unschöne Wirkung. Es ist jedoch zu bemerken, dass ich jene als »natürliche Fehler« bezeichne, die auf die oben im ersten Beispiel gezeigte Weise entstehen. Als akzidentiell entstanden bezeichne ich einen [Fehler], wenn zwischen den wahren Tönen eines *modus* ein weiterer gesetzt wird, der nicht in diese Ordnung gehört, und aus diesem Ton eine solche Regelwidrigkeit entsteht. Das kann zum Beispiel im dritten *modus* vorkommen, in dem oftmals der Mittelton \flat nicht verwendet wird und an dieser Stelle mit einem Akzidens das \natural gesetzt wird. Zwischen diesem [Ton] und dem vorausgehenden oder nachfolgenden entsteht eine der dargestellten Regelwidrigkeiten, wie man hier sieht:



Das ist umso weniger lieblich, als der Ton \flat , ein zentraler Ton im dritten *modus*, von seinem eigentlichen Platz entfernt und der akzidentielle Ton \flat gesetzt wird. Auch wenn man aus den genannten Gründen solche Intervalle nicht auf solche Weise im musikalischen Satz verwenden sollte, können wir doch zuweilen die verminderte Quinte bei einer Tonwiederholung verwenden. Das tun wir, wenn danach unmittelbar der *ditonus* folgt, wie wir im Beispiel sehen:



Die Stimmen können ohne jede Schwierigkeit vertauscht werden, wie man im unten stehenden Beispiel sieht:



Dies wird von den besten modernen Musikern beachtet, ebenso wie es auch schon in der Vergangenheit von einigen der älteren beachtet wurde. Aber es ist nicht nur erlaubt, die verminderte Quinte [auf solche Weise] zu verwenden, sondern zuweilen auch den Tritonus, wie wir an geeigneter Stelle noch sehen werden. Es ist jedoch anzumerken, dass der verminderten Quinte oder dem Tritonus unbedingt eine perfekte oder imperfekte Konsonanz vorausgeht, damit dies nicht stört. <181> Denn durch die vorausgehende oder nachfolgende Konsonanz wird die besagte verminderte Quinte so gemäßigt, dass sie keine unschöne Wirkung hat, sondern sogar eine gute, wie die Erfahrung zeigt.

Kap. 31

Was man bei Intervallbeziehungen in mehrstimmigen Kompositionen berücksichtigen soll

Es ist jedoch anzumerken, dass die dargestellten Intervallbeziehungen, Tritonus, verminderte Quinte, verminderte Oktave und dergleichen, wenn sie im Kontrapunkt allein stehen, ohne von anderen Intervallen begleitet zu werden, zu den Dingen gezählt wer-

den, die in der Musik wenig Vergnügen bereiten. Daher sollten wir uns bemühen, sie nicht in einfachen Kompositionen zu setzen, die wie gesagt zweistimmig sind, oder wenn zwei Stimmen in irgendeinem anderen Satz allein singen. Denn dann hört man solche Dinge deutlich, weil keine sogenannte *harmonio propia* vorliegt, in der man eine harmonische Gestalt aus mehreren Konsonanzen und Harmonien hört, deren Außentöne von anderen dazwischenliegenden Tönen durchschnitten werden. Stattdessen hört man nur die sogenannte *harmonia impropria*, in der nur zwei Stimmen erklingen, die zusammen singen, ohne von irgendeinem anderen Ton durchschnitten zu werden. Diese werden von der Sinneswahrnehmung besser erfasst als drei oder vier Stimmen. Daher sollten wir den harmonischen Zusammenklang zwischen den beiden möglichst variieren und darauf achten, die genannten Intervallbeziehungen nicht zu setzen, was sich ohne jede Schwierigkeit machen lässt. Doch in Kompositionen mit mehreren Stimmen scheint es mir nicht so erforderlich, dies zu berücksichtigen. Zum einen ist dies – wie ich oben schon gesagt habe – nur mit großer Unbequemlichkeit möglich, zum anderen besteht die Abwechslung nicht nur im Wechsel von Konsonanzen, sondern auch von Harmonien und ihrer Anordnung. Und das kommt in zweistimmigen Kompositionen nicht vor. Ich sage dazu: Es gibt viele Dinge, die für sich genommen traurig und schädlich sind, zusammen mit einigen anderen aber gut und heilsam. Das sieht man an einigen Bestandteilen von Medikamenten und Heilmitteln, die für sich genommen tödlich sind, zusammen mit anderen aber, die in ähnlichen Fällen angewendet werden, ohne jeden Zweifel Gesundheit bringen. Auch in der Musik gibt es Intervallbeziehungen und Intervalle, die für sich genommen wenig Vergnügen bereiten, zusammen mit anderen aber eine wunderbare Wirkung haben. Es scheint mir daher, dass man sie bei der einfachen Verwendung [im zweistimmigen Satz] anders betrachten muss als in Begleitung [von mehreren Stimmen]. Denn die Vielfalt der Harmonie in solchen Begleitungen besteht nicht nur in der Abwechslung von Konsonanzen, wie man sie im zweistimmigen Satz findet, sondern auch in der Vielfalt der Harmonien. Diese besteht darin, dass man in einer Komposition einen Ton zwischen die [Außentöne der] Quinte setzt oder einen Ton, der eine Terz oder eine Dezime über der tiefsten Stimme im Satz steht. Entweder sind diese [Terzen oder Dezimen] klein, und es entsteht eine Harmonie, die der arithmetischen Proportion oder Teilung folgt oder ähnelt. Oder sie sind groß, und ihre Harmonie folgt oder ähnelt der harmonischen Teilung. Von dieser Vielfalt hängt die ganze Verschiedenheit und Vollkommenheit der Harmonien ab. Es ist also erforderlich – wie ich andernorts noch sagen werde –, dass die Quinte und die Terz oder ihre Oktaverweiterungen in einer vollkommenen Komposition immer vorhanden sind. Denn das Gehör begehrt über diese zwei Konsonanzen hinaus keinen Ton, der in ihrer Mitte oder außerhalb ihrer Außentöne liegt und von den beiden Außentönen dieser zwei Konsonanzen abweicht oder verschieden ist. Denn hier finden sich alle verschiedenen Töne, die unterschiedliche Harmonien bilden können. Weil aber die Außentöne der Quinte unveränderlich sind und immer mit der gleichen Proportion gesetzt werden – wenn wir gewisse Fälle beiseitelassen, in denen sie, wie ich bereits gezeigt habe unvollkommen, also mit einer anderen Proportion gesetzt wird –, werden die Außentöne der Terzen verschieden zwischen die der Quinte gesetzt. Ich meine aber nicht »mit verschiedenen Proportionen«, sondern »an verschiedener Stelle«. Denn wenn man – wie ich andernorts schon gesagt habe – die große

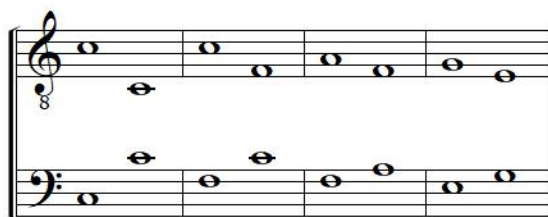
Terz nach unten setzt, wird die Harmonie fröhlich und wenn man sie nach oberen setzt, wird sie traurig. So entsteht aus der unterschiedlichen Lage der Terzen, die im Kontrapunkt zwischen die Außentöne der Quinte oder oberhalb der Oktave gesetzt werden, eine Abwechslung in der Harmonie. Wollen wir folglich die Harmonie variieren und nach Möglichkeit die im 29. Kapitel aufgestellte Regel beachten – auch wenn sie in mehrstimmigen Kompositionen nicht so notwendig ist wie in zweistimmigen –, müssen wir die Terzen auf folgende Weise verschieden setzen: Wenn wir zuerst die große Terz gesetzt haben, die eine harmonische Teilung bewirkt, setzen wir anschließend die kleine, die eine arithmetische Teilung bewirkt. <182> Diese Sache könnte man nicht so einfach beachten, wenn man solche Intervallverhältnisse berücksichtigen würde. Denn bei dem Versuch, sie zu vermeiden, würde man den Zusammenklang für einige Zeit ohne irgendeinen dazwischenliegenden Ton in einer der oben genannten Teilungen fortsetzen und damit zuweilen ein Musikstück mit fröhlichem Text ohne jede Begründung traurig klingen lassen oder eines mit traurigem Inhalt fröhlich. Ich sage nicht, dass der Komponist keine zwei arithmetischen Teilungen nacheinander setzen kann. Aber ich sage, dass er eine solche Teilung nicht für längere Zeit fortsetzen soll, denn das würde den Zusammenklang sehr melancholisch machen.

Das Setzen vieler harmonischer Teilungen nacheinander kann hingegen keinesfalls stören, sofern sie aus den natürlichen Tönen gebildet sind und nicht absichtsvoll aus solchen mit Akzidentien. Denn dann sind die Teile der Harmonie in der richtigen Reihenfolge angeordnet und sie erreicht ihre letztgültige Bestimmung und hat eine ausgezeichnete Wirkung. Es ist wohl wahr, dass, wenn zwei Stimmen um eine oder zwei Tonstufen auf- oder absteigen, der Mittelton verschieden gesetzt werden muss. Besonders, wenn zwischen die beiden Stimmen, die einen solchen Auf- oder Abstieg ausführen, der Tritonus oder die verminderte Quinte als Intervallbeziehung fallen kann. Das geschieht, wenn man im ersten Fall zwei große Terzen nacheinander setzt und im zweiten zwei kleine. Wenn aber die Intervallbeziehung eine verminderte Quarte ist und zwischen [zwei Tönen mit] Akzidentien wie dem \flat dem \sharp besteht oder wenn nur eines dieser Zeichen vorkommt, müssen wir das keineswegs vermeiden. Denn da es sich um zwei harmonische Teilungen handelt, haben sie offensichtlich eine gute Wirkung, auch wenn sie nicht variiert werden. Darüber soll sich niemand wundern. Untersucht man nämlich die solchermaßen angeordneten Konsonanzen sorgfältig, wird man herausfinden, dass jene Ordnung, die arithmetisch ist oder der arithmetischen Proportionalität ähnlich ist, sich von der Vollkommenheit der Harmonie entfernt. Denn ihre Bestandteile kommen außerhalb ihrer natürlichen Position zu stehen. Im Gegensatz dazu wird man herausfinden, dass die Harmonie, die aus der harmonischen Teilung entsteht oder ihr ähnlich ist, auf vollkommene Weise zusammenklingt. Denn die Bestandteile einer solchen Teilung sind in der passenden Reihenfolge dieser Proportionalität angeordnet und sortiert, gemäß der Anordnung der *numeri sonori* in ihrer natürlichen Reihenfolge, wie man im 15. Kapitel des ersten Teils sehen kann. Damit sei vorerst genug gesagt, doch vielleicht werde ich zum besseren Verständnis dessen, was ich gesagt habe, darüber ein anderes Mal noch ein Wort verlieren.

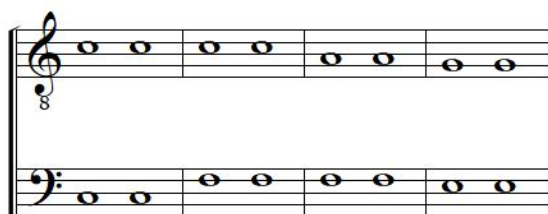
Kap. 32

Wie zwei oder mehr gleichartige perfekte oder imperfekte Konsonanzen unmittelbar nacheinander gesetzt werden können

Aus den oben genannten Gründen können im Kontrapunkt keine zwei Konsonanzen gleicher Proportion gesetzt werden, die zusammen auf- oder absteigen. Dennoch ist es erlaubt, zwei gleichartige perfekte oder imperfekte Konsonanzen wie zwei Oktaven, zwei Quinten, zwei große Terzen, zwei kleine Terzen und dergleichen ohne eine andere Konsonanz dazwischen nacheinander zu setzen, wenn durch eine Gegenbewegung der tiefe Ton der einen Stimme im Satz an die Stelle des hohen Tons der anderen Stimme tritt und umgekehrt, wie man hier sieht:



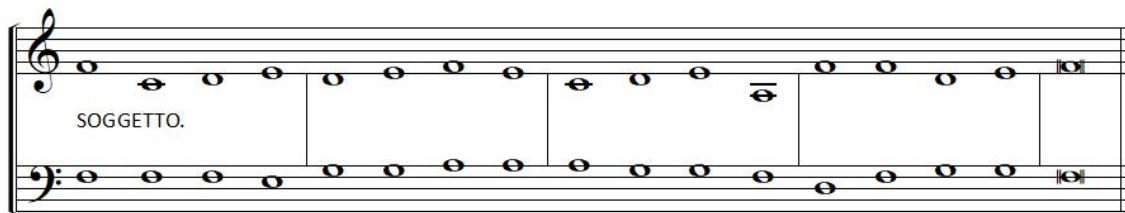
Denn durch einen solchen Stimmtausch oder eine solche Stimmkreuzung bewegt sich die Konsonanz nicht von oben nach unten oder von unten nach oben. Sie verbleibt vielmehr auf den ersten Tönen, ohne Lage oder Klang zu ändern, sodass man keinen Wechsel zwischen hoch und tief hört. Da man nun diesen Wechsel nicht hört, kann man nicht sagen, dass es sich um zwei gleichartige Konsonanzen handelt, die im oben genannten Sinne nacheinander gesetzt sind, sondern vielmehr eine einzige Konsonanz, die auf denselben Tönen wiederholt wird, wie es für die Sinneswahrnehmung offensichtlich ist. Zwar sind die Stimmen beim Auf- und Absteigen vertauscht, die eine nimmt den Platz der anderen ein und die Tonbewegungen unterscheiden sich in der Gegenbewegung, doch die Töne bleiben unverändert. Man könnte [vielleicht] eine Verschiedenheit wahrnehmen, wenn die tiefe Stimme in der hohen Lage stärker herauszuhören ist und die hohe stärker in der tiefen. Aber so etwas wäre absolut keine Verschiedenheit in dem Sinne, wie wir sie hier verstehen, sondern nur auf eine bestimmte [relative] Weise. Dem unten stehenden Beispiel kann man entnehmen: Wären die Stimmen nicht vertauscht, wären die Tonbewegungen einer jeden von ihnen notwendigerweise Einklänge.



Kap. 33

Es ist erlaubt, zwei oder mehr verschiedenartige perfekte oder imperfekte Konsonanzen unmittelbar nacheinander zu setzen

<183> Es war wirklich sehr notwendig, die oben vorgegebenen Regeln zu befolgen, damit aus der Verschiedenheit der Konsonanzen, die in den Kompositionen mit solch schöner Ordnung gesetzt werden, eine liebliche und gefällige Harmonie entsteht. Nachdem sie all diese Dinge beachtet hatten, nahmen sich die Musiker die Freiheit heraus, die Konsonanzen in ihren Kontrapunkten so zu setzen, wie es ihnen am günstigsten erschien. Und sie scheuten sich nicht, zwei perfekte oder imperfekte Konsonanzen mit unterschiedlichen Tönen und ohne eine andere, dazwischenliegende Konsonanz nacheinander zu setzen, sofern sie verschiedenartig waren. Um nun diesem Brauch zu folgen, der sehr bequem und vernünftig ist, setzen wir die Konsonanzen in unseren Kontrapunkten auf besagte Weise: Wir setzen – wenn es gelegen kommt – die Oktave unmittelbar nach der Quinte oder umgekehrt und danach jeweils die große oder kleine Terz. Desgleichen können wir nach der Terz die Sexte setzen und umgekehrt, je nachdem wie es sich am besten machen lässt, und wechseln dabei immer die Konsonanzen, wie man hier sieht:



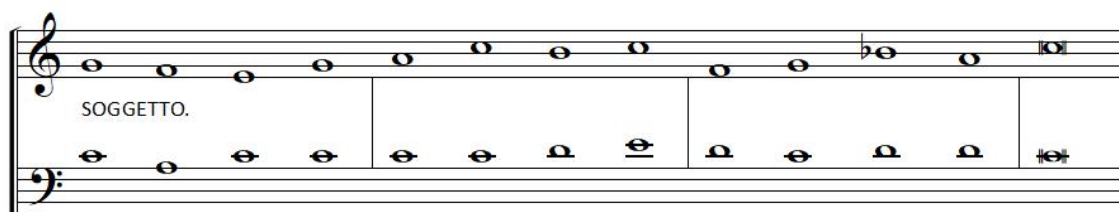
Es ist jedoch darauf zu achten, dass die Tonbewegungen der Stimmen in sangbaren Intervallen und schönen Fortschreitungen erfolgen, damit sich eine gute und gefällige Harmonie ergibt.

Kap. 34

Nach einer perfekten Konsonanz ist es günstig, eine imperfekte zu setzen oder umgekehrt

In der natürlichen Ordnung der harmonischen Zahlen findet man die Formen der perfekten Konsonanzen nacheinander, ohne dass dazwischen irgendeine imperfekte Form läge, wie man im 15. Kapitel des ersten Teiles sehen kann. Dann folgen die imperfekten der Reihe nach, ohne von einer perfekten unterbrochen zu werden. Auch wenn wir uns immer von solchen Zahlen leiten lassen sollen, dürfen wir nicht glauben, dass die Alten beim Setzen der Konsonanzen in ihren Kontrapunkten eine solche Ordnung eingehalten haben. Denn sie wussten sehr gut, dass eine Folge von perfekten oder imperfekten Konsonanzen nicht nur Verdruss mit sich gebracht hätte, sondern auch Schwierigkeiten. In der Tat wäre es fast unmöglich gewesen, die erwünschte Vollkommenheit der Stimmbewegungen zu erreichen. Denn es wäre schwierig gewesen, sie mit jener Anmut anzubringen, die notwendigerweise im musikalischen Satz zu finden sein sollte. Um nun diese Schwierigkeit zu umgehen, werden wir das beachten, was auch sie schon beachtet haben, nämlich in den Kontrapunkten <184> eine imperfekte Konsonanz nach einer perfekten zu setzen oder umgekehrt, wie nach Oktave oder Quinte die Terz

oder Sexte oder ihre Oktaverweiterungen und ebenso nach diesen eine von jenen, wie wir es hier unten angewandt sehen:

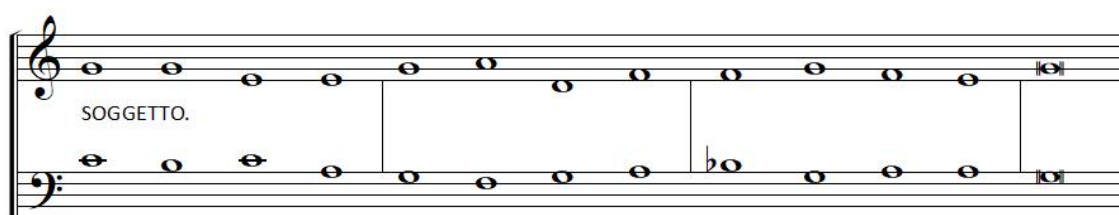


Aus dieser Verschiedenheit [der Intervalle] kann nicht als eine gute, anmutige, gefällige und vollkommene Harmonie entstehen. Es ist jedoch – wie ich bereits gesagt habe – immer zu beachten, dass die Stimmen im Satz sangbar sind. Das heißt, sie sollen sangbar sein, sodass wir durch die Verbindung von so vielen gut zusammengefügt Dingen zur Anwendung der vollkommenen Harmonie gelangen.

Kap. 35

Die Stimmen im musikalischen Satz sollen in Gegenbewegung laufen

Oben wurde gesagt, dass die Harmonie aus gegensätzlichen oder gegenteiligen Dingen besteht. Das gilt auch für die Bewegungen der Stimmen beim gemeinsamen Gesang. Es sollte jedoch so weit wie möglich beachtet werden, was [auch] bei den Alten nicht unbeachtet blieb: Wenn die Stimme, aus welcher der Kontrapunkt gebildet wird, also der *soggetto*, aufsteigt, soll die Kontrapunktstimme absteigen. Entsprechend soll umgekehrt, wenn diese aufsteigt, jene absteigen. Es ist aber auch kein Fehler, wenn sie zuweilen beide auf- oder absteigen, damit die Stimmen im Satz in geeigneten Tonbewegungen fortschreiten. Wenn wir also beachten, dass, wenn die eine Stimme – wie ich gesagt habe – aufsteigt, die andere absteigt, besteht kein Zweifel, dass die Stimmen in Gegenbewegung fortschreiten und eine gute Wirkung haben, wie man dem unten stehenden Beispiel entnehmen kann:

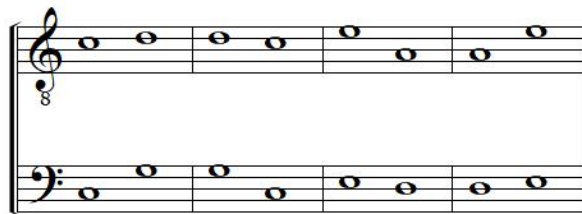


Kap. 36

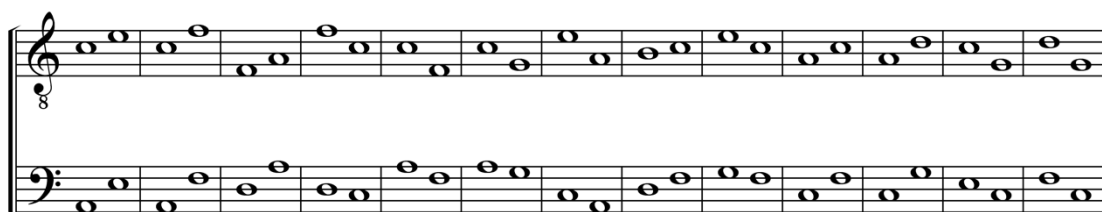
Wie die Stimmen im Satz zusammen auf- oder absteigen können

Auch wenn die Musiker uns drängen, diese Regel zu befolgen, soll man aber nicht glauben, sie sei so unumstößlich und unumgänglich, dass man nicht zuweilen das Gegenteil tun könnte. Denn das wäre [sonst] so, als wolle man die Musiker ohne Grund an etwas nicht unbedingt Notwendiges binden und ihnen die Möglichkeit nehmen, Anmut und Eleganz in der melodischen Fortschreitung mit harmonischem Gesang zu

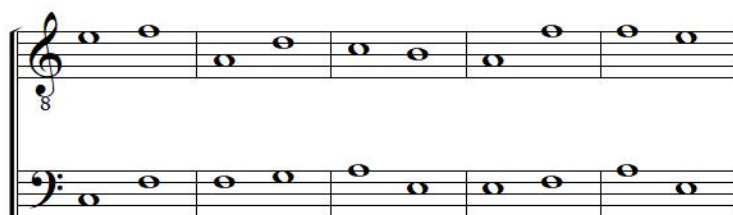
verbinden. Denn wenn es nötig wäre, dies immer zu beachten, könnte man [die Stimmen] nicht – bei Bedarf – als *fuga* oder *consequenza* fortschreiten lassen, so wie es für einen Komponisten sehr löblich ist und wie man vorgeht, wenn eine Stimme im Satz der anderen folgt, wie wir andernorts noch sehen werden. Wir sollten die oben genannte Regel so weit als möglich befolgen und, wenn es notwendig ist, dass die Stimmen im Satz zusammen auf- oder absteigen, zugleich versuchen, ihre Bewegungen so zu gestalten, dass sie auf das Gehör keine unschöne Wirkung haben. Wenn wir also zwei perfekte Konsonanzen nacheinander setzen wollen, ist zu beachten, dass die Fortschreitung <185> von einer zur anderen so erfolgt: Bewegt sich eine Stimme sprungweise, soll sich die andere schrittweise bewegen. Denn dann kann man von der größeren zur kleineren [Konsonanz] übergehen, wie von der Oktave zur Quinte, und umgekehrt von der kleineren zur größeren, ohne das Gefühl zu verletzen, wie man dem unten stehenden Beispiel entnehmen kann:



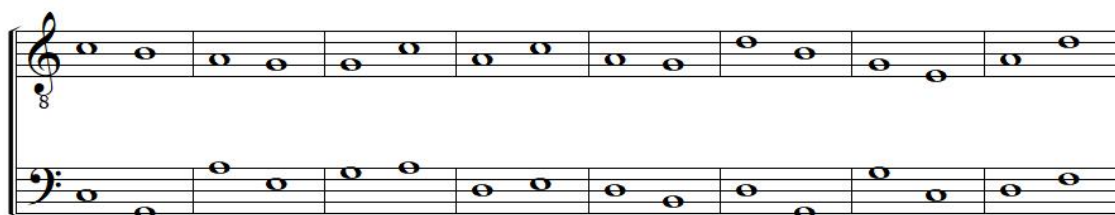
Es ist wohl wahr, dass es besonders löblich ist, wenn die Stimmen in der tiefen Lage zusammen absteigen, denn dann sind ihre Bewegungen notwendigerweise langsam. Und es ist umso löblicher, je tiefer sie sind, denn durch die Langsamkeit nimmt man die Verschiedenheit der Intervalle leicht wahr. Das erfasst man bei den hohen Tönen, die aus raschen Bewegungen entstehen, nicht so einfach, denn sie neigen fast zu einer Angleichung der Intervalle, besonders wenn die Stimmen zusammen von einer kleineren perfekten Konsonanz zu einer größeren aufsteigen. Diese Dinge werden aber von den Praktikern heutzutage nicht beachtet. Sie setzen in ihren Kontrapunkten solche Übergänge ganz unvermittelt. Ich sage also nur: Sie sollen im zweistimmigen Kontrapunkt nicht oft verwendet werden, weil sie von der Sinneswahrnehmung eher erfasst werden als im mehrstimmigen Satz. Denn hier würde man aufgrund der Verschiedenheit und der Vielzahl der Bewegungen in den Stimmen weder diese noch andere ähnliche Tonbewegungen heraushören. Es ist auch keine lobenswerte Sache, wenn man in den Kontrapunkten zwei Stimmen hört, die zusammen von einer größeren imperfekten Konsonanz zu einer kleineren perfekten aufsteigen und diese Bewegungen sprungweise vollziehen, also um mehr als eine Tonstufe. Oder wenn zwei Stimmen mit den genannten Bewegungen zusammen von einer Konsonanz mit größerer Proportion, sei sie perfekt oder imperfekt, zu einer nachfolgenden perfekten auf- oder absteigen, wie von der Terz in den Einklang oder von der Dezime in die Oktave. Denn sie sind für empfindliche Ohren etwas lästig. Es ist auch nicht günstig, eine Sexte vor eine Quinte zu setzen, wenn die Stimmen zusammen auf- oder absteigen, auch dann nicht, wenn die eine sich schrittweise bewegt und die andere sprungweise, wie man es dem unten stehenden Beispiel entnehmen kann:



Wie angenehm diese Tonbewegungen für das Gehör sind, zeigt uns die Erfahrung als Lehrmeisterin aller Dinge durch die Sinneswahrnehmung. Denn der Natur sind Dinge ohne Proportion und Maß verhasst, und sie erfreut sich an jenen, die eine Übereinstimmung zeigen. Im Gegensatz [zu den oben angeführten Beispielen] ist es also erlaubt, wenn die Stimmen aufsteigen, die hohe schrittweise und die tiefe <186> sprungweise, eine größere imperfekte Konsonanz vor eine kleinere perfekte zu setzen. Ebenso ist es günstig, wenn man von einer kleineren imperfekten Konsonanz zu einer größeren perfekten übergeht, indem die tiefe schrittweise aufsteigt und die hohe sprungweise oder umgekehrt. Zudem ist es erlaubt, wenn die Stimmen zusammen auf- oder absteigen, von einer imperfekten Konsonanz, deren Proportion kleiner ist als die folgende, zur Oktave überzugehen, sofern eine von ihnen sich schrittweise um einen großen Halbton bewegt, wie man im unten stehenden Beispiel sieht:

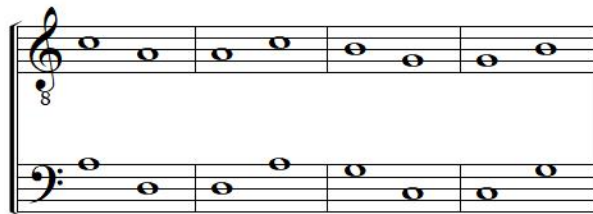


Weiterhin ist es erlaubt, wenn die Stimmen zusammen auf- oder absteigen, von einer perfekten Konsonanz aus zu einer imperfekten zu gelangen, sofern eine von ihnen sich schrittweise bewegt und die imperfekte Konsonanz eine größere Proportion hat als die perfekte. Es ist auch erlaubt, zwei Konsonanzen nacheinander zu setzen, bei denen beide Stimmen sich sprungweise bewegen, sofern eine von ihnen eine kleine Terz ausführt, wie man hier sieht:



Man kann im Kontrapunkt auch zwei Stimmen sprungweise zusammen auf- oder absteigen lassen: Wenn die hohe Stimme um eine [kleine] Terz absteigt und die tiefe um eine Quinte, gelangt man von der [kleinen] Terz zur Quinte. Oder umgekehrt: Wenn man sich aufwärts von der Quinte zur [kleinen] Terz bewegt, steigt die eine, tiefe Stimme um eine Quinte auf und die hohe um eine [kleine] Terz. Es ist wohl wahr, dass solche Bewegungen vermieden werden sollten, wenn sich eine von diesen [Stimmen]

um eine große Terz bewegen würde, insbesondere in Abwärtsrichtung. Denn eine solche Fortschreitung ist etwas herb, wie uns die Erfahrung zeigt:

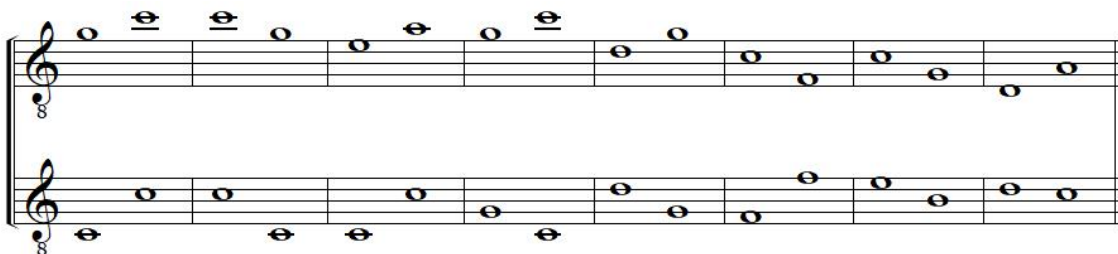


Aber es ist erlaubt, von der Quinte zur großen Terz aufzusteigen, denn die Stimmen vollziehen [dabei] Tonbewegungen, die nicht nur erträglich sind, sondern sogar sehr gefällig, denn sie sind sehr klangvoll. Das liegt daran, dass sie sich aufwärts bewegen. Dabei entstehen rasche Bewegungen, durch welche die Härten verdeckt werden, die sich in den langsamen Bewegungen der tiefen Töne offenbaren. Es würde zu lange dauern, für alle Tonbewegungen und Übergänge, welche die Stimmen im Kontrapunkt ausführen können, ein eigenes Beispiel zu geben und für jedes einzelne eine gesonderte Begründung anzuführen. Doch nun sei genug davon gesprochen, denn aus dem Gesagten kann man eine Vorgehensweise oder allgemeine Regel ableiten, mit der man <187> die guten Übergänge von den unschönen unterscheiden kann. Die Kenntnis dieser Dinge ist für alle, die sich in der Anwendung unserer Regeln üben wollen, nicht schwer zu erwerben.

Kap. 37

Man soll zwischen den Stimmen im Satz Sprünge und große Tonabstände möglichst vermeiden

Vor allen anderen Dingen ist anzumerken, dass sich die Stimmen im Satz möglichst schrittweise bewegen sollen, nicht nur wenn sie zusammen auf- oder absteigen, sondern auch, wenn sie sich in verschiedene Richtungen bewegen. Und man soll dafür sorgen, dass sich die eine von der anderen nicht durch Sprünge zu weit entfernt, etwa indem die eine mit einem Oktavsprung fortschreitet und die andere mit einer Quinte, Quarte oder einer anderen ähnlichen Tonbewegung, wie hier unten im Beispiel:



Solche Tonabstände sind besonders schwierig zu singen. Denn in Melodien, die auf diese Weise fortschreiten, ist es nicht so einfach, die Töne zu bilden und die Intervalle oder Konsonanzen zu proportionieren, etwa wenn eine [Stimme] schrittweise und die andere sprungweise fortschreitet. Zudem haben sie manche Wirkung, die zuweilen für das Gehör nicht sehr angenehm ist. Daher ist zu bemerken, dass Tonbewegungen, die

enger und näher zusammenstehen, so wie die schrittweisen, zweifellos sangbarer sind und die Harmonie für das Gehör gefälliger machen als jene, die springen. Das kommt daher, dass die schrittweisen Bewegungen natürlicher sind, denn man schreitet auf natürliche Weise voran, wenn man der Reihe nach von dem einen Ende einer Sache zum anderen vorgeht. Eine solche Nähe [zwischen den Stimmen] ist also als etwas, das der Natur besonders nahe steht, sehr zu loben und zu empfehlen. Dies lobt auch Augustinus im zehnten Kapitel des zweiten Buches seiner *Musica* sehr. Er sagt: Die Nähe zwischen zwei Dingen ist umso mehr zu billigen, je näher sie der Einheit steht. Allerdings sagt er das in einem anderen Zusammenhang. Auch wenn solche Tonabstände für sich genommen keine Dissonanzen sind, erzeugen sie doch – wie ich gesagt habe – einen unguten Klang, den man nicht mit Vergnügen hören kann. Vermeiden wir also diese Tonabstände, damit unsere Kontrapunkte angenehm, lieblich, klangvoll, harmonisch und voller guter Melodien sind.

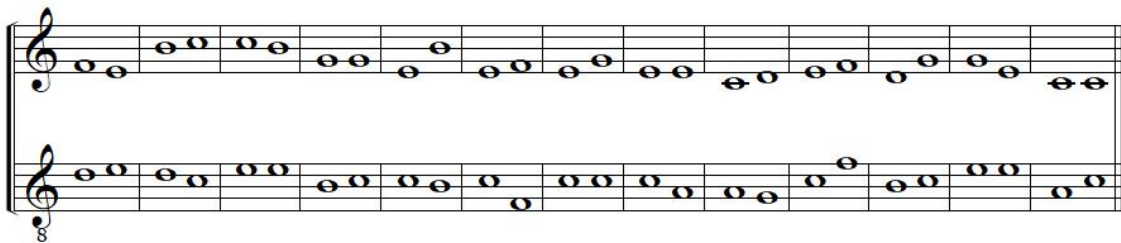
Kap. 38

Wie man von einer Konsonanz zu einer anderen fortschreiten soll

Viele glauben, dass einige Musiker, nur um das Durcheinander zu vermeiden, das aus der Missachtung der genannten Regel entstehen könnte, vorgeschrieben haben, man solle beim Fortschreiten von einer Konsonanz zu einer anderen die nächstliegende nehmen, etwa vom Einklang zur Terz, von dieser zur Quinte, von der Quinte zur Sexte, von dieser zur Oktave und umgekehrt, um die Tonbewegungen nicht auszuweiten. Diese Regel mag auf den ersten Blick leicht zu verstehen sein, bedarf aber dennoch einer genaueren Betrachtung. Denn sie enthält einige Dinge, die für alle, die den Gebrauch der <188> guten Harmonien pflegen und ihre Werke zur Vollkommenheit führen wollen, nicht nur nützlich, sondern auch notwendig sind. Dies wird nicht nur von der Kunst und der Wissenschaft verlangt, sondern auch von vielen als natürlich empfunden.

Wenn sie nun sagen, man solle beim Fortschreiten von einer Konsonanz zu einer anderen die nächstliegende nehmen, ist das so zu verstehen: Bewegt sich der Komponist von einer imperfekten Konsonanz weg, um zu einer perfekten zu gelangen, soll er dafür sorgen, dass die vorangehende imperfekte ihr wirklich am nächsten ist. Andernfalls würde er diese sehr wichtige Regel nicht befolgen. Daher ist anzumerken, dass beim Übergang von der Sexte zur Oktave die Sexte als nächstgelegene [Konsonanz] groß sein muss und nicht klein, denn die ist – wie wir weiter unten noch sehen werden – weiter entfernt. Das ist nicht nur zu beachten, wenn die Stimmen im Satz in Gegenbewegung verlaufen, sondern auch dann, wenn eine von ihnen liegen bleibt und die andere um zwei Tonstufen auf- oder absteigt. Ähnliches gilt beim Übergang von der Sexte zur Quinte. Hier muss die Sexte klein sein, denn sie ist [der Quinte] am nächsten, und nicht groß, denn die ist weiter entfernt. Das gilt besonders dann, wenn eine Stimme liegen bleibt und die andere um eine Tonstufe auf- oder absteigt, sich also stufenweise bewegt. Wollen wir ferner von der Terz zur Oktave gelangen, muss die Terz groß sein, denn diese, und nicht die kleine, ist der Oktave am nächsten. Dabei ist es erforderlich, dass die Stimmen in Gegenbewegung verlaufen, die eine schrittweise und die andere

sprungweise. Und wenn wir von der Terz zur Quinte gelangen wollen und eine Stimme liegen bleibt, muss die Terz groß sein. Wenn die Stimmen jedoch – besonders im zweistimmigen Satz – schrittweise in Gegenbewegung verlaufen oder wenn die eine schrittweise und die andere sprungweise absteigt, muss die Terz klein sein. Ebenso setzt man die kleine Terz, wenn die Stimmen in Gegenbewegung verlaufen, um das Intervallverhältnis des Tritonus zwischen den Stimmen zu vermeiden, das nicht das nähere, sondern das weiter entfernte ist. Wollen wir schließlich von der Terz zum Einklang gelangen – auch wenn er nur insofern zu den Konsonanzen gezählt wird, als er ihr Ausgangspunkt ist –, muss die Terz als die nähere immer klein sein. Es ist aber nötig, dass die Stimmen in Gegenbewegung und schrittweise verlaufen. Denn wenn die Stimmen zusammen aufsteigen, die eine schritt- und die andere sprungweise, setzt man die große Terz. Und wenn eine Stimme liegen bleibt und die andere sprungweise auf- oder absteigt, setzt man immer die kleine Terz. Das alles sage ich im Hinblick auf die Position oder die Außentöne der perfekten Konsonanz, also die Töne der Zielkonsonanz, wie man in den unten stehenden Beispielen sieht:



Wenn wir ferner von einer perfekten zu einer imperfekten Konsonanz gelangen wollen, sind diese Überlegungen nicht notwendig, sofern man darauf achtet, dass die Tonbewegung der Stimmen in der oben dargestellten Weise regelgerecht sind. Ich sage aus folgendem Grund »von der perfekten zur imperfekten«: Alle Dinge streben von Natur aus nach der Vollkommenheit, die sie auf die schnellste, beste und kürzeste Weise erreichen wollen. Die Vollkommenheit wird in diesem Zusammenhang den perfekten Konsonanzen zuerkannt. Daher können alle Dinge – wie es für jeden offensichtlich ist – ganz einfach von der Vollkommenheit in die Unvollkommenheit übergehen, aber nicht umgekehrt. Denn es ist einfacher, etwas zu erschaffen als es einzureißen oder zu zerstören. Wollte man also anders vorgehen als ich gesagt habe, würde man gegen die Ordnung und Natur der Dinge handeln. Denn die imperfekten [Konsonanzen] haben umso mehr Anteil an der Vollkommenheit, je stärker sie sich der benachbarten perfekten Konsonanz angleichen. Sie werden dann auch lieblicher und süßer für das Gehör. Hier könnte jemand zu mir sagen: Wenn die große Sexte der Quinte näher ist als der Oktave, warum sollen wir sie dann eher vor der Oktave als vor der Quinte setzen, wenn wir <189> von einer imperfekten Konsonanz zur nächstliegenden perfekten fortschreiten sollen? Ich antworte: Die große Sexte ist zwar der Quinte näher als der Oktave, aber es ist [auch] wahr, dass die kleine Sexte der Quinte näher ist als die große. Wir müssen also wissen: Unter den perfekten Konsonanzen ist die Oktave größer als die Quinte, und unter den Sexten die große größer als die kleine. Daher sollten wir die größere perfekte [Konsonanz] mit der größeren imperfekten verbinden, und zwar aufgrund des gemeinsamen Kennzeichens – wie ich es nennen möchte – oder der Übereinstimmung zwischen ihnen. Denn es ist leicht, ohne viel Mühe von einer Sache

zur anderen zu gelangen, wenn zwischen ihnen eine solche Übereinstimmung besteht. Wir sollten also die Quinte von der kleinen Sexte aus erreichen, denn sie besitzt diese Übereinstimmung mit ihr und steht ihr am nächsten. Gleichermäßen erreichen wir die Oktave von der großen [Sexte] aus, die diese Übereinstimmung mit ihr besitzt und ihr am nächsten steht. Und ich sehe keinen Grund, warum man bei einer Sache, die man in einer einzigen Hinsicht betrachtet, zu zwei verschiedenen, beinahe gegensätzlichen Ergebnissen kommen sollte. Würde man diese [Konsonanzen] auf andere Weise verwenden, wäre das, wie mir scheint, wie bei einem Arzt, den Galen einen empirischen nennt, und der mit derselben Medizin verschiedene Leiden heilen wollte, ohne zu berücksichtigen, ob das Leiden eher vom warmen oder vom kalten Element herrührt, weil er das schädliche Element nicht kannte. Zur Oktave passt in der Tat die große Sexte, nicht die kleine. Und diese verbindet sich hervorragend mit der Quinte, was man mit Begründungen, Lehrmeinungen und Beispielen nachweisen kann.

Zunächst weise ich durch Begründungen nach, was ich oben dargestellt habe: Betrachten wir die harmonischen Zahlen, aus denen alle musikalischen Konsonanzen ihre Form gewinnen, dann stellen wir fest, dass die große Sexte in der *proportio superbipartiens tertias* steht, die – wie ich andernorts schon gesagt habe – die Grundzahlen 5 : 3 hat. Folgen wir weiterhin der natürlichen Ordnung der oben genannten Zahlen, stellen wir fest, dass auf die 5 unmittelbar die 6 folgt, die zusammen mit der 5 die Proportion der kleinen Terz bildet. Verbinden wir diese mit der besagten [großen] Sexte, erhalten wir genau die Oktave. Nehmen wir nun die 3, die zu zwei Zahlen in Beziehung steht, nämlich zur 5 und zur 6, und folgen der natürlichen Ordnung so: 6 : 5 : 3, ist das, als würden zwei Stimmen fortschreiten, von denen eine sich von oben nach unten bewegt und die andere liegen bleibt. Oder: Wenn wir in derselben Weise die Folge 10 : 6 : 5 bilden, ist das, als würden zwei Stimmen fortschreiten, von denen sich eine mit einer kleinen Terz aufwärts zur Oktave bewegt und die andere wie gehabt liegen bleibt. Nun sehen wir, wie notwendig es ist, die oben genannte Regel zu befolgen.

Diese Beobachtung können wir auch mit der Proportion 15 : 9 machen, die eine große Sexte bildet, [allerdings] nicht mit ihren Grundzahlen. Denn ebenso wie zwei Stimmen, von denen eine einen großen Ganzton auf- und die andere einen großen Halbton absteigt, auf wundersame Weise zur Oktave gelangen, finden wir, wenn wir die 8 oberhalb der 9 setzen und die 16 unterhalb der 15 hinzufügen, in der natürlichen [Proportions-]Folge 16 : 15 : 9 : 8 zwischen 16 und 8 die Proportion der Oktave, [allerdings] nicht mit ihren Grundzahlen. In einer solchen Folge ist es nicht möglich, von der großen Sexte zur Quinte zu gelangen, außer mit Hilfe des Ganztons. Und ebenso kann man niemals von der kleinen Sexte zur Quinte gelangen, außer mit Hilfe des Halbtons. Man kann das aus den vier Zahlen 50 : 45 : 30 : 27 ersehen: Hier findet man ohne Unannehmlichkeiten die Proportion der Quinte mit 45 : 30 und auf beiden Seiten die des kleinen Ganztons. Und in [den Zahlen] 24 : 16 : 15 : 10 [findet man] den großen Halbton in der Mitte und auf beiden Seiten die der Quinte mit 26 : 16 und 15 : 10.

Dies entspricht einer Stimme, die von unten nach oben oder umgekehrt fortschreitet, und einer anderen, die oberhalb oder unterhalb davon liegen bleibt. Diese Zahlenfolgen kann man in der natürlichen Ordnung der besagten harmonischen Zahlen auf andere Weise nur unter großen Schwierigkeiten finden, und sie stehen dann nicht in der

natürlichen Ordnung, sondern in einer mit Akzidentien versehenen. Die Begründungen, die ich für die große Sexte und die Oktave angeführt habe, gelten auch für die kleine Sexte und die Quinte sowie für andere Konsonanzen, die ich der Kürze halber beiseitelasse.

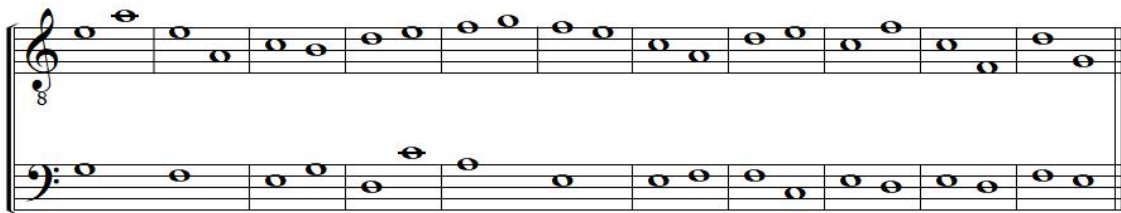
Hier noch eine andere Begründung, die beweist, dass bei zwei beliebigen gegebenen imperfekten Konsonanzen, sofern sie nach der gleichen Zahl von Tönen benannt sind, immer die größere eher dazu geeignet ist, sich nach oben hin auszudehnen, als die kleinere, welche die Eigenschaft hat, sich zusammenziehen und sich noch kleiner zu machen. Denn die [große] hat mehr Antrieb als die kleine. Denn alle Dinge begehren und erstreben das, was ihnen ähnlich ist. Daher strebt die große Sexte, die vollkommener ist als die kleine, eher danach, sich der Oktave anzunähern, die von Natur aus vollkommener ist als die Quinte und sogar vollkommener als jede andere [Konsonanz], wie ich andernorts bereits gesagt habe. Und die kleine Sexte strebt, da sie weniger vollkommen ist, sei es von unten oder von oben her, jener [Konsonanz] zu, die am ehesten ihrer Natur entspricht, nämlich der Quinte.

Diese Beobachtung wird durch die Lehrmeinung des Franchinus Gaffurius bestätigt, der behauptet, es sei die Eigentümlichkeit der <190> großen Sexte, die Oktave zu erreichen, und die Eigentümlichkeit der kleinen, sich der Quinte anzunähern. Da das der Natur dieser Konsonanzen entspricht, muss dazugesagt werden, dass sie diese Eigenschaft und Neigung immer haben. Wenn sie in Kompositionen anders gesetzt werden, werden sie gegen ihre Natur gesetzt. Und Dinge, die entgegen ihrer Natur gebraucht werden, können keine gute Wirkung haben, weil sie nicht auf ihren eigentlichen Zweck ausgerichtet sind. Daher können wir sagen: Wann immer solche Konsonanzen in den Kontrapunkten entgegen ihrer Natur gesetzt werden, können sie dem Gehör nichts besonders Erfreuliches bieten.

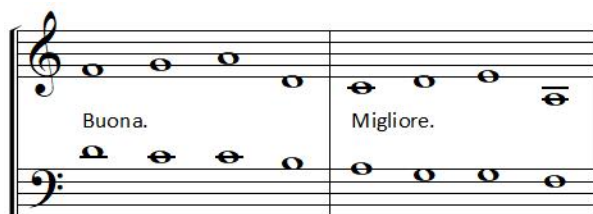
Wir können nun anhand der Erfahrung sehen, dass dies der Wahrheit entspricht, und zum versprochenen Beispiel kommen: nämlich, dass [die Konsonanzen] eine schönere Wirkung haben, wenn sie auf die oben dargestellte Weise gesetzt werden, als auf eine andere. Die Natur, die über alle Dinge richtet, hat dafür gesorgt, dass nicht nur die Musikkundigen, sondern sogar Trottel und Bauern, die auf ihre eigene Weise ohne jeden Verstand singen, gewöhnlich von der großen Sexte zur Oktave fortschreiten, wie es die Natur sie lehrt. Man hört das eher in den Kadenzen als in den anderen Teilen ihrer Musikstücke, wie es für jeden offensichtlich ist, der etwas von Musik versteht. Vielleicht war besagter Franchinus deshalb so kühn, zu behaupten, die Fortschreitung von der großen Sexte zur Oktave sei lediglich in den Kadenzen verbindlich, weil hier der musikalische Satz endet. Doch meiner Ansicht nach scheint es – wie man seinen oben angeführten Worten entnehmen kann –, dass dies nicht zutrifft, wenn wir die Natur der beiden [Sexten] berücksichtigen. Wenn wir diese Regel befolgen wollen, ist es daher nicht erlaubt, von der großen Sexte zur Quinte überzugehen, und auch nicht von der kleinen zur Oktave. Sonst würde man die Natur dieser Konsonanzen missachten.

Damit es einfach ist, diese Regel zu befolgen, ist folgendes anzumerken: Immer, wenn man von einer imperfekten Konsonanz zur einer perfekten fortschreiten möchte, soll wenigstens eine Stimme eine Tonbewegung ausführen, die implizit oder explizit einen großen Halbton enthält. Um dies zu erreichen, ist die Verwendung von chromatischen

oder enharmonischen Tönen sehr hilfreich, wenn man sie so gebraucht, wie ich es andernorts noch erklären werde. Aber genauso wie es für den Komponisten nicht immer bequem ist, von der großen Sexte zur Oktave oder von der kleinen zur Quinte überzugehen, ist es zuweilen auch nicht bequem, von der kleinen Terz zum Einklang fortzuschreiten, wie ich es oben dargestellt habe. Damit nun jeder weiß, wie in solchen Fällen vorzugehen ist, führe ich das unten stehende Beispiel an, aus dem ersichtlich ist, wie viele Möglichkeiten es gibt, von der einen oder anderen Sexte aus zu einer anderen Konsonanz fortzuschreiten und ebenso von der großen oder kleinen Terz und anderen, ähnlichen [Intervallen] aus.



Abschließend ist zu bemerken, dass das, was über die einfachen Konsonanzen gesagt wurde, auch für die Oktaverweiterungen gilt. Wenn zwei Stimmen zusammen von einer großen Sexte zur Terz absteigen, ist weiterhin anzumerken, dass es sich um eine große [Terz] handelt. Das ist für Abwärtsbewegung der hohen Stimme günstiger und hat eine bessere Wirkung, als wenn sie von der kleinen Terz ausginge, auch wenn beide Lösungen gut sind. Denn zweifellos steigt sie damit in eine Konsonanz ab, die sich eher der Vollkommenheit nähert als die kleine Terz, wie man in den beiden nebenstehenden Beispielen hören und prüfen kann:



Kap. 39

Wie man jeden musikalischen Satz beenden soll

<191> Die Musiker wollten letztlich immer, dass ein musikalischer Satz mit einer perfekten Konsonanz enden soll. Denn sie erkannten in der Tat, dass die Vollkommenheit einer Sache zwingend vom Ende aus betrachtet und beurteilt wird. Und weil sie sahen, dass man in den Konsonanzen keine größere Vollkommenheit finden kann als in der Oktave, weil diese vollkommener ist als alle anderen, hielten sie diese Regel für unumstößlich: Man soll einen musikalischen Satz in der Oktave oder im Einklang enden lassen und auf gar keinen Fall gegenteilig verfahren, auch wenn diese Regel von einigen mit wenig Urteilkraft kaum beachtet wird. Wir wollen also all jenen folgen, welche die guten Regeln gelehrt und beachtet haben. Wenn wir einen unserer Kontrapunkte beenden, tun wir das mit einer der genannten Konsonanzen, denn sie sind vollkommener als alle anderen. Diese Regel wurde wirklich wohlbegründet eingerichtet. Denn würden

die musikalischen Sätze anders enden, würden die Ohren der Zuhörer in der Erwartung ihrer Vervollkommnung verharren. So geht es für gewöhnlich jenen, die eine Rede hören und, während sie aufmerksam lauschen, nach einer gewissen Zeit das Schlusswort herbeisehnen und erwarten, in welchem die Rede ihre Vervollkommnung findet. Es würde noch eine andere Unannehmlichkeit entstehen, wenn ein musikalischer Satz auf andere Weise endet: Die Beurteilung des *modus* leitet sich aus dem Schlusston eines jeden Satzes her, an dem man erkennt, ob die zugehörige Melodie im ersten, dritten oder einem anderen *modus* steht, wie wir im vierten Teil noch sehen werden. Wenn man den Schlusston einer beliebigen Stimme nimmt, auch wenn es nicht die eigentliche *finalis* des Modus ist, und egal, ob es sich um den hohen oder tiefen Ton handelt, würde man anhand dieser falschen [*finalis*] einen *modus* mit einem anderen verwechseln und so ein irriges Urteil treffen. Das wäre in der Tat der Fall, wenn die genannten Kontrapunkte mit einer Quinte, einer Terz oder einer ihrer Oktaverweiterungen enden würden. Denn dann könnte man nicht leicht erkennen, welchen Ton man für die Beurteilung des musikalischen Satzes heranziehen soll, den tiefen oder den hohen. Allerdings könnte man dieses Urteil auch mit dem Gehör treffen, oder wenn man die Form der Melodiefortschreitung betrachtet.

Die alten Musiker gaben also diese und die anderen oben genannten Regeln mit großem Urteilsvermögen vor. Sie sind für jeden, der bestrebt ist, alle Musikstücke korrekt zu setzen, sehr nützlich und notwendig. Daher soll jeder sich bemühen, sie anzuwenden, damit er aus seinen Bemühungen Nutzen ziehen und sich vor allem Ehre erwerben kann. Doch damit sei genug über die wesentlichen Regeln für die Komposition des zweistimmigen *contrapunctus simplex* Kontrapunkte gesagt, die »Note gegen Note« genannt werden. Sie sind nicht nur für diese Kompositionen nützlich und notwendig, sondern sollen auch für jede andere Kompositionsweise dienlich, sei es im *contrapunctus simplex* oder *diminutus*, wie man noch klar erkennen wird.

Kap. 40

Wie man bei der Bildung des zweistimmigen *contrapunctus simplex*, der »Note gegen Note« genannt wird, vorgehen soll

Um nun zur Anwendung der vorgestellten Regeln zu kommen, werde ich zeigen, wie man bei der Bildung des Kontrapunkts vorgehen soll, und beginne mit dem *contrapunctus simplex*, bei dem Note gegen Note gesetzt wird. Von hier aus gehen wir dann zum *contrapunctus diminutus* und zu den anderen Kompositionsarten über. Wollen wir also beachten, was von allen guten Theoretikern und Komponisten bei jedem Thema beachtet wurde, beginnen wir vernünftigerweise mit den einfacheren Dingen, damit der Leser sie leichter lernt und keine Verwirrung entsteht. Zunächst ist es, unter Beachtung dessen, was im 26. Kapitel gesagt wurde, erforderlich, einen *tenor* aus einem beliebigen *cantus firmus* zu wählen, der zum *soggetto* der Komposition oder des Kontrapunkts wird. Dann muss man ihn gründlich untersuchen und feststellen, in welchem *modus* er steht, um mit Bedacht an geeigneten Stellen Kadenzen zu setzen. Daran erkennt man das Wesen der Komposition. Denn würden wir sie aus Unachtsamkeit unbedacht und an der falschen Stelle setzen und dabei die [Kadenzen] des einen Modus

mit denen eines anderen vermischen, würde der Schluss nicht mit dem Anfang oder der Mitte des Satzes übereinstimmen. Nehmen wir an, der gewählte *soggetto* sei der unten dargestellte *tenor* aus einem *cantus firmus* im ersten *modus*. Als erstes ist zu beachten, was oben im 28. Kapitel über den Beginn eines musikalischen Satzes gesagt wurde. <192> Dann setzen wir die erste Note des Kontrapunkts so weit von der ersten Note des *soggetto* entfernt, dass sie im Abstand einer perfekten Konsonanz stehen. Ist dies geschehen, setzen wir die zweite Note des Kontrapunkts so zur zweiten des *soggetto* in Beziehung, dass sie im Abstand einer perfekten oder imperfekten Konsonanz stehen. Sie soll sich nur von der ersten unterscheiden, damit man nicht gegen das verstößt, was im 29. Kapitel festgestellt wurde. Dabei ist immer im Auge zu behalten, was im 38. Kapitel gesagt wurde: Es ist darauf zu achten, dass die Stimmen im Satz so dicht wie möglich beieinander liegen und keine großen Intervallbewegungen ausführen, damit die Stimmen nicht sehr weit voneinander entfernt sind, so wie ich es im 27. Kapitel gesagt habe. Ist dies geschehen, kann man dann zur dritten Note des Kontrapunkts kommen und sie zur dritten des *soggetto* in Beziehung setzen. Dabei sollen nicht nur die Töne oder die Tonlagen wechseln, sondern auch die Konsonanzen, indem man eine perfekte nach einer imperfekten setzt und umgekehrt. Oder man soll zwei verschiedenartige perfekte oder imperfekte [Konsonanzen] gemäß den oben im 33. und 34. Kapitel vorgegebenen Regeln nacheinander setzen. Dasselbe tun wir bei der vierten Note des Kontrapunkts und der vierten des *soggetto* und ebenso bei der fünften, der sechsten und den weiteren der Reihe nach, bis man zur letzten kommt. Und gemäß der im vorangegangenen Kapitel vorgegebenen Regel beenden wir den Kontrapunkt mit einer der dort genannten perfekten Konsonanzen. Vor allem aber sollte man darauf achten, dass die Kontrapunktstimme nicht nur unterschiedliche Tonbewegungen ausführt und mal in tiefer, mal in hoher und mal in mittlerer Lage verschiedene Töne berührt, sondern dass sie auch mit dem *soggetto* unterschiedliche Konsonanzen bildet. Insbesondere ist dafür zu sorgen, dass die Kontrapunktstimme sangbar ist und sich möglichst schrittweise bewegt. Denn hierin besteht ein Teil der Schönheit des Kontrapunkts, der ihn zusammen mit vielen anderen, die – wie wir noch sehen werden – dazu gehören, vollkommen macht. So wird jeder, der sich zunächst in dieser einfachen Art des Komponierens übt, dann bald und leicht zu größeren Dingen gelangen. Indem er versucht, zu einem *soggetto* mal als Oberstimme und mal als Unterstimme verschiedene kontrapunktische Kompositionen zu schreiben, wird er ein guter Praktiker werden, was die Töne und Abstände aller Konsonanzen betrifft. Dann kann er, gemäß den Vorschriften, die ich gleich aufzeigen werde, zur Diminution der Notenwerte kommen, also zum *contrapunctus diminutus*. Dabei wird er die Stimmen des Kontrapunkts zu jenen, die den *soggetto* vortragen, zuweilen als Fuge, zuweilen als Imitation und zuweilen auf andere Weise setzen, wie wir noch sehen werden. Danach wird er in der Lage sein, zu den mehrstimmigen Kompositionen zu kommen und schließlich, mit Hilfe unserer Ratschläge und seines eigenen Einfallsreichtums, bald ein guter und gelehrter Komponist werden. Es ist jedoch anzumerken, dass ich hier keine spezielle Regel dafür aufstelle, wie man vorgehen soll, wenn man zu einem *soggetto* eine Kontrapunktstimme bildet, sondern nur eine allgemeine. Aus den oben vorgegebenen Regeln muss der Komponist mit seinem Verstand die Kontrapunktstimme bilden und dabei

mit Urteilsvermögen vorgehen. Für dessen Erwerb sind Regeln und Vorschriften von geringem Wert, wenn die Natur ihm nicht hilft.

Das sollte niemanden überraschen, denn dies ist jeder Kunst und jeder Lehre gemeinsam. Alle, die eine Kunst oder Wissenschaft vermittelten oder lehren wollten, haben immer das Allgemeine behandelt. Denn die Wissenschaft besteht nicht aus Einzelheiten, von denen es unzählige gibt, sondern aus dem Allgemeinen. Wir sehen ja, dass sich die Regeln der Poesie und der Rhetorik, so wie sie von Platon, Aristoteles, Hermogenes, Cicero, Quintilian, Horaz und anderen niedergeschrieben wurden, auf das Allgemeine beziehen und nicht auf Einzelheiten. Als Beispiel kommt mir in den Sinn, was Horaz schreibt, wenn er ganz allgemein über die Reihenfolge spricht, welche die Dichter bei der Anordnung des Themas, also eines historischen Ereignisses oder einer Geschichte in ihren Erzählungen, einhalten sollen. Er sagt hier:

*ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat*

Die Leistung und Schönheit der Ordnung – wenn ich mich nicht täusche – wird darin bestehen, dass man schon jetzt sagt, was jetzt schon gesagt werden muss, alles übrige aufschiebt und fürs erste zurückhält. [Hor. *ars*, 43–45]

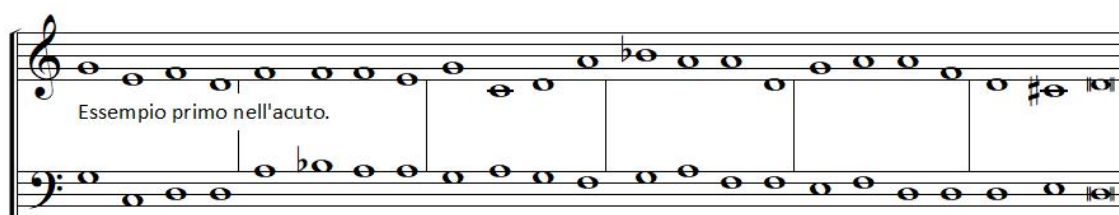
Diese Regel kannte der höchst gelehrte Vergil sehr gut, wie man nachvollziehen kann. Denn nachdem er ein bestimmtes Thema gewählt hatte, nämlich die Beschreibung der Zerstörung und des Brandes von Troja und die Seereise des Aeneas, begann er zunächst mit der Seereise und stellte damit die Reihenfolge um, denn die Seereise folgte erst später. Aber ihm war klar, dass sein Epos an Kunstfertigkeit und Erhabenheit gewinnen würde, wenn er die Geschichte der Reihe nach von Aeneas in Didos Gegenwart vortragen ließe, was er auch tat, als sich dazu die Gelegenheit bot, nachdem ihn das Schicksal nach Karthago geführt hatte.

Das ist es, was die Dichter zu tun pflegen. Und nicht nur die Dichter, sondern auch die Maler, denn die Malerei ist nichts anderes als eine stumme Dichtkunst. Sie gestalten historische Ereignisse oder Geschichten so, wie es ihnen am günstigsten erschien. Hat der Maler sich erst einmal vorgenommen, ein historisches Ereignis oder eine Geschichte zu malen, ordnet er die Gestalten so an und einander zu, wie es ihm am besten erscheint, und wie sie die beste Wirkung haben. Und er achtet darauf, dass er eine Gestalt eher auf die eine <193> als auf die andere Weise darstellt, eher auf die eine als auf die andere Weise stehend oder sitzend, damit eine gute Wirkung entsteht und die Vorgaben des historischen Ereignisses oder der Geschichte, die er malen will, beachtet werden. Das sieht man daran, dass unzählige Maler denselben Gegenstand auf unendlich viele Arten dargestellt haben. Schon oft habe ich die Geschichte von Lucretia, der Gattin des Brutus, [gemalt] gesehen, die von Horatius [Cocles], der auf der Brücke gegen die Etrusker kämpfte und viele andere. Dennoch hatten sie alle dasselbe Ziel, nämlich die besagten historischen Ereignisse darzustellen. Und dies kann man nicht nur beobachten, wenn mehrere Künstler dasselbe Thema behandeln, sondern auch, wenn ein einzelner denselben Gegenstand auf verschiedene Weise malt.

So muss auch der Musiker vorgehen, indem er seinen Kontrapunkt über einen *soggetto* immer wieder zu variieren versucht. Und da er viele Abschnitte fertigen kann, wird er die beste auswählen, die ihm am günstigsten erscheint, also jene, mit die seinen Kontrapunkt klangvoller und besser geordnet machen. Die anderen wird er beiseitelassen. Wenn es ihm aber in den Sinn kommt, einen Abschnitt wie etwa eine Kadenz zu fertigen, die ihm nicht ganz günstig erscheint, soll er sie für eine andere, geeignetere Stelle aufheben. Das wird er tun, wenn der Kompositionsabschnitt oder die Periode eines Satzes oder Sinnabschnitts nicht beendet ist. Er muss also immer abwarten, bis sie alle abgeschlossen sind, und zugleich darauf achten, dass dies am passenden Ort geschieht, so wie es der zugrundeliegende *modus* erfordert. All diese Dinge soll jeder beachten, der sich in die Kunst des Kontrapunkts gut einarbeiten möchte. Aber vor allem soll er sich zunächst viele Tage lang mit allem Eifer in dieser Art von Komposition üben, damit er dann umso leichter zum Gebrauch des *contrapunctus diminutus* kommen kann, in dem er viele andere Dinge umsetzen kann, wie wir an geeigneter Stelle noch sehen werden.

Damit man sich nun eine Vorstellung von all dem machen kann, was ich gesagt habe, führe ich hier unten einige unterschiedliche Kontrapunkte an, die Note gegen Note über demselben *soggetto*, komponiert wurden, sowohl als Oberstimme wie als Unterstimme.

Erstes Beispiel für eine Oberstimme

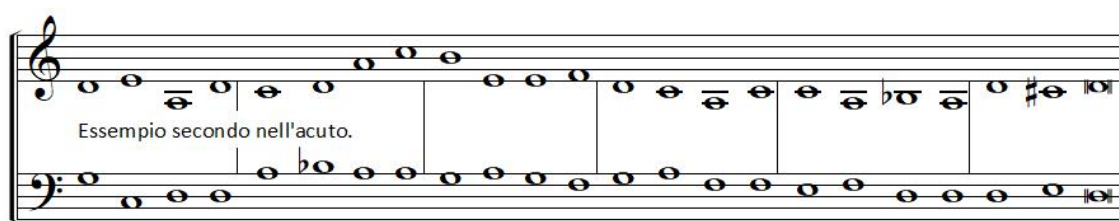


Essempio primo nell'acuto.

SOGGETTO.

The image shows a musical staff in treble clef with a single melodic line. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The text 'Essempio primo nell'acuto.' is written above the staff, and 'SOGGETTO.' is written below the staff.

Zweites Beispiel für eine Oberstimme

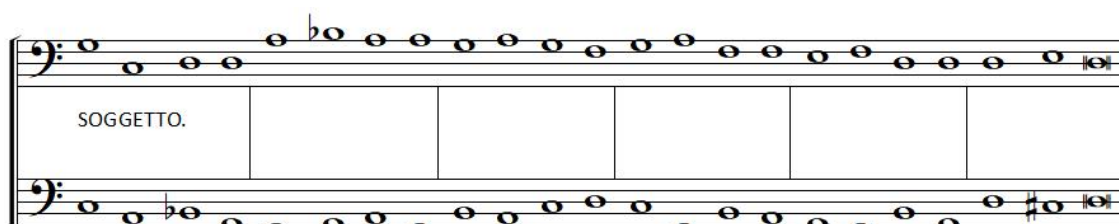


Essempio secondo nell'acuto.

SOGGETTO.

The image shows a musical staff in treble clef with a single melodic line. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The text 'Essempio secondo nell'acuto.' is written above the staff, and 'SOGGETTO.' is written below the staff.

Drittes Beispiel für eine Unterstimme

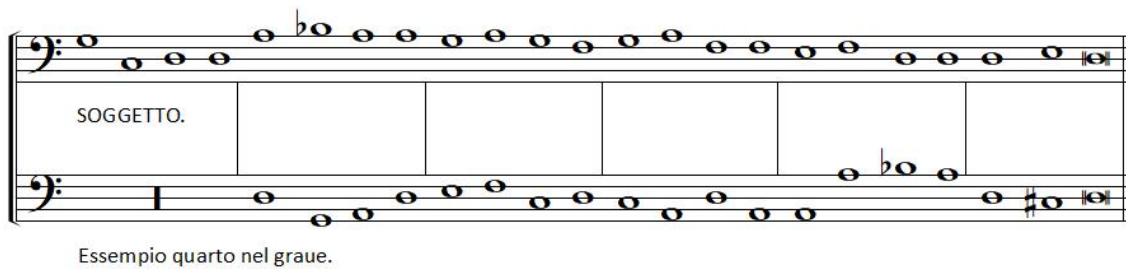


SOGGETTO.

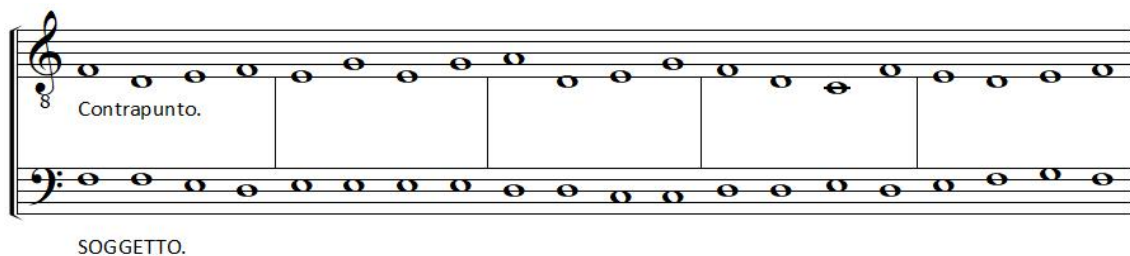
Essempio terzo nel graue.

The image shows a musical staff in bass clef with a single melodic line. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The text 'SOGGETTO.' is written above the staff, and 'Essempio terzo nel graue.' is written below the staff.

Viertes Beispiel für eine Unterstimme



ker, der Redner und der Dichter gewinnen also aus der Musik die Erkenntnis, dass die Fortsetzung eines Klanges, also die oftmalige Wiederholung einer Silbe oder eines Buchstabens im selben Abschnitt einer Rede einen unguten Klang erzeugt. Die Griechen nennen ihn *κακόφωνον*, also Misston oder Missklang. Das hört man in diesem Vers: *O fortunatam natam me consule Romam*, wo die Verdoppelung der Silbe -natam und das Versende mit der Silbe -mam, dem Ohr wenig Vergnügen bereiten. Und ebenso am Beginn von Ciceros Brief an den Prokonsul Lentulus: *Ego omni officio*, wo man in drei Wörtern viermal den Buchstaben o liest. Es gibt fast unzählig viele Stellen, wo man etwas Ungutes zu hören bekommt, das empfindliche Ohren nicht ertragen. Ein Musiker wäre wirklich zu tadeln, wenn er eine solche Unart in seinen Kompositionen dulden würde. Denn es wurde übereinstimmend und mit allgemein verbindlichen Gesetzen beschlossen, dass es weder in der Prosa noch in der Versdichtung erlaubt sein soll, diese seltsamen Ausdruckweisen zu gebrauchen – es sei denn sie werden bewusst eingesetzt, um eine bestimmte Wirkung hervorzurufen. Insbesondere aber soll der Musiker aus seinen Kompositionen alle unschönen Klänge und alles Übrige verbannen, was das Gehör beleidigen könnte. Er soll also darauf achten, in seinen musikalischen Sätzen keine solchen Fehler zu machen, sondern seine Zusammenklänge so zu regeln, dass man in ihnen nur Gutes hört. In der Tat wäre sein Kontrapunkt nicht so makellos, wenn man darin sehr oft und ohne Notwendigkeit solche Unartigkeiten hören würde. Das würde geschehen, wenn er viele Einklänge oder Oktaven nacheinander erklingen ließe, zwischen denen nur eine andere Konsonanz liegt. Insbesondere, wenn sie über demselben Ton zu stehen kämen, auch wenn sich die Stimmen sprungweise fortbewegen. Man kann dem unten stehenden Beispiel entnehmen, inwieweit diese Konsonanzen, wenn sie auf solche Weise angeordnet sind, für jeden mit gesundem Urteilsvermögen angenehm sind:



<195> Ich sage nicht, dass man sie überhaupt nicht gebrauchen soll. Aber ich sage, dass sie nicht zu oft verwendet werden sollten. Wenn es sich ergibt, dass der Komponist [sonst] keine gute und bequeme Melodiebewegung einrichten kann, also keine schöne und elegante Tonfortschreitung für einen schönen und anmutigen Gesang, soll er sie auf jeden Fall verwenden, aber durchsetzt mit einigen anderen Konsonanzen. Und er soll eher die Oktave als den Einklang setzen, wenn es ihm gelegen kommt.

Denn dieser ist – wie wir gesehen haben – in keiner Weise als Konsonanz anzusehen, die Oktave dagegen sehr wohl.

Kap. 42

Der zweistimmige *contrapunctus diminutus* und wie man darin Dissonanzen verwenden kann

Wenn man alle Sorgfalt darauf verwendet hat, den Kontrapunkt Note gegen Note zu setzen, was für alle Anfänger höchst notwendig ist, damit sie sich darin üben, die Lage und die Abstände der Konsonanzen zu erkennen, und wenn man weiß, wie man ihn gut und korrekt bildet, dann kann man zum *contrapunctus diminutus* übergehen und zunächst einen *soggetto* finden, so wie wir es beim *contrapunctus simplex* getan haben. Während dort aber nur gleichartige Noten mit demselben Wert gesetzt wurden, ist anzumerken, dass hier verschiedene Notenwerte beteiligt sind. So kommt es, dass der [*contrapunctus*] *simplex* ausschließlich aus Konsonanzen zusammengesetzt und nicht mit Dissonanzen vermischt ist, der [*contrapunctus*] *diminutus* dagegen nicht nur Konsonanzen verträgt, sondern gelegentlich auch Dissonanzen, wie wir noch sehen werden. Sie sollen nicht ohne Überlegung und Ordnung gesetzt werden, sondern mit Bedacht, planvoll und vernünftig, damit keine Verwirrung entsteht, die in allen Dingen zu vermeiden und besonders in der Musik verboten ist. Es ist daher folgendes anzumerken: So wie man im oben gezeigten *contrapunctus simplex* zu jeder Note des *soggetto* eine entsprechende Note in der Kontrapunktstimme gesetzt hat, ist es nun erlaubt, zu jeder Note eines solchen *soggetto* so viele und so verschiedene Noten zu setzen, wie es am günstigsten erscheint. Es sollen lediglich die Notenwerte der Kontrapunktstimme zum *soggetto* äquivalent sein. Wir können also zu jeder Semibrevis im *soggetto* zwei Minimen oder vier Semiminimen setzen, und ebenso zu einer Minima zwei Semiminimen und dergleichen, so wie es sich am besten machen lässt. Wenn man aber zwei Minimen in der Kontrapunktstimme zu einer Semibrevis im *soggetto* setzt, sollen sie beide konsonant sein. Denn diese beiden Teile der Semibrevis werden von der Sinneswahrnehmung aufgrund des Taktschlags stark beachtet. Dieser vollzieht sich auf zweierlei Weise, in der Senkung [schwerer Taktschlag] und in der Hebung [leichter Taktschlag], wie wir andernorts noch sehen werden. Dabei entfällt auf erstere die eine Minima und auf letztere die zweite. Beide zusammen entsprechen der Semibrevis im *soggetto*. Will man also im Kontrapunkt vier Semiminimen setzen, die einer solchen Semibrevis entsprechen, soll man darauf achten, dass die Semiminimen, die auf den schweren und den leichten Taktschlag entfallen, von einer Konsonanz begleitet werden. Daher ist es notwendig, dass zur ersten und zur dritten Semiminima eine Konsonanz gesetzt wird. Für die beiden anderen – also die zweite und die vierte – ist dies nicht nötig, wenn es sich aber ergibt, dass sie als Konsonanzen gesetzt werden, ist es besser.

Alles, was ich gesagt habe, gilt für die schrittweise Fortschreitung der Kontrapunktstimme. Denn bei sprunghafter Fortschreitung ist es notwendig, dass die Noten, die solche Tonbewegungen ausführen, zum *soggetto* konsonant sind. Weil man aber zuweilen um der größeren Anmut willen eine *minima legata*, also eine punktierte Mini-

ma verwendet, ist zu beachten, dass die Punktierung konsonant sein muss. Würde man anders vorgehen, könnte jeder selbst erkennen, inwieweit das angenehm zu hören wäre. Man kann eine solche *minima legata* auf zweierlei Weise im Kontrapunkt verwenden: Erstens auf dem schweren, also dem ersten Taktschlag, und zweitens auf einem leichten Taktschlag. Auf die erste Weise sollte man sie nur am Beginn des Kontrapunkts verwenden und nicht in der Mitte. Und dies gilt für den zweistimmigen Kontrapunkt. Auf die zweite Weise aber kann man sie nicht nur am Beginn, sondern auch in der Mitte setzen, wie man im Beispiel sieht. Der Komponist kann im Kontrapunkt zuweilen auch zwei Minimen so im Wechsel setzen, dass eine konsonant und die andere dissonant ist, sofern die konsonante auf den schweren und die dissonante auf den leichten Taktschlag fällt. Aber sie müssen über mehrere Tonstufen hinweg nach unten oder oben schrittweise und ohne jeden Sprung fortschreiten. Wenn eine solche Fortschreitung am Beginn eines Kontrapunkts steht, kann man die punktierte Semibrevis, wenn es sich gut macht, ohne weiteres verwenden, aber nicht in der Mitte des Kontrapunkts. Denn hier verwendet man weder die einfache Semibrevis noch die punktierte Minima, es sei denn als Synkope. Vielmehr müssen – diesen Fall ausgenommen – im *contrapunctus diminutus* auf jede Note des *soggetto* mindestens zwei Konsonanzen entfallen, die eine auf den schweren Taktschlag und die andere <196> auf den leichten Taktschlag. Wenn sie so gesetzt werden, sind sie sehr anmutig, wie uns die Erfahrung zeigt.

Erstes Beispiel mit Oberstimme

Primo esempio nell'acuto.

SOGGETTO.

Zweites Beispiel mit Unterstimme

SOGGETTO.

Secondo esempio nel graue.

Wenn der *soggetto* aber diminuiert, also ein Ausschnitt aus einem *cantus figuratus* ist, können die Notenwerte im Kontrapunkt seinen Notenwerten entsprechen. Vorausgesetzt, sie schreiten so zusammen fort, dass der Kontrapunkt, obwohl er diminuiert ist, eine gewisse Anmut aufweist und die Kontrapunktstimme sich zuweilen in Notenwerten bewegt, die etwas größer sind als die im *soggetto* enthaltenen. Daher ist es notwendig, dass man zumindest eine Stimme hört, die eine Tonbewegung ausführt, sowohl auf dem schweren wie auch auf dem leichten Taktschlag.

Befindet sich unter mehreren Minimen eine, die sich nicht schrittweise fortbewegt, darf sie niemals dissonant sein. Vielmehr sollen beide Noten in dieser Tonbewegung konsonant sein. Wenn aber die Dissonanz bei einer schrittweisen Tonbewegung auf die zweite Minima entfällt, klingt sie in Verbindung mit dem etwas schnelleren Tempo beim Vortrag dieser Notenwerte nicht ungefällig. Das verhält sich aber nicht so bei Sprüngen. Denn infolge des Abstands wird die Dissonanz [hier] so offenkundig, dass sie kaum erträglich ist, wie es für alle offensichtlich ist, die hiervon etwas verstehen.

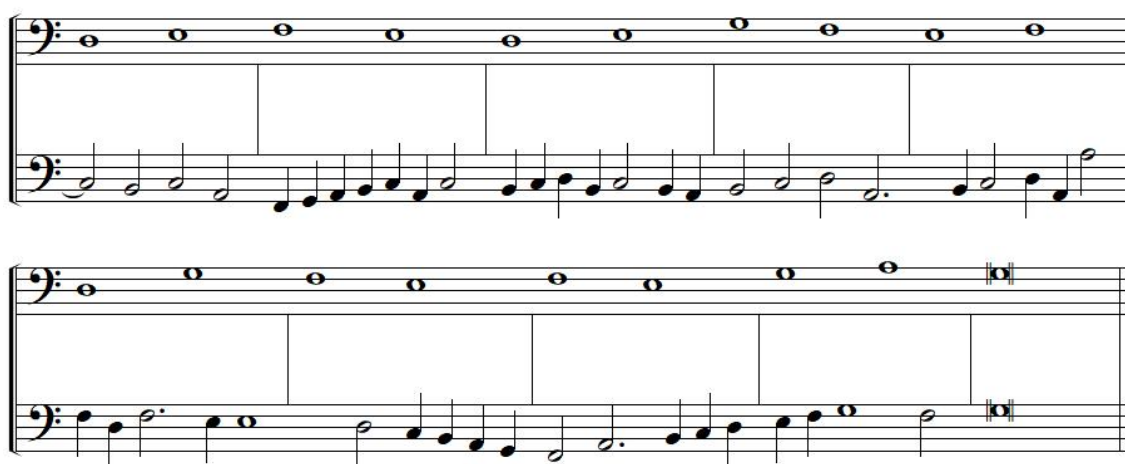
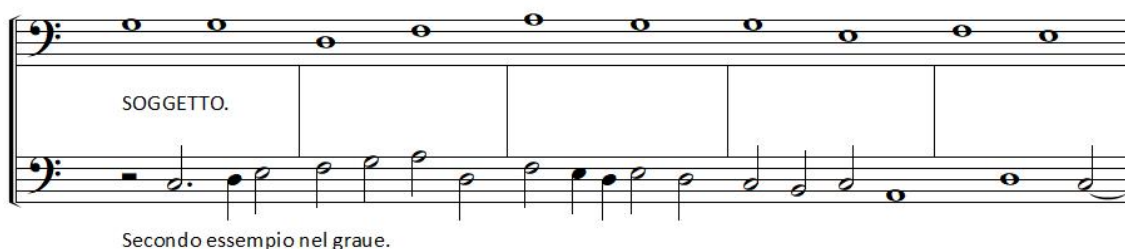
Erstes Beispiel mit Oberstimme

Primo esempio nell'acuto.

SOGGETTO.



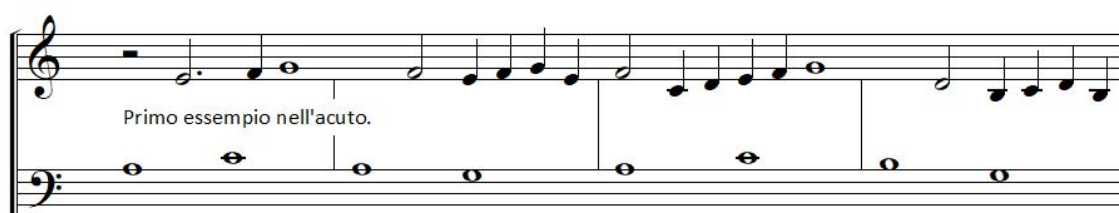
Zweites Beispiel mit Unterstimme



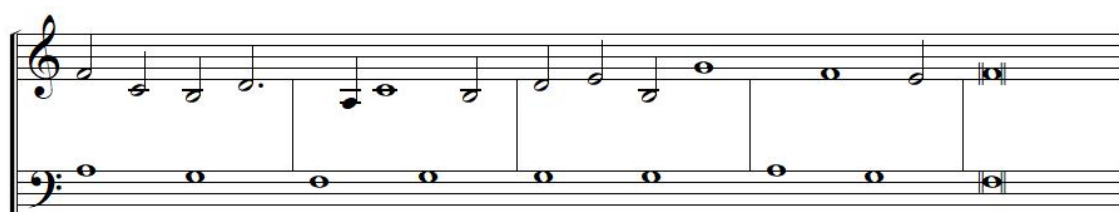
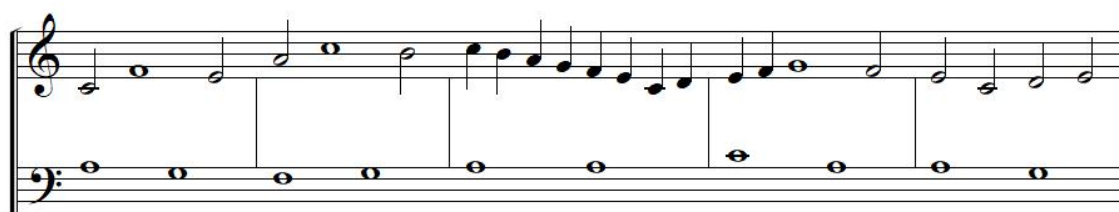
<197> Nichtsdestoweniger kann man im ersten Taktteil eine Dissonanz setzen, wenn hierauf die zweite Minima einer synkopierten Semibrevis der Kontrapunktstimme entfällt. Denn der erste Teil einer solchen Note liegt zweifellos auf dem leichten Taktschlag und der zweite auf dem schweren. Eine solche Dissonanz ist erträglich, denn beim Singen der synkopierten Semibrevis wird der Ton gehalten, und man hört fast eine Unterbrechung oder Zäsur inmitten der Taktschläge. Aus ihnen gehen die Klänge hervor, durch sie werden sie voneinander unterschieden, und sie bilden die Zählzeit. Das Gehör nimmt diese [Dissonanz] kaum wahr, denn es wird von ihr nicht auf eine Weise angeregt, die es vollständig erfassen kann. Da die Schwingungen [einer solchen Dissonanz] schwach sind, weil der Taktschlag fehlt, der [das Gehör] anregt, verliert der Ton beim Halten der Synkope jene Lebendigkeit, die er auf dem ersten Schlag hatte. So

wird er geschwächt, und da die Dissonanz im zweiten Teil der Synkope erzeugt wird, in welchem sie von der Tonbewegung einer anderen Stimme verdeckt ist, die sich auf lebhaftere Weise von einer Tonstufe zur anderen bewegt, ist sie kaum hörbar und außerdem bald verklungen. Doch auch wenn die Sinneswahrnehmung in Teilen gekränkt wird, wird sie durch die unmittelbar nachfolgende Konsonanz solchermaßen besänftigt, dass sie mit einer derartigen Dissonanz nicht nur zufrieden ist, sondern sich sehr daran erfreut, denn sie lässt die Konsonanz süßer und lieblicher klingen. Das liegt vielleicht daran, dass jeder Gegensatz im Vergleich mit seinem Gegenstück deutlicher zutage tritt und für die Sinne besser wahrnehmbar ist. Man soll aber niemals den ersten Teil einer Semibrevis, sei sie nun synkopiert oder nicht synkopiert, als Dissonanz setzen, und in jedem Fall zwei Dinge beachten: Erstens soll auf die Dissonanz die nächstgelegene Konsonanz folgen. Zweitens soll die Tonbewegung der Stimme mit der Synkope immer schrittweise absteigen und nicht aufsteigen. Hier kann auch diese Regel nützlich sein: Wenn die Dissonanz im zweiten Teil der synkopierten Semibrevis gesetzt wird, soll sie eine Sekunde sein. Dann platzieren wir nach ihr am besten die Terz, die ihr am nächsten ist. Gleiches gilt, wenn die Synkope auf einer Quarte gebildet wird. Auf die Septime lässt man die Sexte folgen, denn sie ist ihr am nächsten. Vergleichbares kann man zu den Oktaverweiterungen sagen: Auf die None lässt man die Dezime folgen, und nach der Undezime setzt man ebenfalls die Dezime, wie man sehen kann:

Erstes Beispiel mit Oberstimme



SOGGETTO.



Zweites Beispiel mit Unterstimme

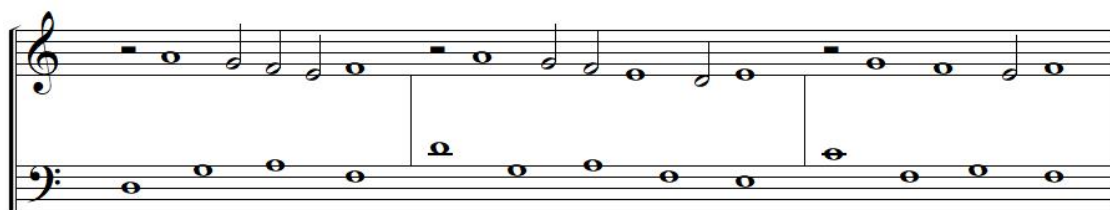
SOGGETTO.

Secondo esempio nel graue.

Man kann zuweilen auch – wie es die guten Musiker zu ihrer eigenen, nicht geringen Bequemlichkeit zu tun pflegen – von der synkopierten Sekunde zum Einklang gelangen, nämlich wenn die Stimmen so angeordnet sind, dass sich die eine um einen Ganzton und die andere um einen Halbton schrittweise fortbewegt.

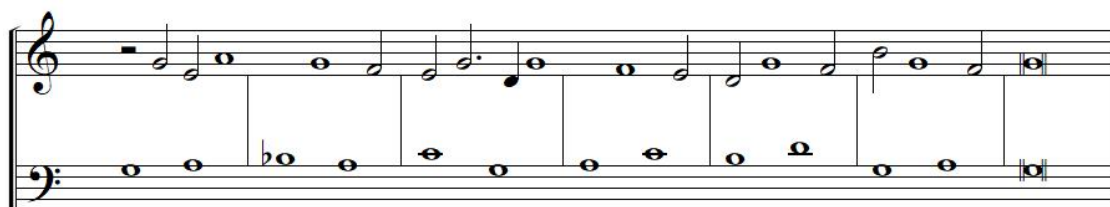
Wir können auch <198> die synkopierte Quarte verwenden und unmittelbar darauf zuerst die verminderte Quinte und dann die große Terz folgen lassen. Hier ist die verminderte Quinte so gesetzt, dass sie eine gute Wirkung erzielt, denn man hört zwischen den Stimmen keine unschöne Verbindung. Die Quinte hingegen ist nicht so erträglich, wenn auf die oben dargestellte Weise ein Tritonus als Intervallbeziehung entsteht, wie man in den beiden unten stehenden Beispielen hören kann:

Die Praktiker pflegen auch eine None zu setzen, wenn man danach aus der Gegenbewegung zur Oktave gelangt, wobei eine Stimme um eine Quarte auf- oder um eine Quinte absteigt und die andere schrittweise absteigt, wie man hier sieht:

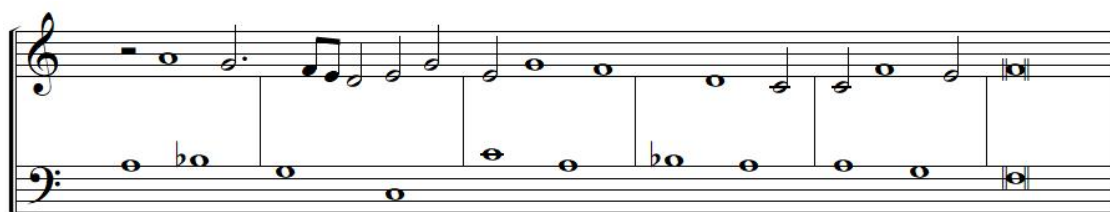


Es ist jedoch anzumerken, dass die Note, die auf die Dissonanz folgt und ohne Zwischenton absteigt, nicht mit einer weiteren Konsonanz verbunden wird, also keine weitere Synkope bildet, die ganz und gar konsonant wäre. Sie sollte vielmehr eines von zwei Dingen tun: Entweder soll eine solche Note schritt- oder sprungweise ab- oder aufsteigen oder sie soll mit einer weiteren, in ähnlicher Weise dissonanten Note verbunden werden und mit ihr zusammen eine weitere Synkope bilden.

Ich sagte »mit einer weiteren Note verbunden«. Denn wenn sich die synkopierte Semibrevis, auf der die Dissonanz liegt, auflöst, folgt ohne Zwischenton eine Minima. Diese nenne ich »verbunden«, wenn auf die Dissonanz eine weitere synkopierte Semibrevis oder eine punktierte Minima folgt. Daher sage ich, dass im ersten Fall die Minima mit einer anderen Minima verbunden ist und im zweiten die Minima mit einer Semiminima, die durch den Punkt ausgedrückt wird. Die im musikalischen Satz erlaubten [Fort-schreitungen] sind die unten stehenden:



Jene, die von den guten Komponisten nicht angewandt werden, folgen noch. Denn wenn man die oben vorgegebene Regel nicht beachtet, erfüllt die Note, die auf die Dissonanz folgt, ihre Funktion, und das, was man zu Recht von ihr erwartet, nicht gut. Dann löst sich die Dissonanz auf eine – sozusagen – kühle Weise auf, denn sie besänftigt das Gehör, das zuvor vielleicht auf irgendeine Weise durch die Dissonanz gekränkt wurde, nicht vollständig, wie man in den unten stehenden Beispielen hören kann. Doch die alten Praktiker und auch die modernen pflegen zuweilen in ihren Kontrapunkten in verwirrender Weise vorzugehen: Sie setzen bei einer schrittweisen Abwärtsbewegung <199> nach einer betonten Minima, einer punktierten Semibrevis oder einer synkopierten Semibrevis ohne Punkt mal auf der ersten und mal auf der zweiten Semiminima [eine Dissonanz] anstelle der Konsonanz.

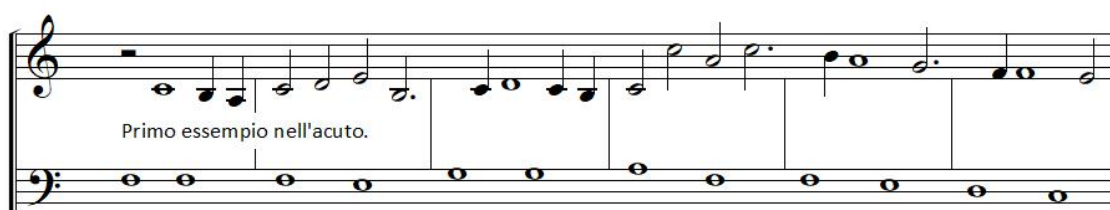


Um aber die Komponisten nicht zu verwirren, wollen wir nun festlegen, welche der beiden Semiminimen als Konsonanz gesetzt werden muss. Ich sage dazu: Es muss auf jeden Fall die zweite und nicht die erste sein. Das war nicht nur bei den guten und gelehrten Musikern allgemeiner Brauch, sondern auch bei den anderen, denn die erste fällt auf den leichten Taktschlag, also den zweiten Taktteil. Eine solche Vorgehensweise ist wirklich nichts anderes als eine erträgliche Diminution zwischen zwei Minimen im Terzabstand, die man vornimmt, um die Stimmen sanglich zu machen oder die Zusammenklänge bequemer an den Textvortrag im musikalischen Satz anzupassen.

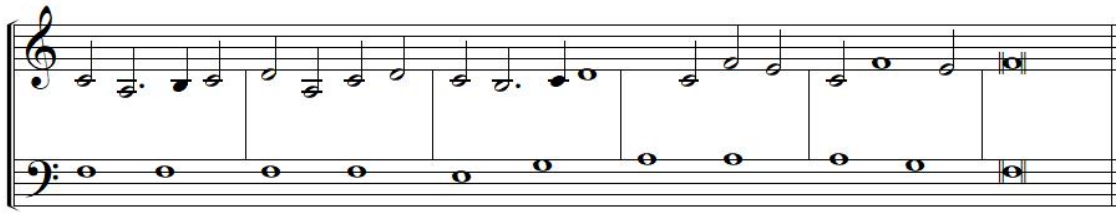
Auf solche Weise gesetzt, sind sie erträglich und gehen gut durch. Denn die Verzögerung und das Verweilen der ersten, vorausgehenden Note und die Schnelligkeit der folgenden Semiminima, deren Zeitmaß und Klang rasch vergehen, bewirken, dass die über der genannten Semiminima gesetzte Dissonanz für das Gehör nicht leicht wahrnehmbar ist und deshalb von den Musikern gar nicht beachtet wird. Und wenn unmittelbar darauf eine konsonante Note wahrnehmbar ist, ist alles gut geregelt. Wenn also auf eine Minima oder eine Semibrevis mit oder ohne Punkt in der oben genannten Weise zwei Semibreven folgen, setzen wir stets die zweite als Konsonanz, auch wenn die erste dissonant ist. Sind es aber mehr als zwei, können wir anders vorgehen: Wir können die erste als Konsonanz setzen und die weiteren so, wie es oben gesagt wurde. Allerdings kann man in einigen Fällen die besagte dissonante erste Semiminima als Konsonanz setzen, besonders, wenn man sich im *contrapunctus diminutus* in Gegenbewegung von der Oktave zur Quinte bewegt oder umgekehrt, wie noch zu sehen sein wird.

Ich habe das alles dargelegt, um dem Komponisten die Verwirrung zu nehmen. Denn es darf nicht sein, dass in dieser Disziplin, die alle anderen gliedert und regelt, im Bereich der Töne irgendetwas ungeregt ist. Insbesondere darf es nicht sein, dass eine der beiden genannten Semiminimen im selben Abschnitt von einem Teil der Musiker auf eine Weise gesetzt wird und von einem anderen auf eine andere. Wenn es aber notwendig ist, solche Abschnitte aus Gründen der Ausschmückung oder der Notwendigkeit zu bilden, ist anzumerken, dass sie auf die vorgeschriebene Weise gesetzt werden, wie man es im hier unten stehenden Beispiel sieht:

Erstes Beispiel mit Oberstimme



SOGGETTO.



Kompositionsweise nicht möglich war. Der Komponist kann also tun, was ihm am günstigsten scheint. Er muss aber darauf achten, dass die Stimmen im Satz immer so angeordnet sind, dass sie sangbar sind und auf schöne und elegante Weise mit einer gewissen Würde fortschreiten.

Damit man sieht, wie der Komponist solche Kontrapunkte oder Kompositionen bilden soll – man kann ja nicht für alles eine spezielle Regel geben, weil es unzählige einzelne gibt – gebe ich zwei Beispiele. Eines basiert auf einem vorgefundenen *soggetto* mit dem Textincipit *Scimus hoc nostrum meruisse crimen*, der Oberstimme einer anmutigen zweistimmigen Komposition von Adrian [Willaert]. Das andere ist ganz frei erfunden. Wenn man diese beiden und andere, ähnliche Kompositionen sieht und untersucht, wird man dahin gelangen können, das man leicht und gut komponiert.

Scimus hoc nostrum meruisse

crimen nos

fumus cause fateamur

ip si, fa - tea - mur

Parte graue.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The lyrics are: ipsi, Christe, sed, nobis, miserando.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The lyrics are: parce, parce.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The lyrics are: praeca, mur.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The lyrics are: Secondo essemio tutto di fantasia. Parte graue.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8.

Sixth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8.



Kap. 44

Es ist nicht notwendig, dass der *soggetto* und die Kontrapunktstimme zusammen beginnen

<201/202> Ich möchte nicht, dass jemand glaubt, es gäbe in der Musik den – sagen wir einmal – Aberglauben, dass jeder durch ein unumstößliches Gesetz daran gebunden sei, seine Kontrapunkte auf eine einzige Art zu beginnen, indem er stets den *soggetto* zusammen mit der Kontrapunktstimme einsetzen lässt. Und dass es nicht erlaubt sei, am Beginn einer beliebigen Stimme Pausen zu setzen. Der Gebrauch von Pausen wurde nicht zur Ausschmückung des musikalischen Satzes eingeführt, sondern aus einer Notwendigkeit heraus, was ich andernorts noch besprechen werde. Wenn es also günstig erscheint, am Anfang einer beliebigen Stimme im musikalischen Satz eine Pause zu setzen, kann man dies tun, ohne dass es ein Fehler wäre. Und man kann nicht nur eine Brevis- oder Semibrevis-Pause setzen, sondern auch eine Minima-Pause. So haben es die alten wie die modernen Komponisten gemacht, die sich diese Freiheit genommen haben, als sie sahen, dass es für sie bequem war. Will man also einen Kontrapunkt auf solche Weise beginnen, soll man zunächst eine beliebige der beiden Stimmen auf dem Taktschlag einsetzen lassen. Die andere kann man dann singen lassen, indem man am Beginn vor der ersten Note eine Minima-Pause setzt, die gemeinhin *suspirium* heißt. Danach kann man dann die Note setzen, die einem gelegen kommt, sofern ihr Wert nicht den der Semibrevis übersteigt. Diese nach einer Minima-Pause gesetzte Semibrevis ist notwendigerweise synkopiert. Man soll aber vermeiden, dass die Kontrapunktstimme und der *soggetto* am Taktanfang mit einem Notenwert beginnen, der kleiner ist als eine Semiminima. Denn dann würde der Satz mit einer sehr raschen, sogar äußerst raschen Bewegung anfangen. Wenn wir mit einer Semiminima beginnen, stellen wir ihr stets eine Minima-Pause voran. In der Tat sollten wir hier, wie in allen anderen Dingen, die Natur nachahmen, die stets auf sehr geregelte Weise vorgeht. Denn wenn wir die natürlichen Bewegungen betrachten, stellen wir fest, dass sie am Beginn etwas langsamer sind als in der Mitte und am Schluss. Das kann man sehen, wenn man einen Stein von oben nach unten fallen lässt: Seine Bewegung ist am

Schluss zweifellos schneller als am Anfang. Wir wollen also die Natur nachahmen und so vorgehen, dass die Bewegungen der Stimmen im Kontrapunkt am Beginn nicht sehr schnell sind. Dasselbe beachten wir auch in der Mitte und am Schluss einer jeden Stimme, wenn sie nach einer Pause zu singen beginnen. Dann sollen sie mit einer Semibrevis oder einem größeren Notenwert einsetzen. Wollen wir mit etwas rascheren Bewegungen fortschreiten, richten wir es so ein, dass danach eine Note mit dem [nächst]kleineren Wert, also eine Minima, folgt und nach ihr eine Semiminima.

Ich sage nicht etwa, dass man nach einer Minima nicht zwei oder mehr gleichartige Notenwerte hintereinander setzen kann. Denn nach einer Semiminima kann man noch eine oder noch weitere setzen, und ebenso nach einer Minima. Aber ich sage: Will man von einer Note mit größerem Wert zu einer mit kleinerem Wert fortschreiten, gehört es sich, dass der nachfolgende Notenwert zum vorangehenden benachbart ist. Ich möchte auch nicht, dass jemand glaubt, ich würde diese Regel für so notwendig erachten, dass man nicht anders vorgehen könnte. Das, was ich vorgestellt habe, sollte den Komponisten zu etwas Klarheit und Urteilsvermögen verhelfen. Oben habe ich gesagt, man solle von einem Notenwert zum benachbarten fortschreiten. Es ist jedoch anzumerken, dass einige Musiker eine Einteilung vornehmen, die sie »quantitativ« nennen. Sie treffen bezüglich der Notenwerte vier Unterscheidungen: Sie nennen einige den »benachbarten Teil« eines anderen Notenwerts, einige den »entfernten Teil«, einige den »weiter entfernten« Teil und einige andere den »sehr weit entfernten Teil«. Sie sagen also: Eine Note ist der benachbarte Teil einer anderen, wenn sie in der im zweiten Kapitel vorgestellten Reihenfolge unmittelbar auf sie folgt. Daher kann man sagen: Die Brevis ist der »benachbarte Teil« der Longa, die Semibrevis jener der Brevis, die Minima jener der Semibrevis und so fort. Bei dieser Betrachtung gingen sie allerdings nicht über die Minima hinaus, denn diese ist der kleinste Notenwert, der alteriert werden kann, wie ich vielleicht noch andernorts zeigen werde. Wenn sie aber einen Notenwert ausließen und den folgenden nahmen, bezeichneten sie diese Note als von der ersten »entfernten Teil«. Man kann also in der Tat sagen: Die Semibrevis ist der »entfernte Teil« der Longa, die Minima der »entfernte Teil« der Brevis und so weiter der Reihe nach. Wenn sie aber zwei dazwischenliegende [Notenwerte] ausließen, bezeichneten sie jenen, der auf die beiden ausgelassenen folgte, <203> als »weiter entfernten Teil« des ersten, wie man es von der Minima in Bezug auf die Longa sagen kann und auch von den anderen. Wenn sie schließlich drei dazwischenliegende [Notenwerte] ausließen, nannten sie den folgenden den »sehr weit entfernten Teil«, wie die Minima im Verhältnis zur Maxima.

Um nun zu unserer ersten Überlegung zurückzukehren, sage ich: Es ist jedem erlaubt, zwei oder mehr Semiminimen nach einem *suspirium* zu setzen, ebenso wie sie nach einer Minima gesetzt werden können. Denn diese hat den gleichen Wert wie ein *suspirium*, und jede dieser [Semiminimen] ist ein »benachbarter Teil« von ihr, auch wenn ein solches *suspirium*, also eine solche Pause, nicht gesungen wird. Aber nach einer Semibrevis-Pause oder einer anderen, größeren sind solche Semiminimen nicht so gut platziert, denn sie sind »entfernte Teile«. Es erscheint auch nicht günstig, nach dem *suspirium* viele *fusae* zu setzen. Das Setzen von zwei Semiminimen nach einer punktierten Semibrevis oder nach einer synkopierten Semibrevis ist erlaubt. Denn jener Teil, der auf den Taktschlag fällt, also der Punkt oder der zweite Teil der Synkope, wird

durch den Taktschlag als vom anderen getrennt betrachtet. Man fasst ihn also als eigenständige Minima auf, auf die der Taktschlag fällt. Es ist jedoch nicht lobenswert – auch wenn wenige davor zurückschrecken –, wenn Notenwerte so in Folge gesetzt werden, dass auf eine betonte, nicht punktierte Semibrevis zwei oder mehr Semimini-men folgen. Denn sie sind »entfernte« und keine »benachbarten Teile« der Semibrevis. Wie angenehm und bequem es für die Sänger ist, wenn diese [Notenwerte] auf solche Weise gesetzt sind, kann jeder selbst wahrnehmen, wenn er die unmittelbare Fortschreitung von einer Note zur anderen mit einem plötzlichen Wechsel von einem langsamen zu einem schnellen Zeitmaß hört.

Kap. 45

Die Tonbewegungen müssen gut geregelt sein, und was der Sänger beim Singen beachten soll

Es wäre zu schwierig, wenn ich über jede Kleinigkeit sprechen wollte, die beim Komponieren auftreten kann, und es würde den Lesern nicht wenig Ungemach bereiten. Daher lasse ich die Dinge, die nicht so notwendig sind, beiseite und komme zu jenen, die von gewisser Wichtigkeit sind. Davon betreffen einige den Komponisten und einige den Sänger.

Diejenigen, die den Komponisten betreffen, sind folgende: Zunächst soll er seine musikalischen Sätze nach den oben vorgegebenen Regeln komponieren und nicht von den Vorgaben abweichen, die ich weiter unten noch zeigen werde. Dann soll er alle Bemühungen darauf richten, dass der Kontrapunkt, also die Stimmen seines musikalischen Satzes, auf solche Weise geordnet und geregelt sind, dass sie leicht und ohne jede Schwierigkeit gesungen werden können. Denn die Harmonie entsteht – wie wir im zweiten Teil gesehen haben – aus dem gemeinsamen Gesang der Stimmen im musikalischen Satz, ohne dass das Gehör verletzt wird. Daher kann sie niemals aus Dingen hervorgehen, die in keinem Verhältnis zueinander stehen. Es ist also darauf zu achten, dass die Stimmen sanglich sind und in wahren und legitimen Intervallen mit harmonischen Zahlenverhältnissen fortschreiten, seien sie konsonant oder dissonant. Konsonant heißt: wie die Oktave, Quinte, Quarte, Terz und dergleichen. Dazu gehört zweifellos auch die Dezime, zumal der Lehrmeister der alten Musiker, Josquin [Desprez], nicht nur dieses Intervall, sondern auch die Duodezime verwendet hat, wie man in seiner fünfstimmigen Motette *Inviolata, integra et casta es, Maria* sehen kann. Dissonant sind der große Halbton und der Ganzton. Sie bilden die Differenzen, um die eine Konsonanz eine andere übersteigt, wie ich im 39. Kapitel des zweiten Teils gezeigt habe. Es ist wohl wahr, dass man zuweilen die Septime und die None setzt, allerdings geschieht dies selten, so wie es einige gute Komponisten getan haben und noch immer tun. Aber den Tritonus, die verminderte Quinte und dergleichen soll man nicht gebrauchen. Einige Moderne haben sie verwendet und wollten dies mit der chromatischen Fortschreitung begründen. Denn diese Intervalle werden wirklich nicht aus harmonischen Zahlen gebildet. Daher ist es unmöglich, dass sie als Tonbewegungen irgendeine gute Wirkung haben könnten. Im Gegenteil, sie können die Sinneswahrnehmung sehr verletzen, wie die Erfahrung zeigt. Und wenn die Musik – so wie Augustinus sie definiert – die Wis-

senschaft vom guten Singen und guten Tonbewegungen ist und auf nichts anderes als dies ausgerichtet ist, wie kann man dann einen musikalischen Satz jenen zurechnen, die dieses Ziel verfolgen und anstreben, <204> wenn seine Tonbewegungen voller solcher Fehler sind und er so ungeordnet ist, dass man es kaum ertragen kann, sie zu sehen, geschweige denn, sie zu singen? Hierbei ist auch zu berücksichtigen, was im 37. Kapitel gesagt wurde, nämlich, dass die Stimmen möglichst in schrittweisen Bewegungen fortschreiten sollen, denn diese sind natürlicher als die sprungweisen. Der Komponist soll daher darauf achten, dass die Stimmen gut und leicht zu singen sind und dass sie in schönen, anmutigen und eleganten Tonbewegungen fortschreiten, sodass sich die Zuhörer daran erfreuen und in keiner Weise beleidigt werden.

Die Dinge, die den Sänger betreffen, sind folgende: Zunächst soll er beim Singen mit aller Sorgfalt dafür sorgen, dass er die Melodie so hervorbringt, wie sie vom Komponisten geschrieben wurde. Er soll es nicht wie einige Uneinsichtige machen, die, um als geschickter und kenntnisreicher als die anderen zu gelten, zuweilen aus dem Kopf heraus Verzerrungen anbringen, die – sozusagen – derartig haarsträubend und abwegig sind, dass sie nicht nur dem Zuhörer Ungemach bereiten, sondern beim Singen auch tausend Fehler bewirken. So bilden sie zuweilen mit großer Unstimmigkeit zwei oder mehr Einklänge, zwei Oktaven oder zwei Quinten und dergleichen, die in den Kompositionen zweifellos nicht zu ertragen sind. Es gibt auch einige, die beim Singen zuweilen einen Ton höher oder tiefer machen als es sich gehört und wie es der Komponist niemals im Sinn hatte. So singen sie etwa anstelle eines Halbtones einen Ganzton oder umgekehrt und andere ähnliche Dinge. Hieraus folgen zahllose Fehler und darüber hinaus eine Beleidigung der Sinne. Daher sollen die Sänger darauf achten, genau das zu singen, was der Komponist beim Schreiben beabsichtigt hat. Sie sollen die Töne gut intonieren und platzieren, und sie sollen sich bemühen, sie an die Konsonanzen anzupassen. Und sie sollen beim Singen den Charakter des Textes einer Komposition so weit berücksichtigen, dass sie einen fröhlichen Text fröhlich und mit lebhaften Tonbewegungen singen und bei einem traurigen Text die Vorgehensweise ändern. Vor allem aber sollen sie sich – damit der Text verständlich ist – vor einem weit verbreiteten Fehler hüten, nämlich die Vokale im Text zu verändern und etwa das A als E, das O als I, oder das U als einen der genannten Vokale auszusprechen. Sie sollen sie stattdessen so vortragen, wie es sich wirklich gehört. Es ist in der Tat beschämend und verdient tausendfachen Tadel, wenn man zuweilen hört, wie manche Tölpel in Chören und in öffentlichen Kapellen ebenso wie in Privatgemächern singen und dabei den Text verderbt aussprechen, statt ihn klar, deutlich und fehlerlos vorzutragen. Wenn wir also – um ein Beispiel zu nennen – zuweilen hören, wie manche mit sehr ungehobelter Stimme einen Gesang schreien – ich sage dazu nicht »singen« – und sich dabei so untunlich verhalten und gerieren, dass es wahrlich scheint als seien sie Affen, wenn sie etwa *Aspra cara e salvaggia e croda vaglia* sagen sollten und stattdessen sagen: *Aspro core, e selvaggio e cruda voglia*. Wer würde darüber nicht lachen? Oder besser: Wer geriete darüber nicht in Rage, wenn er etwas so Untunliches, Hässliches und Schauderhaftes hört? Darum soll der Sänger die Töne beim Singen nicht mit Wut und Schwung wie ein Tier ausstoßen, sondern mit gemäßigter Stimme singen und sie mit denen der anderen Sänger ausbalancieren, sodass er die anderen nicht übertönt. Sonst hört man eher Lärm als Harmonie, denn Harmonie entsteht aus nichts anderem als aus einer Ausge-

wogenheit zwischen vielen Dingen, die so zusammengefügt werden, dass keines überwiegt. Schließlich seien die Sänger darauf hingewiesen, dass in Kirchen und öffentlichen Kapellen anders gesungen wird als in Privatgemächern. Dort nämlich singt man mit voller Stimme, allerdings nicht so, wie ich es oben beschrieben habe. Und in Innenräumen singt man mit einer gedämpfteren und lieblicheren Stimme, ohne jedes Getöse. Wenn sie an solchen Orten singen, sollen sie mit Urteilsvermögen vorgehen, damit sie nicht – wenn sie sich anders verhalten – getadelt werden. Darüber hinaus sollten sie darauf achten, dass sie beim Singen den Körper nicht bewegen und mit ihrem Verhalten oder ihren Gesten die Zuschauer und Zuhörer nicht zum Lachen bringen. So machen es manche, die sich ebenso wie einige Instrumentalisten so bewegen, dass es in der Tat scheint als würden sie tanzen. Aber ich lasse nun diese Dinge beiseite und sage: Wenn der Komponist und die Sänger gemeinsam das beachten, was ihre Aufgabe ist, wird zweifellos jedes Musikstück gefällig, süß, lieblich und voll guter Harmonie sein und den Hörern Wohlgefallen und Vergnügen bereiten.

Kap. 46

Man soll bei den Tonbewegungen nicht sehr lange in der tiefen oder hohen Lage verweilen

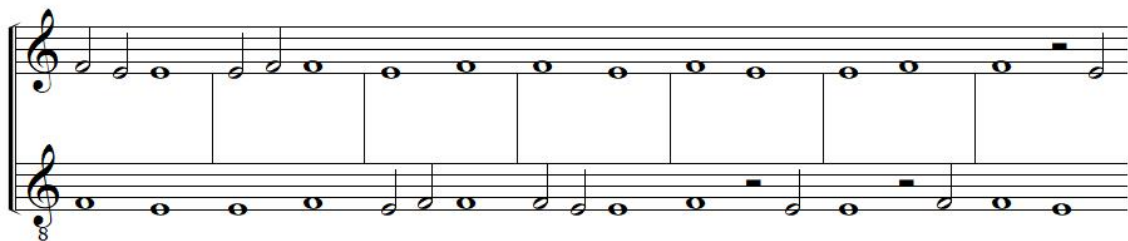
<205> Es kommt zuweilen vor, dass eine Stimme im musikalischen Satz länger in der tiefen oder hohen Lage verweilt und der Sänger aus diesem Grund ermüdet, besonders wenn er eine tiefe Stimme hat und sich lange in der hohen Lage aufhält, oder wenn er eine hohe Stimme hat und gezwungen ist, sich in der tiefen Lage zu bewegen. Wenn er in der hohen Lage mit schwacher Stimme zu tief intoniert oder in der tiefen Lage zu hoch, entsteht viel Missklang. Ich möchte hingegen – um eine solche Unbequemlichkeit und Unordnung zu vermeiden –, dass der Kontrapunktiker dies berücksichtigt und den musikalischen Satz so einrichtet, dass die Stimmen nicht lange in der tiefen Lage singen und sich auch nicht lange in der hohen Lage aufhalten. Stattdessen sollen sie, wenn sie auf- oder absteigen, nicht ohne Anlass auf solche Weise gesetzt werden und sich nicht sehr lange in diesen beiden extremen Tonlagen aufhalten. Ich habe »nicht ohne Anlass« gesagt, denn die modernen Komponisten haben die folgende – nicht zu tadelnde – Gewohnheit: Wenn die Worte von schweren, tiefen und tiefgründigen Dingen handeln, von Niedergang, Furcht, Klagen, Tränen und dergleichen, lassen sie die Tonbewegungen länger in tiefer Lage verweilen. Handeln sie hingegen von Höhe, Schärfe, Aufstieg, Fröhlichkeit, Lachen und dergleichen, lassen sie sie in hoher Lage erklingen. Es ist wohl wahr, dass sie ein Musikstück nicht sehr lange in solchen extremen Tonlagen verweilen lassen sollen. Stattdessen sollen sie dafür sorgen, dass die Bewegungen der Stimmen im musikalischen Satz neben Tönen in mittlerer Lage sowohl tiefe als auch hohe berühren und die Tonbewegungen stets variieren. Es ist auch nicht erlaubt, dass die Stimmen in der tiefen oder hohen Lage ihre Grenzen überschreiten, gegen ihre Natur und gegen die Natur des *modus*, in dem der musikalische Satz steht. Er darf also nicht zulassen, dass der Sopran den Platz des Tenors einnimmt oder dieser den des Soprans. Stattdessen soll er dafür sorgen, dass jede Stimme innerhalb ihrer Grenzen bleibt, wie wir im vierten Teil sehen werden, wenn wir über den *modus* sprechen, den man zu beachten hat, wenn man die Stimmen anordnet. Allerdings ist

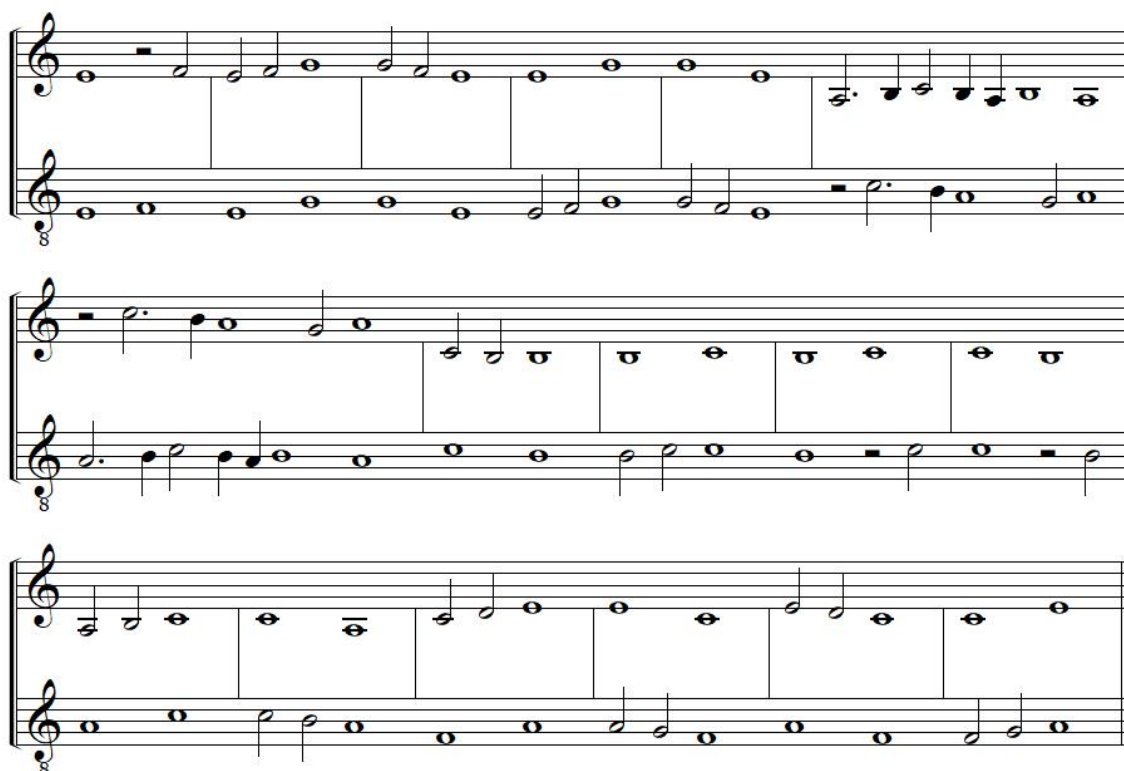
es in einigen Fällen kurzzeitig gestattet, dass die Stimmen ihre Grenzen überschreiten. Wenn man diese [Stimmen] aber so anordnet, dass sie ihre Grenzen nicht überschreiten, kann das für den Sänger nur angenehm sein und einen guten und vollkommenen Zusammenklang bewirken.

Kap. 47

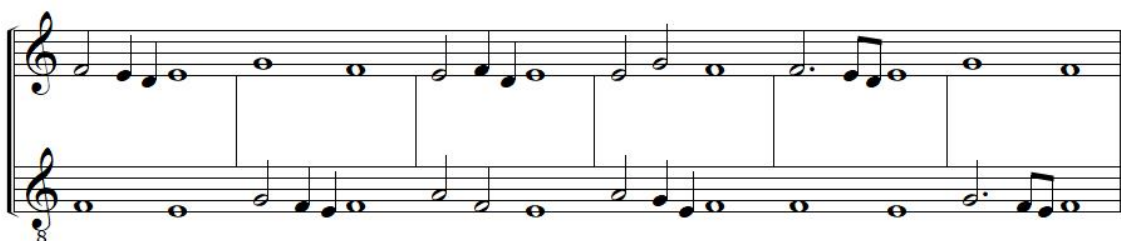
Das Setzen einer Dissonanz oder einer Minima-Pause zwischen zwei gleichartigen Konsonanzen, die zusammen auf- oder absteigen, macht diese Konsonanzen nicht verschiedenartig

Manche halten es nicht für unpassend, in ihren Kompositionen zwei gleichartige perfekte Konsonanzen zu setzen, die zusammen auf – oder absteigen, ohne dazwischen eine andere Konsonanz zu platzieren. Denn sie meinen, die Art der Konsonanz würde sich ändern, wenn man dazwischen eine Dissonanz oder eine Minima-Pausen setzt, und man würde daher nicht gegen die oben im 29. Kapitel angeführte Regel verstoßen. Wie sehr sie sich aber in Wahrheit irren, kann jeder durch eigene Erfahrung erkennen. Wenn man gehört hat, was in den unten stehenden Beispielen enthalten ist, wird man erkennen, dass eine Dissonanz, die zwischen zwei perfekte Konsonanzen gesetzt wird, den Zusammenklang nicht verändert. Es macht auch keinen Unterschied, dass diese Konsonanzen nicht unmittelbar aufeinanderfolgen, denn die Konsonanzen werden vom Musiker als wesentlich betrachtet und die Dissonanzen nur akzidentiell, wie ich andernorts schon gesagt habe. Und wenn eine Dissonanz als Klang zwischen den besagten Konsonanzen nicht die Kraft hat, eine Veränderung zu bewirken, hat eine Minima-Pause, die keinen Klang, sondern die Stille und die Abwesenheit von Klang verkörpert, diese Kraft umso weniger. Es ist daher nicht erlaubt, zwei Oktaven nacheinander zu setzen, zwischen denen lediglich eine Septime oder eine None steht, und ebenso wenig zwei Einklänge mit einer Sekunde in der Mitte. Und auch wenn die Quarte und die Sexte, wie es festgelegt wurde, Konsonanzen sind, und man sagen kann, dass beide, zwischen zwei Quinten gesetzt, eine Veränderung im Zusammenklang bewirken, darf man sie dennoch nur in Kompositionen mit mehr als zwei Stimmen verwenden. Denn im einfachen [zweistimmigen] Satz erzeugen sie einen unguten Klang, wie man in den unten stehenden Beispielen hören kann:



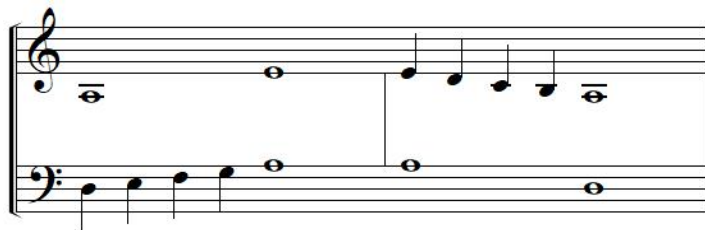


<206> Zuweilen pflegen die Komponisten in einem kleinen Abschnitt der Komposition auch, ausgehend von einer Oktave über oder unter einer absteigenden Semibrevis, unmittelbar nach einer Minima zwei schrittweise absteigende Semiminimen zu setzen und gleich darauf ohne Zwischenton eine aufsteigende Note, die in eine Oktave führt. Gleichermäßen pflegen sie nach einer Semiminima, die im Oktavabstand über einer absteigenden Minima steht, eine weitere Semiminima zu setzen, die sich sprungweise bewegt und ebenso in eine Oktave führt. Und nicht nur das: Sie setzen auch anstelle der Semiminimen eine punktierte Minima mit zwei nachfolgenden *fusae* und anderes Ähnliches, wie man hier sieht:



Man kann nicht wirklich sagen, dass es sich um zwei aufeinanderfolgende Oktaven ohne dazwischenliegenden Ton handelt, denn es befindet sich zwischen ihnen eine weitere Konsonanz, nämlich die Sexte oder die Dezime. Trotzdem sollte man diese [Fortschreitungen] aus zwei Gründen nicht verwenden. Der erste wurde oben im 42. Kapitel genannt. Der zweite ist, dass man den raschen Wechsel, den die Sexte oder die Dezime zwischen diesen [zwei Oktaven] vornehmen, oder die rasche Bewegung, die sie vollführen, fast nicht hört, umso mehr als von den beiden Semiminimen, die auf die Minima oder die synkopierte Semibrevis folgen, die erste zu den Dissonanzen gezählt wird und die zweite zu den Konsonanzen. Daher hört man hier vor allem die Oktaven

und verstößt damit gegen das, was oben im 41. Kapitel festgelegt wurde, nämlich dass man sie in einer solchen Anordnung nicht sehr oft im Kontrapunkt verwenden soll. Um die Wahrheit zu sagen: Die Übergänge, welche die beiden Semiminimen zusammen mit der vorangehenden Minima oder die punktierte Minima zusammen mit den beiden darauffolgenden *chromae* bilden, sind nichts anderes als die Diminution einer schrittweisen Bewegung, welche die beiden Semibreven vollziehen. Es sei noch hinzugefügt: Nicht zu verwenden ist auch der Übergang zwischen zwei auf- oder absteigenden Stimmen, deren eine sich durch vier Semiminimen schrittweise fortbewegt und deren andere <207> ohne jede Diminution sprungweise fortschreitet, sodass die Konsonanzen, die auf den Taktschlag fallen, zwei Quinten sind, wie man im Beispiel sieht. Auch wenn zwischen ihnen die Terz liegt, haben sie keinerlei Anmut.



Es ist wohl wahr, dass solche Übergänge erträglicher sind als erstere, aber löblich sind sie nicht. Denn beim Singen der diminuierten Stimme hört man zwischen den beiden Quinten auf der dritten Semiminima die Terz. Sie ist konsonant und erklingt auf dem zweiten Teil des Taktschlags. Solche Übergänge sind erträglicher, weil die Quinten, wenn sie auf solche Weise durchschritten werden, vom Gehör nicht so leicht erfasst werden. Denn sie sind nicht so einfach geartet wie die Oktave, und die Bewegungen der Stimmen mit den Semibreven erfolgen nicht schrittweise wie die anderen, die ich oben dargestellt habe. Weil aber manche solche Übergänge singen, um zuweilen einen Quintsprung in den Stimmen auszufüllen, sage ich, dass sie in jedem Fall vermieden werden sollten. Zwar verwenden einige nicht nur diese, sondern auch die anderen, die ich oben dargestellt habe, doch sollte man sie nicht sehr oft verwenden. Selbst wenn es keine anderen Gründe gäbe, gibt es zumindest diese: Man verstößt gegen die Regel, die besagt, dass wir von einer Konsonanz zur anderen in Gegenbewegung fortschreiten sollen, und gegen die Anweisung, dass, wenn wir die Stimmen gemeinsam auf- oder absteigen lassen, sich mindestens eine von ihnen schrittweise bewegen soll. Das sollte in den Stimmen geschehen, die sprungweise fortschreiten und die Semibreven enthalten, was allerdings nicht der Fall ist, wie man klar erkennen kann.

Kap. 48

Der Takt

Ich habe schon mehrfach die Bezeichnungen Takt, Synkope und Pause verwendet. Daher ist es vernünftig, dass wir, ehe wir fortfahren, sehen, was man darunter versteht, damit wir nicht mit unbekannten Begriffen arbeiten, die nicht wirklich etwas zur Erkenntnis beitragen können. Wir müssen also folgendes wissen: Als die Musiker erkannten, dass aus der Verschiedenheit der Bewegungen der gemeinsam erklingenden Stimmen im musikalischen Satz, wenn eine schneller oder langsamer fortschreitet als

die andere, eine gewisse Unordnung entstehen kann, legten sie ein bestimmtes Zeichen fest, nach dem sich jeder Sänger beim Gesangsvortrag zu richten hatte, im schnellen oder langsamen Zeitmaß, je nachdem wie es die Notenzeichen anzeigen, die oben im zweiten Kapitel dargelegt wurden. Sie dachten, es sei gut, ein solches Zeichen mit der Hand auszuführen, damit jeder Sänger es sehen könne und seine Tonbewegungen am menschlichen Puls ausrichte. Nachdem diese Ordnung vorgegeben war, nannten einige dieses Zeichen »Takt«, andere »klingendes Zeitmaß«. Wieder andere, wie der Kirchenlehrer Augustinus im zehnten Kapitel des zweiten Buches seiner Schrift *De musica*, bezeichnen es mit dem lateinischen Wort *plausum*, das von *plaudere* kommt und »klatschen« heißt. Mir scheint das in der Tat gut ausgedacht. Denn ich kann mir keine andere natürliche Bewegung vorstellen, die ihnen sonst Orientierung und Verhältnismäßigkeit geboten hätte. Betrachten wir nämlich die Eigenschaften von beidem, dem Taktschlag und dem Puls, den die Griechen *σφυγμός* nannten, so finden wir zwischen ihnen viele Übereinstimmungen: Denn der Puls – so wie ihn Galen und Paulos von Aigina definieren – ist eine gewisse Weitung und Verengung oder anders gesagt eine Aufwärts- und Abwärtsbewegung von Herz und Arterien. Er besteht – wie Avicenna in der zweiten Untereinheit seines ersten Buches sagt – aus zwei Bewegungen und zwei Ruhepunkten, ähnlich wie der Takt: Seine zwei Bewegungen sind zunächst die Senkung und Hebung der Hand. Sie entsprechen der besagten Weitung und Verengung oder der erwähnten Aufwärts- und Abwärtsbewegung, also zwei entgegengesetzten Bewegungen. Außerdem gibt es zwei Ruhepunkte, die sich – nach der Ansicht von Aristoteles – stets zwischen diesen Bewegungen befinden, denn es ist – wie ich bereits oben im 42. Kapitel in Erinnerung gerufen habe – unmöglich, dass zwei ähnliche Bewegungen ineinander übergehen können. Und so wie die Medizin die erste Bewegung *συστολή* und die zweite *διαστολή* nennt, heißen in der Musik die Senkung *θέσις* und die Hebung *ἄρσις*. In ähnlicher Weise hat nach der Autorität der genannten Fürsten der Medizin auch der Puls zwei Erscheinungsformen, nämlich gleichmäßig und ungleichmäßig. Aus jener Art von Gleichmaß und Ungleichmaß, die aus der schnellen und langsamen Bewegung entsteht, wird der Rhythmus gebildet. <208> Aus ihm entstehen viele proportionierte Bewegungen im *genus multiplex, superparticulare* und in weiteren *genera*, die wir beiseitelassen.

Wir können also sagen: Es gibt zwei Taktarten, den gleichmäßigen [geraden] und den ungleichmäßigen [ungeraden]. Auf sie lassen sich alle proportionierten Bewegungen der Stimme zurückführen. Ich sage das, weil die alten Musiker und Dichter, die einst – wie ich andernorts schon gesagt habe – für ein- und dasselbe gehalten wurden, von einem gewissen natürlichen Instinkt geleitet, die Noten auf zweifache Weise unterteilten. Sie ordneten einigen das kurze Zeitmaß [Brevis] und einigen das lange Zeitmaß [Longa] zu und ließen das lange Zeitmaß aus zwei kurzen Zeitmaßen bestehen. Ersteren wiesen sie die Silben oder Töne des kurzen Zeitmaßes mit kleinerer Quantität zu und letzteren die des langen Zeitmaßes mit größerer Quantität, so wie ich es gehört habe. Denn so wie bei den Zahlen die Eins der Zwei vorangeht, die zweimal die Eins enthält, muss das kurze Zeitmaß an erster Stelle stehen und das lange an der zweiten. Es ist jedoch anzumerken, dass sie den Takt in zwei Teile teilten und entweder dem ersten oder dem zweiten das kurze oder lange Zeitmaß zuwiesen, wie es ihnen am günstigsten erschien. Es ist wohl wahr, dass die Modernen die imperfekte [zweiteilige]

Brevis oder Semibrevis als Maßeinheit im Takt verwendet haben, indem sie diese zum Puls in Entsprechung gesetzt haben, der aus zwei gleichen Bewegungen besteht. Daher kann man einen solchen Takt zu Recht gleichmäßig oder gerade nennen, denn die Senkung und Hebung [der Hand: betonter und unbetonter Taktteil] stehen im gleichen Verhältnis. Auf beide entfällt jeweils ein langes oder kurzes Zeitmaß. Dann setzten sie die Brevis zur Semibrevis in Beziehung und die Semibrevis zur Minima und unterteilten sie in zwei ungleiche Bewegungen, indem sie der Senkung das lange Zeitmaß und der Hebung das kurze Zeitmaß zuordneten, wobei sie die Teile in das Verhältnis 2 : 1 setzten. Und weil hier das Verhältnis zwischen Senkung und Hebung ungleich ist, kann man diesen Takt zu Recht ungleich oder ungerade nennen.

Die Musiker befolgten dies, indem sie, wenn sie einen geraden Takt anzeigen wollten, an den Beginn ihrer Musikstücke die Zeichen \circ \subset oder ϕ ϕ setzten. Wollten sie einen ungeraden Takt anzeigen, setzten sie die Zeichen \odot \subset oder ϕ ϕ . Und wenn sie zuweilen einen ungeraden Takt nicht auf solche Weise anzeigen wollten, setzten sie die Zahl 3 auf folgende Weise über die 2: $\frac{3}{2}$ und verbanden sie mit dem davorgesetzten Mensurzeichen. Dieses Proportionszeichen nannten sie *sesquialtera*, und das vielleicht nicht ohne Grund. Denn es kann auf vierfache Weise verwendet werden. Erstens: Wenn es am Beginn aller Stimmen eines musikalischen Satzes steht, gilt ein ungerader Takt. Zweitens: Wenn es am Beginn steht, aber nicht in allen Stimmen, richten sich alle Stimmen nach dem geraden Takt. Drittens: Wenn es in allen Stimmen mitten im Satz steht, gilt ebenso der ungerade Takt. Und viertens: Wenn es mitten in Satz in nur einer Stimme steht, müssen sich entsprechend alle Stimmen nach dem geraden Takt richten. Eine solches Proportionszeichen kann zweierlei bedeuten: Zum einen versteht man es – das ist die Ansicht der Modernen – als Mensurzeichen, und es bewirkt, dass eine dreiteilige gegen eine zweiteilige Mensur gesetzt wird, also drei größere Notenwerte gegen zwei [kleinere]. Zum anderen zeigt es an, dass ein ganzer Takt drei lange oder kurze Notenwerte enthält, je nachdem um welche es sich handelt, von denen zwei auf die Abwärtsbewegung entfallen und einer auf die Aufwärtsbewegung. Das gilt insbesondere, wenn kein anderes Proportionszeichen vorliegt, das eine Proportion für die Notenwerte im Satz anzeigt. So sind schon etliche Musiker vorgegangen. Wird der Takt nämlich in dieser Weise verstanden, dann löst das viele Probleme, vor denen der Komponist oder auch der Sänger steht. Wir können nun aus dem Gesagten ersehen, dass der Takt nichts anderes ist als ein Zeichen, das der Musiker in einem bestimmten Verhältnis auf gleichmäßige oder ungleichmäßige Weise durch die Senkung oder Hebung der Hand gibt, in Angleichung an den menschlichen Puls.

Es gibt also zwei Arten des Metrums. Wie wir gesehen haben, können sowohl der Musiker als auch der Dichter durch sie das Zeitmaß eines jeden Versfußes in eine Ordnung bringen. Das gleichmäßige [Metrum] kann man dem Pyrrhichius, einem Versfuß aus zwei kurzen Silben zuordnen, welche die Dichter mit den Zeichen \cup \cup darstellen. Und die Musiker pflegen ein Zeitmaß, das aus zwei kurzen Einheiten besteht, mit zwei gleichen Notenzeichen darzustellen, nämlich diesen: \downarrow \downarrow oder anderen ähnlichen. Der Dichter berücksichtigt nur, ob eine Silbe lang ist, dann notiert er sie mit diesem Zeichen — , oder ob sie kurz ist, dann kennzeichnet er sie mit dem anderen \cup . Der Musiker hinge-

gen betrachtet das lange oder kurze Zeitmaß [der Tondauer] und notiert es mit Hilfe eines der acht Notenzeichen, so wie es ihm am günstigsten erscheint. Man kann hier auch den Spondeus einordnen, der mit diesen zwei Zeichen — — gekennzeichnet wird, die für zwei lange Silben stehen, oder mit diesen ◊ ◊, die für die zwei langen Notenwerte stehen, aus denen er zusammengesetzt ist. Hier kann man auch den Daktylus einordnen, der eine lange und zwei kurze Silben enthält wie hier: — ◡ ◡ oder eine lange und zwei kurze Noten wie hier: ◊ ↓ ↓. Desgleichen den Anapäst auf diese Weise: ◡ ◡ — oder so: ↓ ↓ ◊, <209> denn er enthält zwei kurze Silben und eine lange, oder zwei kurze Noten und eine lange. Und auf ebensolche Weise den Prokeleusmatikus so: ◡ ◡ ◡ ◡ oder so: ↓ ↓ ↓ ↓, denn all diese Versfüße stehen in der *proportio aequalitatis*, wie es allen Kundigen bekannt ist.

Dem ungleichmäßigen [Metrum] kann man den Jambus zuordnen, auf diese Art: ◡ — oder so: ↓ ◊, oder auf diese Weise: ◊ ◡, denn er enthält eine kurze und eine lange Silbe oder eine kurze und eine lange Note. Hier kann man auch den Trochäus einordnen, auf diese Art: — ◡ und so: ◊ ↓ oder so: ◡ ◊, denn er ist aus einer langen und einer kurzen Silbe zusammengesetzt, die einer langen und einer kurzen Note entsprechen. Ebenso kann man den Tribrachys ◡ ◡ ◡ und den fallenden und den steigenden Ionicus, den Choriambus, den Antispast und viele andere Versfüße den beiden Arten des Metrums zuordnen. Da es aber bei den Musikern gebräuchlich ist, im geraden Takt meist die imperfekte Brevis zu setzen, die zwei lange Notenwerte enthält, und im ungeraden die perfekte Brevis, die drei Notenwerte enthält, beschränken wir uns vorläufig auf diese zwei Unterteilungen. Denn alle anderen Taktarten, die man sich vorstellen könnte, lassen sich immer auf sie zurückführen. Man kann erstere zu Recht das spondäische und letztere das trochäische Metrum nennen. Und sollte sich irgendjemand darüber wundern, möge er die Einleitung unseres Boethius zu seiner *Musica* lesen. Hier ist beschrieben, dass Pythagoras, als er jenen jungen Mann aus Taormina von der Raserei zur Ruhe bringen wollte, einem Musiker befahl, in Spondeen zu singen. Das klang sicherlich so, wie man es heutzutage bei den Tänzen hört, die *Passamezzo* und *Padovana* genannt werden, während wir in denen, die *Balletti* heißen, das Metrum des Trochäus hören. Damit sich niemand wundert, ist darüber hinaus zu bemerken: Es ist notwendig, dass jede Komposition mit der Abwärtsbewegung der Hand beginnt und endet, also mit dem Beginn des Taktes. Oben habe ich allerdings gesagt, dass der Jambus dem ungeraden Takt zugeordnet werden kann, sofern der musikalische Satz nach dem Brauch der modernen Musiker beendet wird. Doch damit sei genug über den Takt gesagt.

Kap. 49

Die Synkope

Der Musiker kann die Synkope in der Tat nicht ohne die Kenntnis des Taktes verstehen. Daher war es vernünftig, zunächst diesen als notwendige Grundlage zu behandeln, um dann zu erklären, was die Bezeichnung »Synkope« bedeutet. Hierzu muss man wissen, dass der Musiker die Synkope nicht so betrachtet wie der Grammatiker. Jener versteht

darunter eine Form der Aussprache oder der Wortbildung – wie wir es nennen wollen –, bei der man in der Mitte einen Buchstaben oder eine Silbe auslässt. Das geschieht, wenn um des Verses willen »audaciter« durch »audacter« ersetzt oder anstelle von »vendidit« »vendit« gesagt wird. Der Musiker betrachtet sie als Verschiebung oder als Bezugnahme einer kleineren Note über eine oder mehrere größere hinweg auf eine gleichartige, dort wo man sie günstig anbringen und dazuzählen kann, um das jeweilige Zeitmaß abzuschließen. Das geschieht nicht nur im *tempus perfectum*, das durch einen unveränderten \circ oder durchstrichenen ϕ Kreis angezeigt und von der Dreiteiligkeit bestimmt wird, sondern auch im [*tempus*] *imperfectum*, das durch einen unveränderten \subset oder durchstrichenen ϕ Halbkreis angezeigt und von der Zweiteiligkeit bestimmt wird. Denn es gibt – wie wir an geeigneter Stelle noch sehen werden – bei den Musikern zwei Arten von Zeitmaß.

Eine Note heißt also Synkope, oder man sagt, dass sie eine Synkope bildet, wenn sie auf einem unbetonten Taktteil beginnt und bis zum folgenden betonten Taktteil andauert. Ihrer Natur nach, kann sie nie mit dem Taktschlag zusammenfallen, solange sich nicht eine kleinere Note findet oder mehrere andere, die diesem Wert entsprechen, mit denen sie sich verbinden und in das ursprüngliche Taktgefüge zurückkehren kann. Daher ist – um ein Beispiel zu geben – folgendes zu bemerken: Eigentlich steht die Semibrevis im *tempus perfectum* und *imperfectum*, wenn die beiden Mensurzeichen \circ und ϕ gelten, am Taktanfang, und die Brevis bei diesem: ϕ . Geschieht es jedoch, dass eine von ihnen auf dem unbetonten Taktteil gesungen oder hervorgebracht wird, heißt diese Note Synkope oder synkopiert, wie man an den zwei hier unten stehenden Beispielen sieht:



<210> Wenn die beiden erstgenannten Mensurzeichen gelten, kann man auch eine punktierte Minima auf den unbetonten Taktteil synkopiert nennen und ebenso eine punktierte Semibrevis, wenn das andere Mensurzeichen gilt, wie sie hier unten zu sehen sind. Man kann gleichwohl nicht wirklich sagen, dass sie Synkopen im eigentlichen Sinne sind:



Es ist allerdings wahr, dass von einer synkopierten Semibrevis gesprochen wird, wenn diese von den Komponisten in ihren Kontrapunkten in einem beliebig angezeigten *tempus perfectum* oder *imperfectum* auf besagte Weise gesetzt wird. Sie wird also durch eine Note zur Synkope gemacht, die ihr vorausgeht und die Hälfte des Wertes der synkopierten Note hat. Oder sie entsteht, wenn ihr zwei oder mehr Noten vorangestellt werden, die dieser Hälfte entsprechen. Es gibt auch Noten, die durch Pausen zu Synkopen werden, die ihnen vorangestellt sind und die Hälfte des Wertes der synkopierten Noten haben, wie man hier sieht:



Zwar werden Noten auf die gezeigte Weise synkopiert, es ist aber weder erlaubt noch angebracht, Pausen zu synkopieren, unabhängig vom Mensurzeichen, weder im *tempus perfectum* noch im [*tempus*] *imperfectum*, wie etwa hier unten:



Denn so werden Mensur und Zeitmaß durchbrochen, deren Beginn von Natur aus mit den Zeichen dieser [Pausen] zusammenfällt, wie ich andernorts noch zeigen werde. Daraus entsteht auch eine Unannehmlichkeit für die Sänger, die sich oftmals auf die Unversehrtheit [des Taktes] verlassen und nicht bedenken, dass das Zeitmaß darin verändert ist. Ohne sich daran zu erinnern und Rücksicht darauf zu nehmen, setzten sie den betonten Taktteil auf den Beginn dieser [Pausen] und irren, auf solche Weise getäuscht, notwendigerweise beim Singen. Diese Unannehmlichkeiten sollten folglich auf jeden Fall vermieden werden. Sie wurden auch von den guten und feinfühligsten Musikern nie geduldet, wie man an den Kompositionen von Ockeghem, Josquin, Mouton und anderen sieht, die älter sind als sie, es sei denn, sie wurden von unwissenden Schreibern verdorben. Wenn es daher notwendig ist, eine Brevis- oder Semibrevis-Pause zu setzen, die nicht mit dem Beginn des Taktes und ihres Zeitmaßes zusammenfällt, müssen sie in den Takt und in das Zeitmaß zurückgeführt werden, wie man im unten stehenden Beispiel sieht und wie es die guten Musiker immer beachtet haben:



Kap. 50

Die Pausen

<211> Die Noten im musikalischen Satz sind Zeichen, die etwas abbilden, denn sie stehen für die Gesangs- oder Instrumentaltöne, aus denen Musikstücke entstehen, und ihre Verschiedenheit bildet das schnelle oder langsame Zeitmaß der Tondauer ab. Entsprechend stehen die Pausen als Zeichen für etwas, das nicht existiert, denn sie zeigen Schweigen und Stille an und bilden das Zeitmaß ab, während dem die Stimme aussetzt. Man erkennt das an ihrer unterschiedlichen Gestalt. Es handelt sich um Zeichen, die von den Musikern aus Strichen gebildet werden, welche sich senkrecht durch eine oder mehrere der fünf beschriebenen parallelen Linien ziehen und auf verschiedene Weise nach dem Willen des Komponisten gezogen werden. Es gibt bei ihnen zwei Arten weniger als bei den Notenzeichen, beginnend mit der Longa-Pause. Die Maxima-Pause wird ausgelassen, und an ihre Stelle tritt die verdoppelte Longa-Pause. Auch die Semichroma-Pause wird ausgelassen, denn sie ist von so kleinem Wert, dass sie nicht verwendet wird. Sie haben denselben Wert wie die gleichnamige Note, für die sie stehen. Unabhängig davon, ob diese Pausen in der Mensur des *tempus perfectum* oder

imperfectum stehen und ob sie für das perfekte oder imperfekte Zeitmaß gelten, sie schließen nie mehr als drei der oben genannten Linien ein, wie man hier unten sieht:



Es ist wohl wahr, dass sie bisweilen die vierte Linie erreichen, aber solche Pausen gehören zum *modus*, wie wir an geeigneter Stelle noch sehen werden. Die Pausen wurden aus zwei Gründen erfunden, zur jeweils großen Bequemlichkeit für Komponisten und Sänger: Zum einen aus Notwendigkeit, zum anderen zur Ausschmückung des musikalischen Satzes.

Zunächst zur Notwendigkeit: Es war für die Sänger nicht oder nur sehr unbequem möglich, ohne Pause vom Beginn eines Musikstücks bis zu seinem Ende zu gelangen. Das hätten sie nicht durchstehen können. Vielleicht erinnerten sie sich daran, was Ovid in seinen *Epistulae* sagt: *quod caret alterna requie, durable non est* [was nicht im Wechsel eine Ruhepause hat, ist nicht dauerhaft: Ov. *epist.* 4, 89], und fanden so die geeignete Abhilfe. Man kann also mit Recht von der Pause das darauf Folgende sagen: *haec reparat vires fessaque membra novat* [sie erst stellt die Kräfte wieder her und erfrischt die erschöpften Glieder: Ov. *epist.* 4, 90].

Weiterhin wurden die Pausen zur Ausschmückung erfunden, denn mit ihrer Hilfe kann man die Stimmen nacheinander als *fuga* oder *consequenza* setzen, wie wir noch sehen werden. Auf diese Weise wird der musikalische Satz nicht nur kunstvoll, sondern auch gefällig. Denn der ununterbrochene Gesang aller Stimmen im musikalischen Satz ist nicht nur für die Sänger lästig, er führt auch bei den Zuhörern zu Überdruß. Man lässt also die Stimmen zuweilen mit Bedacht schweigen, lässt bald zwei, bald drei, bald vier Stimmen singen und bald – sofern es eine Komposition für mehrere Stimmen ist – alle zusammen, besonders am Schluss. Denn es ist notwendig, dass alle Stimmen zusammen singen und enden. Durch diese Abwechslung werden die Kompositionen anmutiger und gefälliger. Also erfanden sie ein Zeichen, das dieses Schweigen und diese Stille darstellt, verwendete es für die bezeichnete Sache und nannten es »Pause«. Ihre Aufgabe bezeichneten sie als ein kunstvolles Aussetzen der Stimme. »Kunstvolles Aussetzen« war gut gesagt, denn sie wollten damit anzeigen, dass Pausen im musikalischen Satz nicht grundlos und ohne Kunstfertigkeit gesetzt werden dürfen. Stattdessen sollen sie so angeordnet sein, dass man erkennt, dass Notwendigkeit und Kunstverstand es erfordern.

Ebenso wie es ein Laster ist, wenn jemand immer ohne Punkt und Komma spricht, ist es ein Laster, wenn der Musiker die Stimmen seiner Komposition nicht zur rechten Zeit und an geeigneter Stelle ruhen lässt. Folglich ist es ebenso eine Tugend, mit Bedacht zu sprechen und zu schweigen, wie es eine Tugend ist, wenn der Musiker die Stimmen seiner Komposition zur rechten Zeit und an geeigneter Stelle schweigen und singen lässt. Es gilt jedoch folgendes: Wenn es vorkommt, dass man mehrere Pausen setzen muss, die den Wert der Longa übersteigen, muss man diese [Longa-Pause] verdoppeln. Das ist dann der Fall, wenn man eine Maxima-Pause setzen will. Will man hingegen die Pausen, die jene Maxima abbilden, verdoppeln oder sie mit anderen kleineren Pausen

verbinden, kann man jene, die man anfügen will, zwischen die anderen Linien setzen, wie man im unten stehenden Beispiel sieht:



<212> Zur Bezeichnung »Pause« hat es verschiedene Meinungen gegeben. Manche waren der Ansicht, die Pause hätte ihren Namen vom griechischen Wort *παύομαι* erhalten, das »aufhören, sich ausruhen, ablassen« heißt. Andere meinten, sie sei nach dem Händeklatschen benannt, das im Lateinischen *plausum* heißt, denn ihre Maßeinheit ist die Senkung und Hebung des Taktes, die man an der zeichenhaften Bewegung der Hand erkennt, wie wir oben gesehen haben. Vielleicht wurde sie ursprünglich weder nach dem einen oder nach dem anderen der beiden genannten Begriffe bezeichnet, sondern eher – wie einige meinen – nach dem französischen Wort *posa*, das Unterbrechung heißt. Folglich hieße eine Pause, zwei Pausen und so fort also: eine Unterbrechung, zwei Unterbrechungen und so weiter. Doch sei sie benannt wonach sie wolle, das hat wenig Bedeutung, solange man weiß: Wenn der Komponist im musikalischen Satz Pausen setzt, will er, dass der Sänger dort für die Zeitdauer schweigt, die dem Wert der Pause entspricht. Die Kirchenmusiker setzen in ihren Gesängen ebenfalls Pausen, aber nicht zur Ausschmückung, sondern aus Notwendigkeit, weil es unmöglich ist, ohne Pause vom Beginn eines Musikstücks bis zu seinem Ende zu gelangen. Eingedenk dessen erfanden sie ein Zeichen, das jedem Sänger anzeigt, dass er, wenn er hier angelangt ist, innehalten und atmen soll. Aus diesem Grund nannte man es *πνεῦμα*, das heißt »Atem«. Sie setzen ein solches Zeichen auch, wenn alle Sänger einvernehmlich innehalten sollten, und nannten es *νεῦμα*, das heißt »Wink«, »Einvernehmen«. Es ist wohl wahr, dass sie diese Pausen nicht in der Weise verwenden wie die oben dargestellten. Sie schreiben sie vielmehr so, dass sie alle Notenlinien einschließen und umfassen. Sie werden zuweilen einfach und zuweilen doppelt gesetzt, wie man hier sieht:



Man sollte auf jeden Fall beachten, was schon viele der Alten beachtet haben: Nämlich, solche Pausen nur am Ende eines Abschnitts oder einer Sinneinheit im Text zu setzen, welcher der Komposition zugrunde liegt, und desgleichen am Ende einer jeden Satzperiode. Die Komponisten müssen also darauf achten, dass die Textglieder aufgeteilt werden und man die Bedeutung der Worte vollständig hört und versteht. Wird dies so gehandhabt, kann man sagen, dass die Pausen in den Stimmen im musikalischen Satz nicht zufällig, sondern absichtsvoll gesetzt sind. Man darf sie aber keinesfalls verwenden, bevor eine Sinneinheit beendet ist, also inmitten eines Abschnitts. Wer sie auf solche Weise setzt, würde wahrlich zeigen, dass er ein Schaf, ein Tölpel und ein Ignorant ist. Ein Musiker sollte sich also bemühen, nicht in derartige Fehler zu verfallen. So werden die Gelehrten eine gute Meinung von ihm haben, was sehr zu schätzen und allen anderen Dingen vorzuziehen ist.

Kap. 51

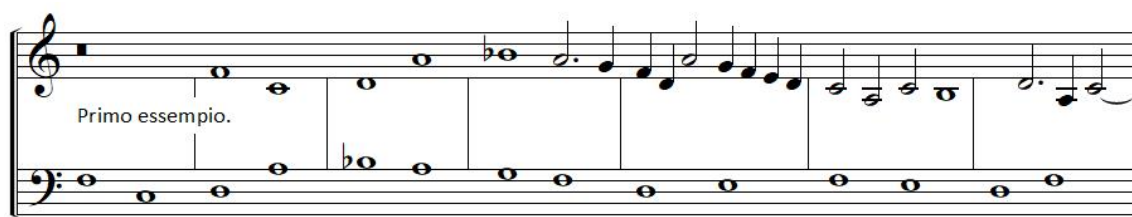
Fuga, consequenza oder reditta, wie wir sie nennen wollen

Wenn man alle Regeln beachtet, die oben vorgegeben wurden, wird in den Kompositionen nichts zu finden sein, was einen Tadel verdient, denn dann sind sie fehlerfrei und ausgefeilt, und man hört in ihnen nichts als gute und süße Harmonie. Und doch würde ihnen eine gewisse Schönheit, Anmut und Eleganz fehlen, wenn man nicht etwas hören würde, das nunmehr jedem vertraut ist, weil es von den Musikern in ihren Kompositionen oft und gerne verwendet wird. Nämlich eine Satztechnik, bei der die Stimmen nacheinander einsetzen, die man als *fuga* oder *consequenza* bezeichnet und die von manchen auch *redicta* genannt wird. Diese [Begriffe] bedeuten alle dasselbe. Es handelt sich um eine Art Wiederholung von einer Tongruppe im musikalischen Satz oder um die Wiederholung der ganzen Melodie einer Stimme durch eine andere nach einer gewissen Zeit. Dabei schreiten sie beim Singen entweder mit denselben Noten oder mit anderen voran, jedoch mit denselben Intervallen an Ganztönen, Halbtönen oder dergleichen.

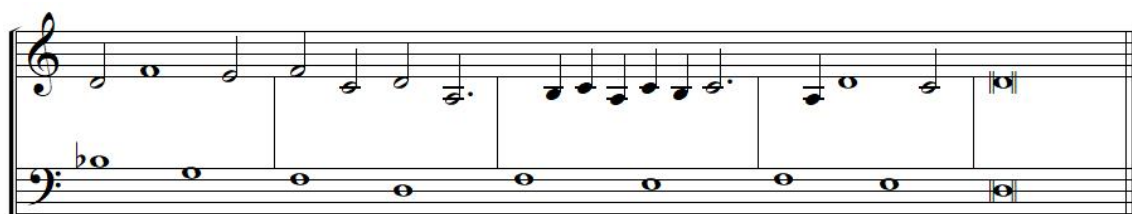
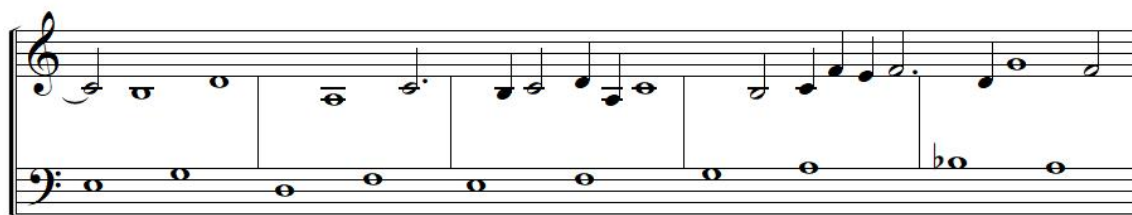
Eine solche *consequenza* kann auf mehrere Arten gebildet werden: Entweder antwortet oder – besser gesagt – folgt die eine Stimme der anderen im Einklang, singt also auf derselben Tonhöhe, oder im Abstand einer Quarte, Quinte oder Oktave. Diese Art von Gesang ist nicht nur erfreulich, sondern auch elegant und kunstvoll, und das umso mehr, wenn er als schöner [<213>](#) und geordneter Kontrapunkt fortschreitet. Bei dieser Kompositionsweise pflegt eine Stimme der anderen nach einer Pause zu folgen, im Abstand einer Minima, einer Semibrevis, einer Semibrevis mit Minima, einer Brevis, dreier Semibreven oder einer Longa, je nach dem Willen des Komponisten. Diese Vorgehensweise wird sowohl in Kontrapunkten über einem *cantus firmus* verwendet, als auch in allen Stimmen eines *contrapunctus diminutus*. Eher in letzteren als in ersteren, denn der Komponist ist freier und hat mehr Spielraum.

Es gibt bei der *fuga* und der *consequenza* zwei Arten, nämlich die strenge und die freie. Erstere sind so angelegt, dass die Melodie einer Stimme im Satz identisch von einer anderen nachgesungen wird. Daher pflegen die Komponisten nur eine einzige Stimme zu notieren. Es ist jedoch anzumerken, dass in den Stimmen, die auf solche Weise gesungen werden, nicht nur die Noten identisch sein müssen, sondern gegebenenfalls auch die Pausen und alle weiteren Zusätze, als würde eine Stimme beim Singen die Melodie und die Noten wiederholen, wie es zuweilen geschieht. In der freien *fuga* oder *consequenza* unterliegen die Stimmen nicht diesen strengen Regeln. Hier verläuft nur eine Stimme über eine gewisse Zahl an Noten als *fuga* oder *consequenza* zu einer anderen. Die anderen Noten sind dieser Gesetzmäßigkeit nicht unterworfen. Bei einer solchen Kompositionsweise ist der Komponist nicht gezwungen, auf die Übereinstimmung von Noten und Pausen sowie die Ähnlichkeit der übrigen Zusätze zu achten. Er kann vielmehr so vorgehen, wie es ihm am besten gefällt, nämlich eine Stimme in Minimen fortschreiten lassen und die andere in anderen Notenwerten, wie etwa Semibreven, und ebenso in einer Kombination aus Minimen und Semiminimen, wie man es in Kontrapunkten über einem *cantus firmus* zu tun pflegt. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass jene Stimme, die eine freie oder strenge *fuga* beginnt, Dux heißt und jene, die auf sie folgt, Comes.

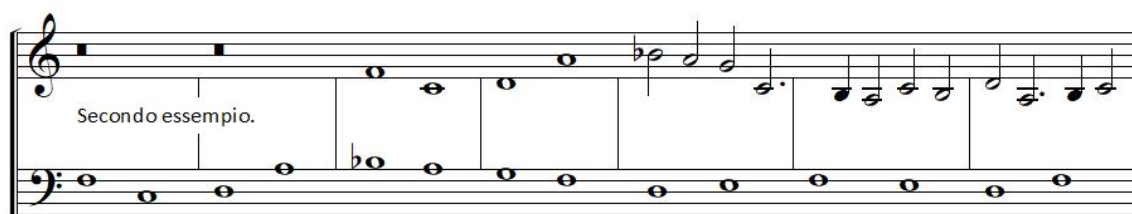
Erstes Beispiel



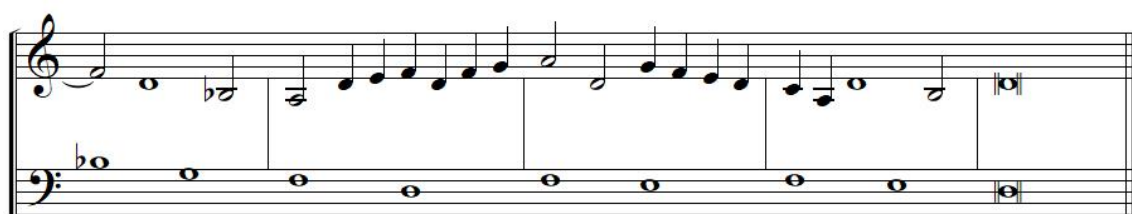
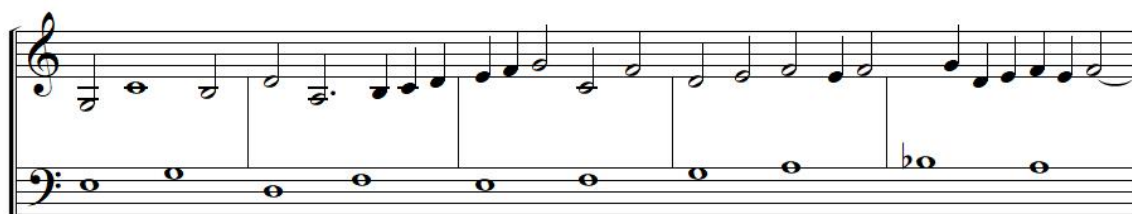
SOGGETTO.



Zweites Beispiel



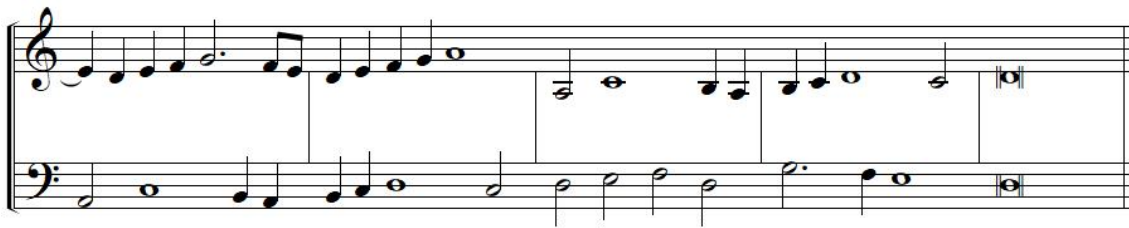
SOGGETTO.



Eine *fuga* im Abstand einer Minima, Semibrevis oder auch einiger anderer [Notenwerte] ist durch die kurze Abfolge besser zu erfassen, denn sie ist für die Sinneswahrnehmung leicht zugänglich. Daher waren die Musiker bestrebt, die Stimmen ihrer Kompo-

sitionen in der *fuga* oder *consequenza* so nahe wie möglich aufeinanderfolgen zu lassen. Die allzu häufige Verwendung dieser engen Abstände hat aber bewirkt, dass man in eine gewisse allgemein übliche Kompositionsweisen verfallen ist, sodass es gegenwärtig nahezu keine *fuga* gibt, die nicht schon tausendmal von verschiedenen Komponisten verwendet wurde. Damit man also in unseren Kompositionen eine gewisse Abwechslung zu hören bekommt, sollten wir uns bemühen, <214> diese engen Abstände in der *fuga* möglichst selten zu verwenden und uns etwas von dieser allzu weit verbreiteten [Art der] *consequenza* entfernen. Und wir sollten mit ganzer Kraft versuchen, die *fuga* auf neue Weise zu bilden. Wenn wir Dux und Comes mit etwas Abstand voneinander setzen, etwa drei, fünf oder mehr Minima-Pausen, werden wir zweifellos neue Erscheinungsformen hervorbringen.

Ich sage damit nicht, dass eine *consequenza* im Abstand einer Minima oder einer Semibrevis unzulässig ist, aber ich sage, dass sie nicht allzu oft verwendet werden sollte, damit man nicht in die Art von *fuga* verfällt, die so weit verbreitet ist, dass man keinen Notendruck findet, in dem sie nicht viele, viele Male vertreten ist. Ich sehe davon ab sie vorzustellen, um niemandem lästig zu werden und niemanden zu beleidigen. Damit aber aus dem, was ich gesagt habe, ein gewisser Nutzen gezogen werden kann, habe ich oben zunächst ein Beispiel für die sogenannte freie [Kompositionsweise] angeführt, die man als Imitation über einem *cantus firmus* verwendet. Für die freie [Kompositionsweise] im zweistimmigen *contrapunctus diminutus* findet man zwei passende Beispiele oben im 43. Kapitel. In der sogenannten strengen *fuga* muss man beachten, dass die *consequenza* im Einklang, in der Quarte, in der Quinte oder in der Oktave steht. Es ist dabei nicht wichtig, ob die obere oder die untere Stimme beginnt. Die Stimme, die zuerst notiert wird, ist der Dux, und jene, die anschließend notiert wird, mit denselben Noten und allen weiteren Zusätzen, ist der Comes. Ist dies geschehen, nimmt man – wie man hier sieht – die Stimme die zu singen beginnt, also den Dux, und notiert sie vollständig.



Dort wo der Comes einsetzen soll, also über der entsprechenden Note im Dux, setzt man dieses Zeichen ♯, das bei den Musikern *presa* heißt. Und am Schluss, wo [der Comes] enden soll, setzt man in der Stimme des Dux das besagte Zeichen oder dieses ♮, und schreibt es über die Note, auf welcher der Comes enden soll. Dieses Zeichen wird *coronata* genannt. Ist dies geschehen, schreibt man, um kenntlich zu machen wie die Stimmen zu singen sind, über die Stimme des Dux eine Anweisung, die bei den Griechen *κανών* heißt. Einige wenig verständige Musiker bezeichnen das als Kanon, was *fuga*, *consequenza* oder *reditta* heißen müsste. Diese Anweisung schreibt man so: »Fuga oder *consequenza* in der Oktave«. Wenn der Comes höher liegt als der Dux, fügt man »in der Oberstimme« [*in acutum*] hinzu und darüber hinaus das Zeitmaß, das die Comes-Stimme abwarten muss, bevor sie einsetzt, auch wenn dies bereits durch das Zeichen ♯ angezeigt wird. Man schreibt also:

Fuga oder consequenza im Abstand von zwei *tempora* in der Oberoktave.

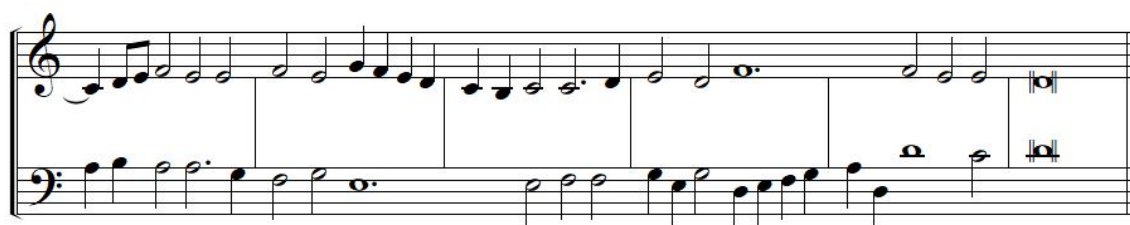
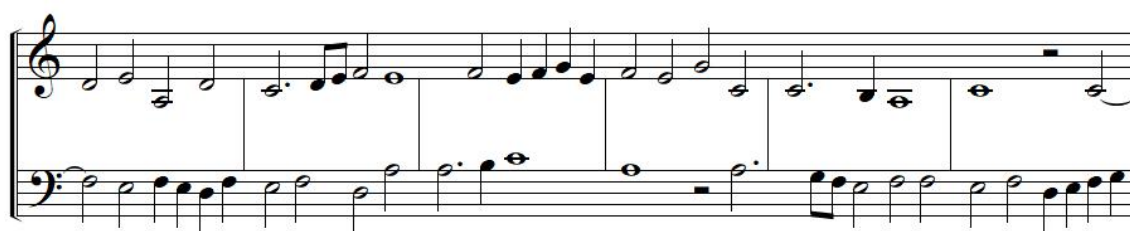
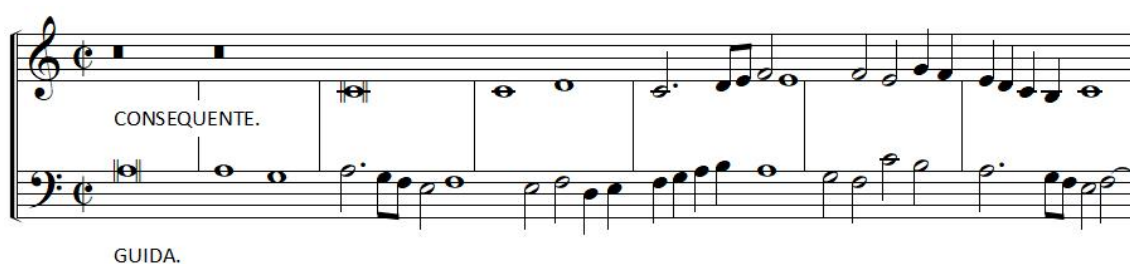
Zwei Stimmen in einer notiert



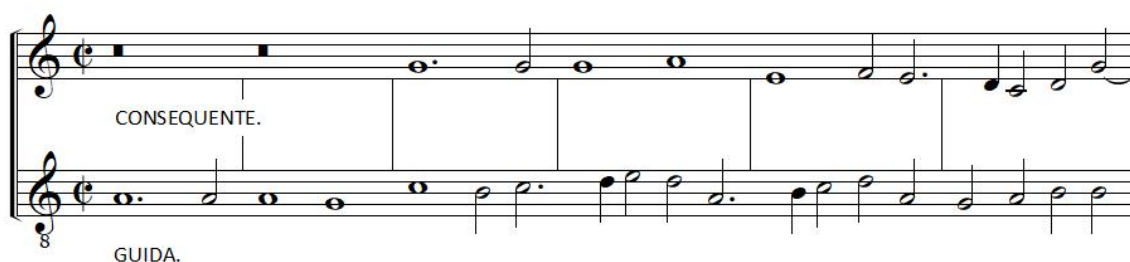
<215> Wenn aber der Comes die Unterstimme bildet, würde man statt »in der Oberstimme« »in der Unterstimme« schreiben. Und wenn die *consequenza* in der Quarte gebildet wird, würde man »in der Quarte« sagen, wenn sie in der Quinte gebildet wird, »in der Quinte« sagen, und für den Einklang würde man »im Einklang« oder »auf demselben Ton« sagen. Es würde lange dauern, alle [Varianten der] *fuga* oder *consequenza* im Einzelnen abzuhandeln und für jede ein eigenes Beispiel anzuführen. Nachdem davon aber ganze Bücher voll sind, sehe ich von weiteren Ausführungen ab und überlasse den Rest dem Urteilsvermögen des Komponisten. Wenn dieser die oben angeführten Beispiele betrachtet und prüft, werden sie ihn leiten und erleuchten, bei der Erfindung weitaus größerer Kompositionen.

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass es noch eine andere Art der *fuga* oder *consequenza* gibt, die aus denselben Intervallen in Gegenbewegung gebildet und *fuga* oder *consequenza* »*per arsin et thesin*« genannt wird, also »mit Gegenbewegung der Stimmen«. Diese Kompositionsweise ist bei den guten Praktikern gebräuchlich, und bei der Komposition geht man auf dieselbe Weise vor wie bei den anderen. Auch hier gibt es zwei Arten, die strenge und die freie. Die strengen werden wir gänzlich verstehen,

wenn uns die vorangegangenen [Beispiele] vollständig vertraut sind, und dasselbe gilt auch für die freien. Wenn man berücksichtigt, was ich oben gesagt habe, kann man die freien ganz einfach bilden und komponieren. Daher lasse ich sie beiseite und komme zu den strengen, die etwas schwieriger sind. Ich werde nur einige Beispiele geben, aus denen sich erkennen und verstehen lässt, was zu beachten ist, wenn man auf solche Weise komponiert. Wenn wir also Dux und Comes so anordnen, dass sie in Gegenbewegung zueinander verlaufen, müssen wir darauf achten, dass wir in der einen Stimme dieselben Ganz- und Halbtonintervalle und dergleichen setzen wie in der anderen. Zweifellos können wir diese Stimmen auf verschiedene Weise anordnen. Dabei kann man den Comes im Abstand einer kleinen Terz über dem Dux setzen und dabei das Zeitmaß von zwei vollständigen imperfekten Breven abwarten, also den Beginn um eine Longa-Pause verzögern. So erhalten wir das unten stehende Beispiel:



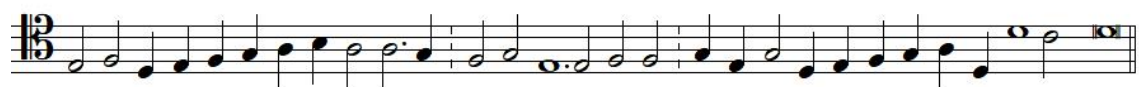
Oder man kann eine der Stimmen, also den Comes, im Abstand einer Septime zum Dux setzen und so den unten stehenden musikalischen Satz erhalten, in dem der Comes dem Dux im Abstand von zwei imperfekten Breven folgt, also von einer Longa-Pause:





<216> Will man diese Beispiele in einer Stimme notieren, kann man sie so einrichten, dass der Comes einen eigenen Notenschlüssel hat, der ihm anzeigt, mit welchen Tönen er fortschreiten muss, ebenso wie der Dux ihn hat. Diesen Schlüssel setzt man immer vor den des Dux und zwischen diese beiden [Schlüssel] die Pausen, die der Comes einzuhalten hat, ehe er zu singen beginnt. Zusätzlich zeigt die darüberstehende Anweisung an, auf welche Weise die Fortschreitung [der Stimmen] erfolgen soll, wie man in den beiden unten stehenden Beispielen sieht:

Consequenza im Abstand von zwei *tempora* in der großen Oberterz und in Gegenbewegung. Zwei Stimmen in einer notiert



Fuga im Abstand von zwei *tempora* in der Oberseptime und in Gegenbewegung. Zwei Stimmen in einer notiert



<217> Wir werden an geeigneter Stelle noch sehen, was die Bezeichnungen »ein *tempus*«, »zwei *tempora*« und so fort bedeuten. Ich werde dann auch zeigen, wie viele Noten darin enthalten sind und was das zugehörige Notenzeichen ist. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass diese Art der *consequenza* keinesfalls zu verachten, sondern vielmehr sogar zu begrüßen ist. Denn sie ist nicht nur schön, elegant und geistreich, sondern zeugt auch von einer gewissen Erhabenheit, weil diese Kompositionsweise nicht so weit verbreitet ist wie die anderen. Wer sich also darin übt auf solche Art zu komponieren, wird zweifellos in kurzer Zeit ein guter Musiker werden. Und das, was ich über die strenge *consequenza* gesagt habe, gilt auch für die freie, die ohne strenge Regeln komponiert wird. Es soll, weil ich nur die vorgestellten Beispiele gezeigt habe, auch niemand glauben, dass es sich dabei um alle Arten der *fuga* handelt und man nicht andere auf andere Weise bilden könnte, etwa mit mehr oder weniger Abstand oder mit dem Dux als Oberstimme und dem Comes als Unterstimme. Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt, und es würde lange dauern, wenn man sie im Einzelnen abhandeln wollte. Ich habe vielmehr deshalb nur die vorgestellten [Beispiele] gezeigt, damit sie jeden leiten und erleuchten, der sich dieser schönen, geistreichen und ehrbaren Mühe unterziehen möchte.

Kap. 52

Imitationen und was man darunter versteht

Die Imitation ist von nicht geringem Nutzen für die Komponisten. Sie dient der Ausschmückung des musikalischen Satzes und ist darüber hinaus geistreich und sehr löblich. Wie bei der *fuga* gibt es hier zwei Arten, die strenge und die freie. Von den Praktikern wird sie ebenfalls *fuga* genannt, aber in Wirklichkeit gibt es zwischen *fuga* und Imitation folgenden Unterschied: Die strenge und freie *fuga* ist in mehreren Stimmen im musikalischen Satz zu finden, die sich in der gleichen oder entgegengesetzten Richtung mit denselben Intervallen wie der Dux bewegen, wie ich gezeigt habe. Die strenge oder freie Imitation ist dagegen – wie ich noch zeigen werde – ebenfalls in mehreren Stimmen zu finden und erfolgt auf dieselbe Weise. Aber sie durchläuft im Comes nicht dieselben Intervalle wie im Dux. Man kann also eine *fuga* im Einklang, in der Quarte, in der Quinte, in der Oktave und in weiteren Intervallen bilden und die Imitation in allen Intervallen außer dem Einklang und den eben genannten. Sie lässt sich folglich in der Sekunde, der Terz, der Sexte, der Septime und anderen ähnlichen Intervallen verwenden. Man kann also sagen: Die Imitation findet man zwischen zwei oder mehr Stimmen, bei denen der Comes die Tonbewegungen des Dux nachahmt und dabei lediglich dieselben Tonstufen abschreitet, ohne die Intervallstruktur weiter zu berücksichtigen. Die freien und strengen [Imitationen] versteht man ohne weiteres, wenn man weiß, was die strenge oder und die freie *fuga* ist. Um der größeren Klarheit willen gebe ich aber eigens ein Beispiel, dem man entnehmen kann, was ich allgemeingültig sagen wollte:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system is labeled 'Parte acuta.' and the second 'Parte graue.'.

System 1 (Parte acuta.): The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The bass staff begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note D4, a half note E4, a quarter note F4, and a half note G4.

System 2 (Parte graue.): The treble staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The bass staff begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note D4, a half note E4, a quarter note F4, and a half note G4.

System 3: The treble staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The bass staff begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note D4, a half note E4, a quarter note F4, and a half note G4.

System 4: The treble staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The bass staff begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note D4, a half note E4, a quarter note F4, and a half note G4.

Bei der Imitation in Gegenbewegung werden Dux und Comes auf dieselbe Weise gebildet wie bei der *fuga*. Wenn man nur den Dux notiert, geht man auf dieselbe Weise vor wie bei der <218> *fuga* und schreibt die *presa* und die *coronata* so, wie ich es oben dargestellt habe. Den *canon* oder die Vorschrift dazu schreibt man so: »Zu singen in der Sekunde« oder »in der Terz« oder dergleichen oder in anderen ähnlichen Intervallen, »in der Oberstimme« oder »in der Unterstimme«, »nach einer Pause von zwei *tempora*« oder nach einer längeren oder kürzeren. Sollen die Stimmen in Gegenbewegung fortschreiten, fügt man die Formulierung »in Gegenbewegung« hinzu. Es ist jedoch anzumerken, dass bei freien [Imitationen] der Comes teils durch Imitation und teils als *consequenza* aus dem Dux gebildet werden kann, ebenso teils in Parallelbewegung und teils in Gegenbewegung. Es würde zu lange dauern, auf jede Kleinigkeit einzugehen. Daher sei nun jeder ein für alle Mal angewiesen, die Stimmen in seinen Kompositionen, insbesondere in den strengen *fugae* und Imitationen, so anzuordnen, dass sie in Gegenbewegung fortschreiten und ohne Unbequemlichkeit gesungen werden können. Um darauf ein Licht zu werfen, habe ich oben eigens ein Beispiel für die freie Imitation angeführt. So kann man aus dem, was ich oben gesagt habe, einen Nutzen ziehen.

Nach dieser Darstellung komme ich nun zu den Beispielen für die strenge Imitation. Die strenge Imitation kann man daran erkennen, dass es einen Dux und einen Comes gibt.

Der eine folgt dem anderen nicht mit denselben Intervallen, aber mit denselben Tonbewegungen oder Tonschritten, wie man im hier unten stehenden Beispiel sieht.

The image shows a musical score with two systems. The first system is labeled 'CONSEQUENTE.' and the second 'GUIDA.'. Each system consists of a treble and a bass staff. The music is written in a style that uses whole, half, and quarter notes, with some rests. The melody in the 'CONSEQUENTE.' part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The 'GUIDA.' part follows a similar pattern of tone steps but with different intervals, illustrating the concept of imitation without identical intervals.

Man erkennt ganz offensichtlich, dass dies eine Imitation und keine *fuga* ist, denn der Comes setzt eine große Terz über dem Dux ein. Und obgleich beide mit denselben Tonschritten fortschreiten, schreiten sie, wie ich gesagt habe, nicht mit denselben Intervallen fort. Wollen wir also eine solche Imitation in einer Stimme notieren, richten wir sie auf die unten dargestellte Weise ein und schreiben darüber die Regel, die anzeigt, auf welche Weise man beim Singen vorgehen soll.

Zu singen im Abstand von einem *tempus* und in der großen Oberterz.

Zwei Stimmen in einer notiert

The image shows a musical score with three systems, each containing a single staff. The first system is labeled 'Due parti ridutte in una.'. The music is written in a style that uses whole, half, and quarter notes, with some rests. The melody is written in a single staff, representing two voices reduced to one. The notation is in a style that uses a single clef and a single key signature, with the music written in a way that suggests two voices.

<219> Bei Imitationen in Gegenbewegung geht man jedoch anders vor, wie man hier im unten stehenden Beispiel sehen kann:

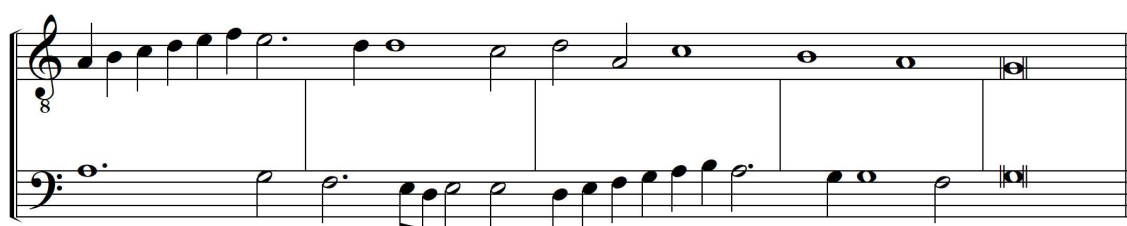
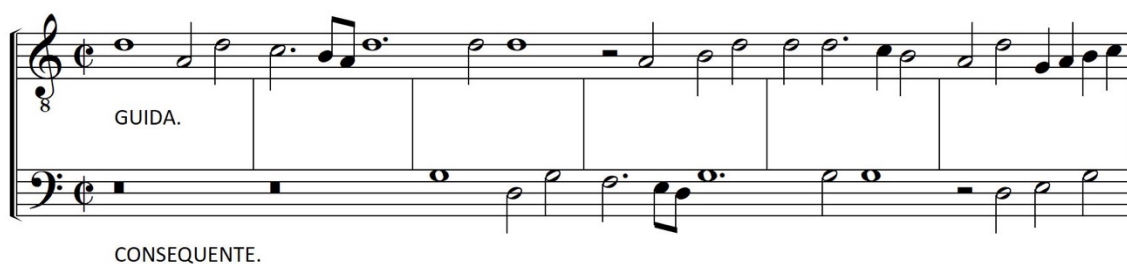
The image shows a musical score for two parts, 'CONSEQUENTE.' and 'GUIDA.', written in a 16th-century style. The score is in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef). The 'CONSEQUENTE.' part is in the upper staff, and the 'GUIDA.' part is in the lower staff. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The 'CONSEQUENTE.' part starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The 'GUIDA.' part starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The two parts move in parallel motion, with the 'CONSEQUENTE.' part always a step higher than the 'GUIDA.' part.

Und damit man sieht, wie künftig vorzugehen ist, wenn man Dux und Comes zusammenfassen will, notiere ich diese Imitation mit *canon* oder Vorschrift wie folgt in einer Stimme:

Zu singen im Einklang, im Abstand von zwei *tempora* und in Gegenbewegung.
Die zwei obigen Stimmen in einer notiert

The image shows a musical score for a single voice part, 'Le due parti poste di sopra ridutte in una.', written in a 16th-century style. The score is in G-clef (treble clef). The music is in a 4/4 time signature and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The score starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The music is a single line, representing the combination of the two parts from the previous score.

Es gibt noch eine ähnliche Kompositionsweise mit Dux und Comes, die zum Teil eine *fuga* und zum Teil eine Imitation ist, wie man hier sieht:



<220> Man fasst sie mit *canon* oder Vorschrift auf folgende Weise in einer Stimme zusammen:

Fuga in der Unterquinte im Abstand von zwei *tempora*.
Die zwei gezeigten Stimmen in einer zusammengefasst



So etwas wird allgemein als *fuga* bezeichnet und sehr oft in mehrstimmigen Kompositionen verwendet, wie man in vielen musikalischen Sätzen sehen kann. Und es ist wirklich nicht zu verachten, sondern sogar häufig zu gebrauchen, denn es macht die Kom-

position geistreich und hat auch eine sehr gute Wirkung. Man muss aber folgendes wissen: In mehrstimmigen Kompositionen kann man bei strengen oder freien *fugae* und Imitationen die Quarte und viele andere Fortschreitungen verwenden, die [dort] gut wirken, weil die übrigen Stimmen für den Komponisten sehr hilfreich sind. Im zweistimmigen Satz wendet man sie aber nicht an, weil sie keine gute Wirkung haben. Der Komponist sollte davor gewarnt sein, damit er nicht in Fehler verfällt. Doch damit sei nun genug über *fugae* und Imitationen gesagt, denn jene, die in mehrstimmigen Kompositionen verwendet werden, werden wir andernorts noch besprechen.

Kap. 53

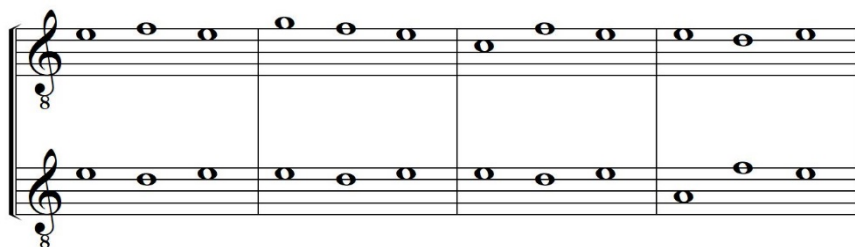
Die Kadenz, was man darunter versteht, ihre Erscheinungsformen und ihr Gebrauch

<221> Ich habe oben mehrmals die Kadenz erwähnt. Nun möchte ich darüber sprechen, was man darunter versteht, die verschiedenen Arten der Kadenz zeigen und lehren, wie man sie gebraucht. Die Kadenz ist also ein gewisser Vorgang, den die Stimmen im musikalischen Satz beim gemeinsamen Gesang vollziehen. Sie zeigt entweder einen allgemeinen harmonischen Ruhepunkt an oder den Abschluss einer Sinneinheit im Text, der dem musikalischen Satz zugrunde liegt. Man kann auch sagen: Sie ist auf gewisse Weise der Abschluss von einem Teil des Ganzen, sozusagen wie ein Binnen- oder Schlussabschnitt im Kontext einer Rede. Die Kadenz ist für Musikstücke unbedingt notwendig. Gäbe es sie nicht, würde ihnen ein wesentliches Element der Ausschmückung fehlen, im Hinblick auf die musikalische wie auf die textliche Gliederung. Man sollte sie jedoch nur verwenden, wenn man an das Ende eines Abschnitts oder einer Satzperiode im Text kommt, sei es Prosa oder Vers, also an die Stelle, an der ein Satzglied oder ein Teil davon endet. Die Kadenz hat demzufolge in der Musik den gleichen Wert wie der Punkt in der Sprache, und man kann sie in der Tat den Punkt im musikalischen Satz nennen. Es ist wohl wahr, dass man sie auch an Ruhepunkten einsetzt, wenn ein Teil des Musikstückes endet, so wie wir auch im Kontext einer Rede innehalten, wenn ein Binnen- oder Schlussabschnitt endet. Wir sollten sie auch nicht immer an derselben Stelle anbringen, sondern an verschiedenen Stellen, denn durch diese Abwechslung wird die Harmonie angenehmer und lieblicher. Das Abschnittsende im Text sollte mit der Kadenz zusammenfallen, und das nicht auf irgendeinem Ton, sondern auf den entsprechenden regulären Tönen des *modus*, der dem musikalischen Satz zugrunde liegt. Ich werde sie im vierten Teil vorstellen, wenn ich jeden von ihnen gesondert abhandle.

Es ist jedoch anzumerken, dass Kadenzen im *cantus firmus* nur in einer Stimme gebildet werden, im *cantus figuratus* treten dagegen weitere Stimmen hinzu. In ersteren werden sie am Ende einer Sinneinheit im Text gesetzt. In letzteren werden sie nicht nur gebildet, wenn man das Ende eines Textabschnitts hört, sondern zuweilen auch aus Notwendigkeit und um einer gewissen kontrapunktischen Ordnung zu entsprechen, die der Komponist vorgegeben hat. Es ist wohl wahr, dass es im *cantus figuratus* zwei Arten [von Kadenzen] gibt, einmal wenn zwei Stimmen im Einklang schließen und einmal wenn sie in der Oktave enden. Es gibt noch weitere, bei denen [die Stimmen] in der Quinte, in der Terz oder in verschiedenen anderen Konsonanzen enden. Aber die

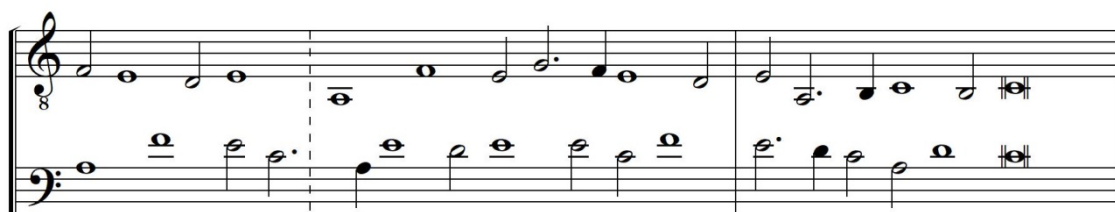
darf man nicht im eigentlichen Sinn Kadenz nennen, sondern nur auf gewisse Weise und mit dem Zusatz »unvollkommene Kadenz«.

Von allen Kadenzen gibt es zwei Arten: sie sind entweder einfach oder diminuiert. Bei den einfachen schreiten die Stimmen in denselben Notenwerten fort und enthalten keine Dissonanz. Die diminuierten enthalten in den verschiedenen Stimmen unterschiedliche Notenwerte und einige Dissonanzen. Jede [Kadenz] besteht aus mindestens drei Noten, unabhängig davon, ob sie in der Unter- oder Oberstimme eines musikalischen Satzes gebildet wird. Und sie erfolgt in mindestens zwei Stimmen, die in Gegenbewegung fortschreiten. Die erste Art von Kadenz, die in einen Einklang mündet, besteht aus der Fortschreitung von zwei Stimmen in Gegenbewegung. Dabei bewegt sich entweder die eine schrittweise auf- und abwärts oder nur abwärts, während die andere auf die gleiche Weise ab- und aufsteigt. Dabei steht die zweite Note der Unterstimme zur zweiten der Oberstimme im Abstand einer kleinen Terz, und die dritten Note in beiden Stimmen wird auf demselben Ton, also im Einklang, beendet und zusammengeführt. Solche Kadenzen kann man auch auf verschiedene andere Weise bilden. Man mag dabei vorgehen wie man möchte, das hat wenig Bedeutung, sofern die Schlusstöne und die vorangehenden Noten auf die genannte Weise angeordnet sind, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann:



<222> Mit den diminuierten [Kadenzen], die in den Einklang münden, verhält es sich ähnlich, sie werden jedoch aus unterschiedlichen Notenwerten gebildet. Dabei kommt die Synkope zur Anwendung, deren zweiter Teil, der auf den Taktschlag fällt, eine Dissonanz enthält, nämlich die Sekunde. Darauf folgt unmittelbar die kleine Terz, und man gelangt zum Einklang:



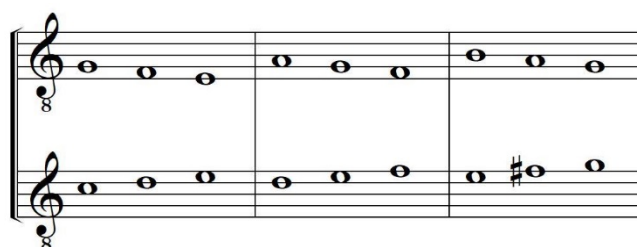


Die Praktiker pflegen meist denjenigen Teil der Kadenz zu diminuieren, der die Synkope enthält, um ihre Harmonien so wie es ihnen am günstigsten erscheint den Worten anpassen zu können. Ich möchte daher, ehe ich fortfahre, die Diminutionen vorstellen, die man [am häufigsten] sieht. Es sind die unten stehenden, die sich als sehr günstig erweisen, wie wir im vierten Teil noch sehen werden:

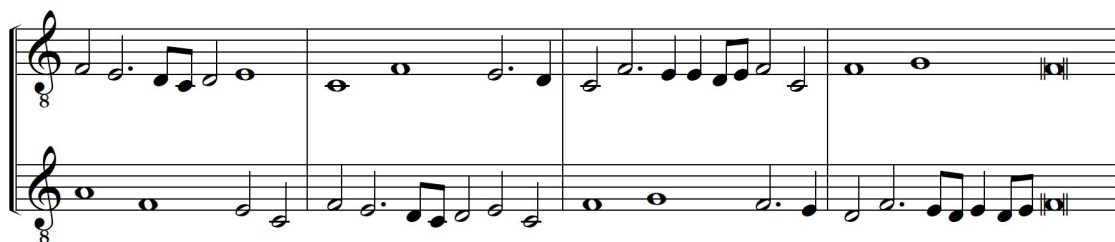
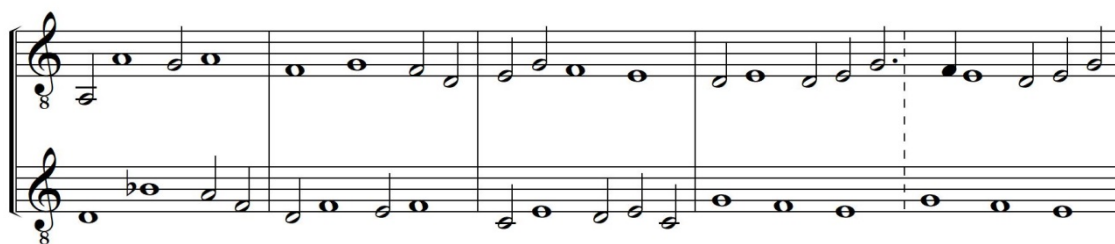
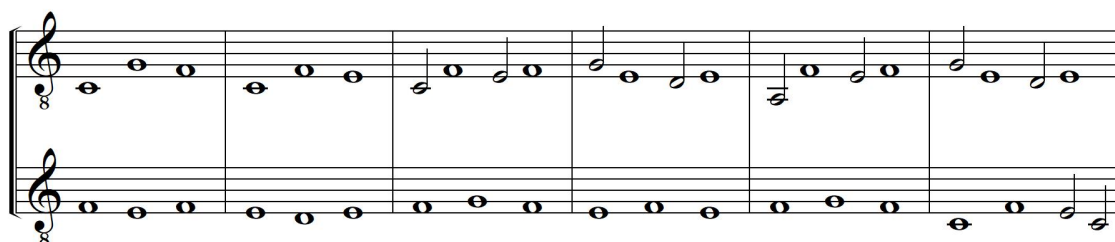
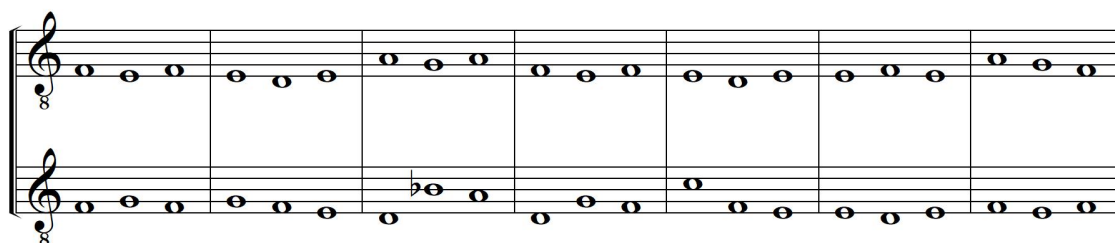


Hierbei sollte jeder Komponist, damit er keinen Fehler begeht, folgendes beachten: Auch wenn die Kadenzen nur an den aufgezeigten Stellen gebildet werden, kann man sie nichtsdestoweniger auch an jeder anderen Stelle bilden, an der es günstig erscheint, sofern man die oben im 38. Kapitel vorgegebene Regel beachtet, dass man von einer imperfekten zur nächstgelegenen perfekten Konsonanz fortschreiten soll. Daher ist es notwendig, dass die vorletzten Töne dieser Kadenzen eine kleine Terz bilden. Diese wird immer zu hören sein, wenn die Bewegung in den Einklang so erfolgt, dass eine [Stimme] schrittweise einen Ganzton absteigt und die andere einen Halbton aufsteigt oder umgekehrt. Das kann man immer, an jeder Stelle machen, ohne ein Akzidens für den chromatischen Ton zu setzen, um aus dem Ganzton einen Halbton zu machen. Denn es ist vorgesehen, dass in der Stimme, in der sich zwischen der vorletzten und der letzten Note eine aufsteigende Bewegung findet, immer ein Halbtonschritt liegt, sofern nicht die andere Stimme um ein solches Intervall absteigt. Den Halbtonschritt darf man nicht in zwei Stimmen setzen, also in der Unter- und in der Oberstimme, denn dann wäre ein Intervall zu hören, das kleiner als die kleine Terz ist und dissonant. Aber die Natur hat für diesen Fall vorgesorgt, denn nicht nur die Musikkundigen, sondern auch die Bauern, die ohne jede Kunstfertigkeit singen, verwenden diesen Halbtonschritt.

Dies sind die Kadenzen »im eigentlichen Sinn«. Auch wenn das erste Intervall eine Quinte wäre, das zweite eine kleine Terz und am Schluss der Einklang stünde, wie bei den unten stehenden, würden wir sie ebenso »Kadenzen« nennen. Man könnte allerdings sagen, dass sie Kadenzen »im uneigentlichen Sinn« genannt werden.



Eine Kadenz, die in die Oktave mündet, sieht folgendermaßen aus: Ihre Töne sind so angeordnet, dass die erste, zweite und dritte Note in der Oberstimme sowie die erste, zweite und dritte Note in der Unterstimme schrittweise in Gegenbewegung fortschreiten. Das zweite Intervall soll eine große Sexte sein und das letzte eine Oktave. <223> Die Tonbewegungen zwischen der ersten und zweiten Note können variieren. Während die Oberstimme sich immer schrittweise bewegt, kann die Unterstimme zuweilen, während sie gemeinsam absteigen, sprungweise fortschreiten. Wie auch immer sie aber angeordnet sind, das zweite Intervall der Kadenz ist immer eine große Sexte und das letzte ist eine Oktave. Es macht sich stets gut, wenn eine Stimme, sei es die Ober- oder Unterstimme, sich im Halbtonschritt bewegt und die andere im Ganztonschritt, und das in jeder Art von Kadenz, sei sie einfach oder diminuiert. Es ist wohl wahr, dass die diminuierten Kadenzen eine Synkope haben, auf deren zweitem Teil, also dem Taktschlag, man eine Septime hört. Die einfache Kadenz ist hingegen ganz und gar konsonant, denn ihre Notenwerte sind gleich, wie man in den unten stehenden Beispielen sehen kann:



Es ist auch zu sehen, auf welche Weise man die Stimmen in der Kadenz des Öfteren austauschen und die Wendung der Unterstimme in die Oberstimme versetzen oder die

der Oberstimme in die Unterstimme versetzen kann, sodass sich eine Entsprechung im [doppelten Kontrapunkt] der Oktave ergibt. Ein solcher Stimmtausch ist für die Komponisten sehr bequem.

Außer diesen beiden Arten der Kadenz gibt es noch eine weitere, die in die Oktave oder den Einklang mündet. Sie entsteht, wenn die zweite Note von Unterstimme und Oberstimme das Intervall einer großen Terz bilden, man die Unterstimme eine Quinte ab- oder eine Quarte aufsteigen und die Oberstimme schrittweise aufsteigen lässt, wie man hier sieht:

The image displays three musical examples of cadences, each consisting of two staves labeled 'Acuto.' (treble clef) and 'Graue.' (bass clef). The first example shows a simple cadence with whole notes. The second example shows a more complex cadence with eighth notes. The third example shows a cadence with a syncopation and a large interval jump.

<224> Von diesen Kadenz gibt es ebenfalls zwei Arten, einfach und diminuiert, wie man sehen kann. Die einfachen enthalten gleiche Notenwerte, die diminuierten unterschiedliche, darunter eine Synkope, die im zweiten Teil eine Quarte hat, auf die, wie ich gezeigt habe, unmittelbar eine große Terz folgt. Diese Kadenzen sollten jedoch in zweistimmigen Kompositionen nicht oft verwendet werden. Denn das sprunghafte Auf- und Absteigen mit den dargestellten Tonbewegungen ist in jeder mehrstimmigen Komposition eine Eigenschaft der tiefsten Stimme und wird dort auch verwendet. Wir sollten uns also davor hüten, diese [Tonbewegungen] zu oft zu setzen. Wenn wir sie setzen wollen, sollten wir sie immer in der Mitte des Satzes verwenden und nicht am Ende, wenn uns die Notwendigkeit dazu zwingt, also wenn wir die Stimmen einer Komposition als *fuga* oder Imitation setzen wollen, so wie in den oben dargestellten Beispielen, und wenn es keinen anderen Weg gibt, um eine sangliche Wendung und eine angenehme Melodieführung zu erhalten. Ich möchte das allerdings eher als Rat-schlag denn als Vorschrift verstanden wissen, denn würde man sie am Beginn oder am Schluss setzen, wäre das auch kein großer Fehler.

Darüber hinaus gibt es Kadenzen, die in die Quinte, Terz oder eine andere Konsonanz münden, und die Kadenzen »im uneigentlichen Sinn« genannt werden. Sie bestehen aus einer ähnlichen Anzahl von Notenwerten und sind so angeordnet, dass die zweiten Noten in beiden Stimmen im Abstand einer Terz stehen und die letzten auf einer der genannten Konsonanzen zusammenfallen, und zwar, indem die Oberstimme schrittweise aufsteigt. Es gibt auch hier zwei Arten, einfach und diminuiert. Ich habe für beide oben so viele Beispiele gegeben, dass ich glaube, sie sind nunmehr jedem bekannt. Daher genügen es lediglich zu sagen, dass in der diminuierten [Kadenz] auf dem zweiten Teil der Synkope als einzige Dissonanz die Quarte zu hören ist, wie man in jedem der unten stehenden Beispiele hören kann:

The first example shows a cadence in two staves. The top staff is labeled 'Acuto.' and the bottom staff is labeled 'Graue.' Both staves have a '8' below the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure showing a cadence. The second example shows a similar cadence in two staves, also with a '8' below the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure showing a cadence.

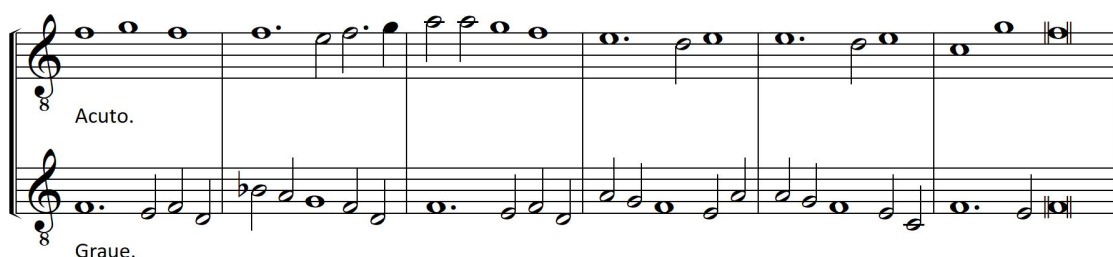
Hier ist es – im Fall von zwei Stimmen – auch nicht erforderlich, dass entweder in der Unterstimme oder in der Oberstimme immer die Bewegung des großen Halbtons zu hören ist. Denn zuweilen würde zwischen den Stimmen keine *relatio harmonica* erklingen, wie ich im 30. Kapitel erklärt habe.

Es wäre eine sehr verdrießliche Sache, wenn ich zu jeder Kadenz »im eigentlichen Sinn« und »im uneigentlichen Sinn« ein gesondertes Beispiel geben wollte, denn das wären beinahe unzählige. Daher ist es notwendig, dass der Kontrapunktiker immer neue [Kadenzen] erfindet, ständig neuen Vorgehensweisen nachgeht und sich davor hütet, Fehler zu begehen. Und damit er sehen kann, wie Kadenzen auf verschiedene Weise angeordnet und angewendet werden können, gebe ich der Kürze halber viele Beispiele, aus denen ersichtlich ist, wie man bei der Erfindung von weiteren vorzugehen hat:

The example shows a cadence in two staves. The top staff is labeled 'Acuto.' and the bottom staff is labeled 'Graue.' Both staves have a '8' below the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure showing a cadence.



<225> Ich möchte auch nicht zu sagen versäumen, dass die Praktiker zuweilen in Kadenzten und an anderen Stellen statt der synkopierten Semibrevis die punktierte Semibrevis verwenden, wobei der Punkt eine Dissonanz bildet. Sie gehen dann so vor, wie es sich für die Kadenz mit einer solchen Synkope gehört. So etwas wird zwar toleriert, stellt die Sinneswahrnehmung aber nicht ganz zufrieden. Daher möchte ich die Komponisten ermahnen, solche Wendungen in ihren Kompositionen nicht sehr oft zu gebrauchen, auch wenn sie üblich sind. Denn meinem Urteil nach gehören sie nicht zu den Kadenzten, besonders weil sie nicht alles aufweisen, was eine Kadenz ausmacht. Das kann jeder beurteilen, wenn er die unten stehenden Beispiele gehört und untersucht hat.



Abschließend sage ich nun: Kadenzten wurden erfunden, um Teile innerhalb eines ganzen Musikstücks abzuschließen, aber auch, um mit ihrer Hilfe das Ende eines vollständigen Satzes im Text zu markieren. Es ist ehrbar, dass man in diesem Fall auf einer gänzlich perfekten Konsonanz schließt, also auf der Oktave oder wenigstens auf dem Einklang, damit der Abschluss auf angemessene Weise in der Vollkommenheit endet. Wollen wir jedoch in der Mitte des Musikstücks oder des Textes, vor dem gänzlichen Abschluss einen Einschnitt vornehmen, können wir Kadenzten verwenden, die auf der Terz, der Quinte, der Sexte oder anderen ähnlichen Konsonanzen enden. Eine solche Schlussbildung ist keine vollkommene Kadenz, sondern heißt nun bei den Musikern *fuggir la cadenza*. Es war eine gute Erfindung, Kadenzten auch auf solche Weise enden zu lassen. Denn zuweilen geschieht es, dass dem Komponisten eine schöne Wendung in die Hände fällt, in der er hervorragend eine Kadenz anbringen könnte, er aber noch nicht am Ende eines Textabschnitts angelangt ist. Da es nicht ehrbar wäre, hier zu enden, versucht er [die Kadenz] zu vermeiden, nicht nur auf die dargestellte Weise, son-

dern auch so, wie ich es im folgenden Kapitel zeigen werde. Aus dem, was ich gesagt habe, kann man schließen, dass jede Kadenz, die nicht in die Oktave oder den Einklang mündet, unvollkommene Kadenz genannt werden kann, denn sie vermeidet ein vollkommenes Ende. Weil aber dieses *fuggir la cadenza* auf viele andere Arten erfolgen kann, möchte ich, dass wir nun sehen, wie sich [Kadenzen] vermeiden lassen und wie man vorgehen muss, wenn eine Stimme im Kontrapunkt sprungweise fortschreitet, sich also um zwei oder mehr Tonstufen bewegt, wie es in den Kompositionen häufig vorkommt.

Kap. 54

Das *fuggir le cadenze* und was zu beachten ist, wenn der *soggetto* sich um zwei oder mehr Tonstufen bewegt

<226> Mir scheint, wir müssen uns hier nicht lange aufhalten, denn ich denke, dass durch das, was bislang gesagt und gezeigt wurde, nun jeder sehr gut hierüber unterrichtet ist und auch über die Dinge, die für die Kunst des Kontrapunkts nützlich und notwendig sind. Daher sollte es – wenn ich es mir recht überlege – genügen, lediglich zu sagen, dass das *fuggir le cadenze* – wie wir gesehen haben – ein gewisser Vorgang ist, den die Stimmen vollziehen, wenn sie andeuten, dass sie auf die eine oder andere oben dargestellte Weise einen vollkommenen Schluss bilden wollen und sich dann anderswo hinwenden. Es sollte genügen, hierzu ein Beispiel zu geben, aus dem man ersehen kann, auf wie viele Weisen wir [Kadenzen] vermeiden können, wenn es angebracht erscheint. Man kann zugleich sehen, was zu beachten ist, wenn der *soggetto* sich sprungweise in Terzen, Quarten und anderen ähnlichen Intervallen bewegt. Wer hierüber sehr gut unterrichtet ist, wird wissen, was er tun muss, wenn ihm solche Wendungen begegnen.

The image contains two musical staves, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The top staff is labeled 'Acuto.' and the bottom 'Graue.' Both staves show a sequence of notes and rests, with vertical lines indicating specific points of interest or intervals. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and note values (half notes, quarter notes, eighth notes).



Kap. 55

Wann es erlaubt ist, in einer Stimme des musikalischen Satzes eine Wendung zwei oder mehrere Male zu gebrauchen, und wann nicht

<227> So wie die Vielfalt der Dinge Wohlgefallen und Vergnügen hervorruft, erzeugt dieselbe Sache, wenn sie zu oft wiederholt wird, Langeweile und Verdruss. Um nicht einem weitverbreiteten Fehler zu verfallen, sollten wir uns daher vor allem bemühen, unsere Kontrapunkte so zu variieren, dass man nicht zwei oder mehrere Male eine Wendung oder denselben Zusammenklang hört, bei denen dieselben Konsonanzen, dieselben Tonbewegungen und dieselben Töne wiederholt werden. Es ist zwar unmöglich, dass man in derart wohlgeordneten Kontrapunkten etwas Dissonantes hört, das für das Gehör unangenehm ist, aber dennoch bereitet die häufige Wiederholung von demselben Zusammenklang nicht solche Freude wie seine Variation. Darüber hinaus würden jene, die etwas von dieser Kunst verstehen, den Komponisten für nicht sehr einfallsreich halten. Denn sie würden – wenn er dieselbe Wendung mehr als einmal

verwendet hätte – glauben, dass er keinen anderen Kontrapunkt zur Hand hätte. Daher sei jeder gewarnt, so etwas wie im hier unten stehenden Beispiel nicht zu machen, denn das würde man ihm als Fehler ankreiden:

Contrapunto.

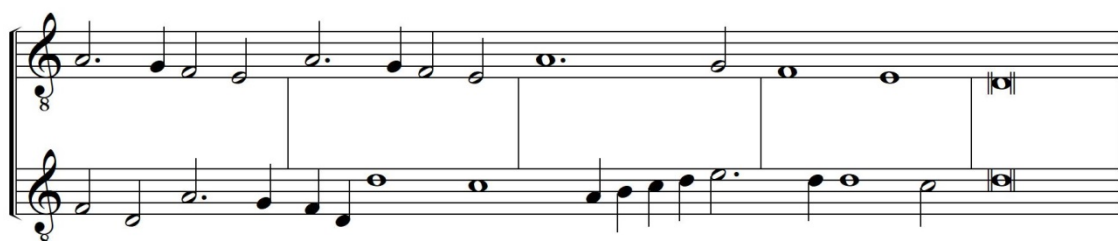
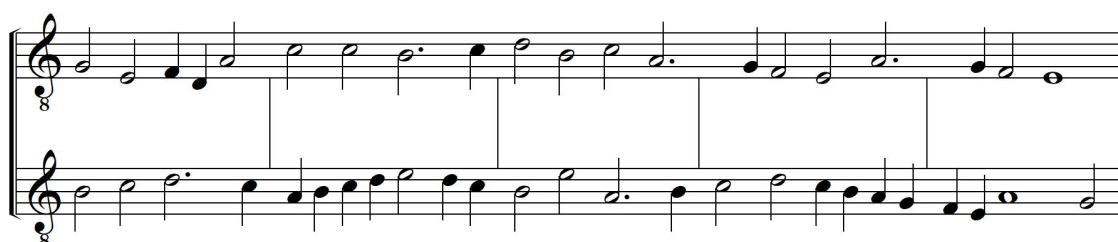
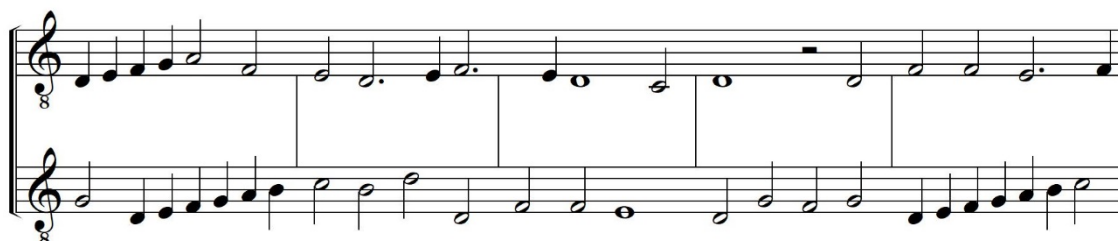
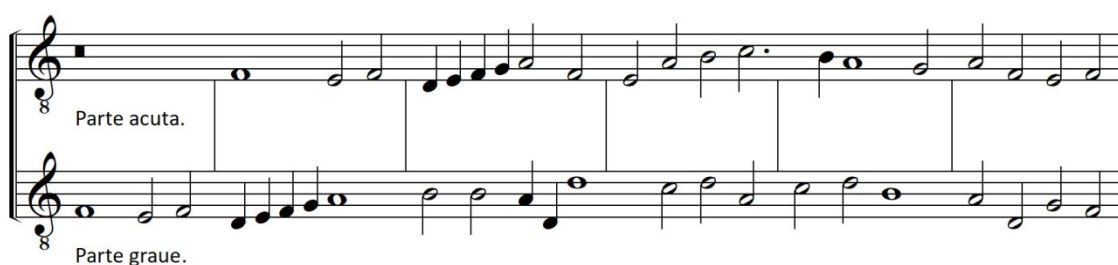
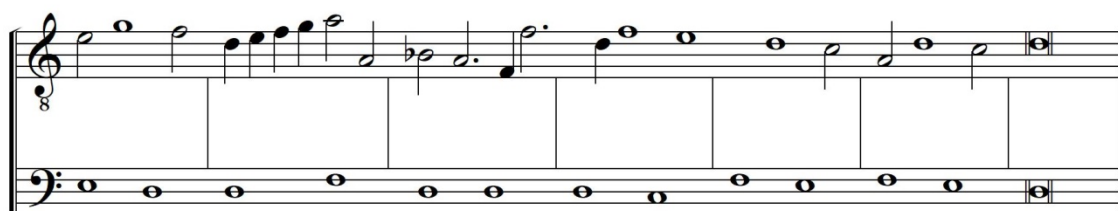
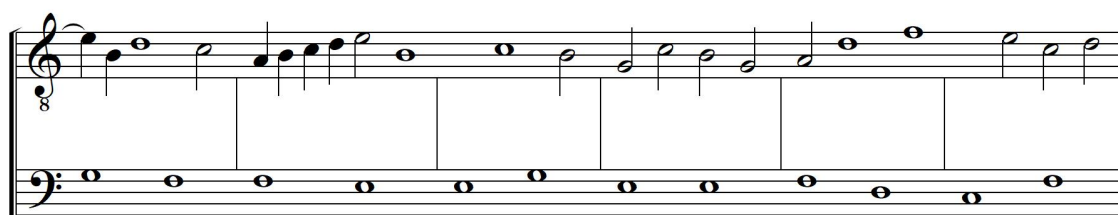
SOGGETTO.

Ich habe gesagt, dass man eine Wendung nicht mehrmals verwenden sollte, und damit einen Kontrapunkt gemeint, bei dem dieselben Zusammenklänge, dieselben Tonbewegungen und dieselben Töne wiederholt werden. Und dennoch es ist nicht nur erlaubt, sondern sogar sehr löblich, eine Tongruppe oder eine Wendung so oft zu wiederholen wie man möchte oder kann, sofern der Kontrapunkt stets verschieden und variiert ist, denn solche Wiederholungen haben etwas Geistreiches. Daher sollte sich ein jeder bemühen, sie zu verwenden, so oft sich ihm die Gelegenheit bietet, denn sie wirken sich günstig aus und sind keinesfalls fehlerhaft. So werden ihn die Verständigen für einen außerordentlich geistvollen und überaus erfindungsreichen Mann halten.

Ich habe gesagt, man sollte sich bemühen, denn der Kontrapunktiker ist dazu nicht verpflichtet. Er kann solche Wendungen auch nach seinem Willen austauschen und variieren, denn auf solch Weise kann man sie nicht oft wiederholen, ohne dass dies zu großen Unannehmlichkeiten in den Stimmen, also zu ungeschickten Tonbewegungen führen würde. Wenn diese aber nicht so ungünstig ausfallen, kann man sie wiederholen, denn sie haben eine gute Wirkung, wie man in den unten stehenden Beispielen hören kann:

Contrapunto.

SOGGETTO.



<228> Zuweilen verpflichten sich die Musiker dazu, einen Kontrapunkt zu bilden, indem sie stets eine Wendung gebrauchen, dabei aber den Zusammenklang variieren. Man nennt das »einen *contrapunto obbligato* bilden« und die entsprechenden Wie-

derholungen oder Wendungen »ostinat«. Denn wenn jemand sich zu einer solchen Sache verpflichtet, nimmt er ein Thema oder eine Wendung und bildet über dem vorgegebenen *soggetto* einen Kontrapunkt. Da diese Art, einen Kontrapunkt zu bilden aber sehr schwierig ist, kann der Kontrapunktiker sich einige Freiheiten nehmen, indem er etwa zuweilen Fortschreitungen verwendet, die nicht so sanglich sind, wie sie es sein müssten, wenn der Kontrapunkt ohne jede Einschränkung niedergeschrieben würde. Er kann die Notenwerte verwenden, die ihm am günstigsten erscheinen, den Zusammenklang variieren und bald Breven, bald Semibreven, bald Minimien und andere Notenwerte verwenden. Diese können bald synkopiert sein und bald nicht, damit er seiner Verpflichtung nachkommen kann. Er sollte nichtsdestoweniger immer im Auge behalten, dass er beachtet, was oben gesagt und gezeigt wurde, und Fehler so weit als möglich vermeiden, damit sein Kontrapunkt nicht getadelt, sondern vielmehr gelobt wird. Denn etwas, das schwierig zu bewerkstelligen ist und gut gemacht wurde, ist weitaus mehr zu loben als etwas, das ohne jede Schwierigkeit gut gemacht wurde. Damit man dies nun gänzlich versteht, gebe ich zwei Beispiele, aus denen zu ersehen ist, wie man auch in anderen, ähnlichen Fällen vorgehen kann:

8 Contrapunto.

The musical score for 'Contrapunto.' is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter rest, a dotted quarter note (G4), an eighth note (A4), a quarter note (B4), a half note (C5), a quarter note (B4), a half note (A4), a quarter note (G4), a half note (F4), a quarter note (E4), a half note (D4), a quarter note (C4), and a half note (B3). The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a half note (C3), a half note (D3), a half note (E3), a half note (F3), a half note (G3), a half note (A3), a half note (B3), a half note (C4), a half note (D4), a half note (E4), a half note (F4), a half note (G4), a half note (A4), a half note (B4), and a half note (C5). The score is divided into four measures by vertical bar lines.

SOGGETTO, et essempro primo.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The accompaniment is written in a simple, folk-like style. The score is for a single system, with a repeat sign at the end of the melody line.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff begins with a bass clef and contains a simple harmonic accompaniment. The music is divided into measures by vertical bar lines. The overall style is that of a traditional folk song.

The image displays a musical score for a contrapuntal exercise. It consists of four systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'SOGGETTO, et esempio secondo.' and the bottom staff is labeled 'Contrapunto.' The music is written in a style typical of the 16th century, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8. The first system shows a subject in the top staff and its contrapuntal response in the bottom staff. The subsequent systems show variations of the subject and its contrapuntal response, demonstrating different contrapuntal techniques.

Kap. 56

Der doppelte Kontrapunkt und was man darunter versteht

<229> Wir haben gesehen, wie man jede Art von zweistimmigem Kontrapunkt komponieren kann. Nun möchte ich, dass wir sehen, wie man eine kunstvolle Sorte des ebenfalls zweistimmigen Kontrapunkts über einem beliebigen *soggetto* bildet, die »doppelter Kontrapunkt« heißt. Das ist nichts anderes als eine geistreiche Komposition, die man auf verschiedene Art singen kann, indem man die Stimmen so austauscht, dass bei der Wiederholung zwischen denselben Stimmen andere Zusammenklänge zu hören sind als beim ersten Erklängen. Man muss wissen, dass es von diesem Kontrapunkt zwei Gattungen gibt: Die erste besteht aus der Ausgangsfassung, die zuerst komponiert wird, und aus der *replica*, die im Anschluss erklingt, wobei die Stimmen so vertauscht gesungen werden, dass die Oberstimme zur Unterstimme und die Unterstimme zur Oberstimme wird, ohne jede Veränderung der Tonbewegungen. Hiervon gibt es wiederum zwei Arten, denn entweder bleiben die Intervalle beim Stimmtausch gleich oder sie werden verändert. Bleiben sie gleich, wird die *replica* in der Duodezime gesungen,

werden sie verändert, singt man sie in der Dezime. Bei der zweiten [Gattung] wird die *replica* [ebenfalls] nach der Ausgangsfassung gesungen, schreitet [aber] in Gegenbewegung fort, nachdem zuvor, wie ich gesagt habe, die Stimmen vertauscht wurden und die Unterstimme zur Oberstimme sowie diese zur Unterstimme geworden ist.

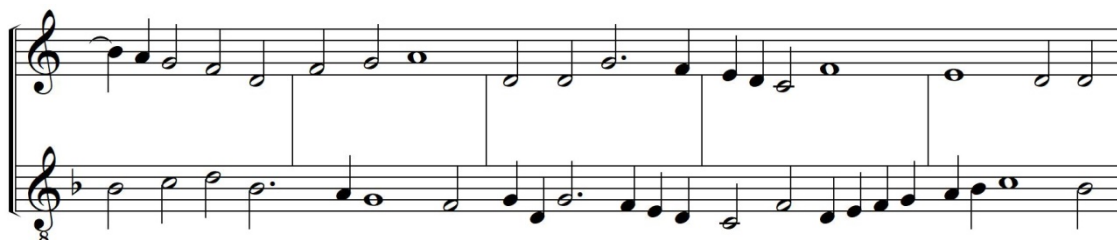
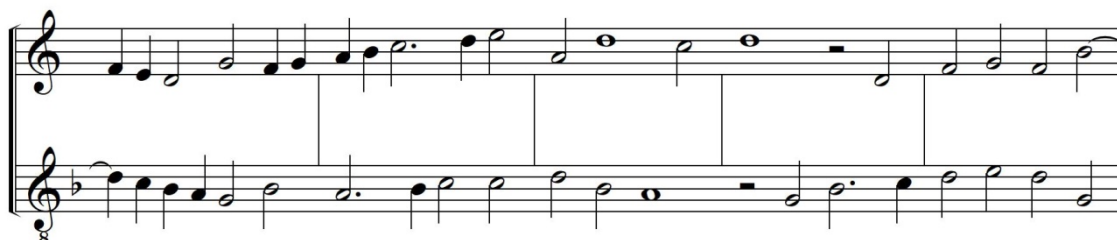
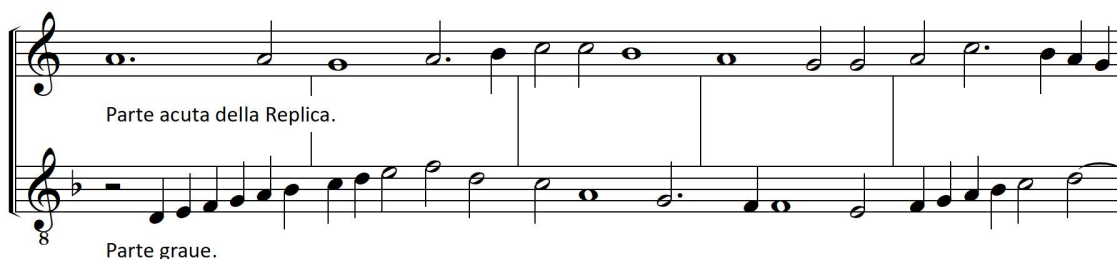
Will man also auf die erste Art komponieren, bei der man mit denselben Tonbewegungen und denselben Intervallen fortschreitet, ist darauf zu achten, dass in der Ausgangsfassung keinesfalls die Sexte gesetzt wird, denn in der *replica* kann diese keine Konsonanz bilden. Auch sollte man die Stimmen im Satz keinesfalls mehr als eine Duodezime voneinander entfernt setzen, und es sollte sich keinesfalls die Oberstimme mit der Unterstimme oder umgekehrt die Unterstimme mit der Oberstimme überschneiden. Denn nicht nur die Töne, die mehr als eine Duodezime voneinander entfernt sind, sondern auch jene, bei denen sich die beiden Stimmen überschneiden, bilden in der *replica* eine Dissonanz. Man sollte auch keine Synkope bilden, die eine Septime enthält, denn in der *replica* ist das nicht günstig. Synkopen mit einer Sekunde oder Quarte können gut verwendet werden, denn diese haben in der *replica* eine hervorragende Wirkung, besonders wenn sie so aufgelöst werden, wie ich andernorts schon gezeigt habe. Damit zwischen den Stimmen in der *replica* keine *relatio non harmonica* erklingt, ist folgendes anzumerken: Wenn die Stimmen in Gegenbewegung gehen, soll in der Ausgangsfassung keinesfalls die kleine Dezime mit anschließender Oktave oder Duodezime gesetzt werden, und ebenso wenig die kleine Terz vor einer Quinte oder dem Einklang. Denn würde man sie so setzen, wäre die Folge der Tritonus oder ein anderes unpassendes [Intervall] zwischen den Stimmen. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass jede Duodezime in der Ausgangsfassung bei der *replica* zum Einklang und jede Quinte zur Oktave wird. Außerdem sollte man beachten, dass alle oben dargestellten Regeln in der Ausgangsfassung vollständig beachtet werden, damit die *replica* fehlerfrei ist. Es ist wohl wahr, dass es, wenn man den Kontrapunkt mit einer Kadenz abschließen will, notwendig ist, dass in der Ausgangsfassung oder in der *replica* die Kadenz mit einer Quinte oder Duodezime endet, auch bei Binnenkadenzen. Dann hört man zwischen den Stimmen den Tritonus, aber das hat wenig Bedeutung, wenn der Rest entsprechend den Regeln angeordnet ist, wie man hier in der Ausgangsfassung sieht:

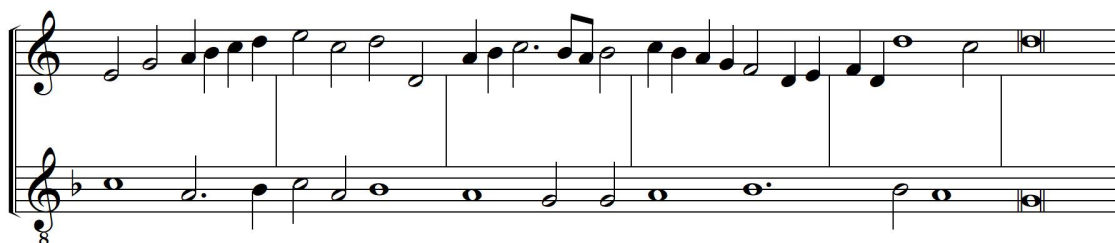
Parte acuta del Principale.

8 Parte graue.



Dann singen wir die *replica* so, dass wir die Unterstimme <230> um eine Oktave nach oben und die Oberstimme um eine Duodezime nach unten versetzen und dabei mit denselben Tonbewegungen und denselben Intervallen fortschreiten, wie man hier im Beispiel sieht.

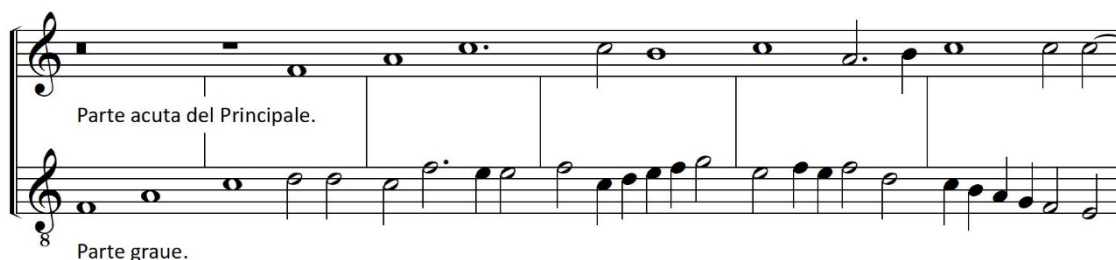




Hieraus ist zu ersehen, dass der Kontrapunkt sich von dem der Ausgangsfassung deutlich unterscheidet und die Zusammenklänge sehr verschieden sind.

Dies nennt man einen doppelten Kontrapunkt in der Duodezime. Man könnte auch die Oberstimme um eine Oktave nach unten <231> und die Unterstimme um eine Duodezime nach oben versetzen. Aber weil sich daraus keine anderen Zusammenklänge ergeben als bei der *replica* zu hören waren, gehe ich nicht weiter darauf ein, um die Dinge nicht ohne Grund zu vervielfachen.

Will man innerhalb der ersten Gattung auf die zweite Art komponieren, also jene, bei der die *replica* im Vergleich zur Ausgangsfassung mit denselben Tonbewegungen aber mit anderen Intervallen fortschreitet, ist folgendes zu beachten: In der Ausgangsfassung sollte man keinesfalls zwei gleiche Konsonanzen unmittelbar nacheinander setzen, wie zwei Terzen, zwei Sexten oder dergleichen, auch nicht, wenn eine davon groß und eine klein ist. Und man sollte nur solche Synkopen verwenden, die in allen Teilen konsonant sind. Ich habe gesagt, man sollte keine zwei Sexten setzen, weil man eine Sexte, die eine gute Wirkung hat, in diesen wie in anderen Kontrapunkten gut verwenden kann. Und man kann es so einrichten, dass die Unterstimme sich mit der Oberstimme überschneidet oder diese mit der Unterstimme, wie es am günstigsten erscheint, allerdings unter der Bedingung, dass sie nicht mehr als eine Terz voneinander entfernt sind. Wenn jede von ihnen in ihrem Tonbereich bleibt, kann man sie auch eine Duodezime voneinander entfernt setzen. Es ist wohl wahr, dass man noch darüber hinaus gehen könnte, wenn man dies aber tut, darf man auf keinen Fall die Tredezime setzen, denn das würde sich als sehr unpassend erweisen. Wir sollten also nicht über die Duodezime hinausgehen, die vorgegebenen Regeln beachten und dafür sorgen, dass die Stimmen möglichst sangbar sind und schrittweise fortschreiten, denn Quart- und Quintsprünge können an einigen Stellen der *replica* zu Unannehmlichkeiten führen. Haben wir das beachtet, können wir einen fehlerfreien Kontrapunkt erhalten, ähnlich wie diesen:



The first system shows two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef with an '8' below it. Vertical lines connect notes between the two staves, indicating specific intervals. The second system follows the same format. The third system also follows the same format, ending with a double bar line and repeat dots.

Wir erhalten dann die *replica*, wenn wir die Unterstimme um eine Oktave nach oben und die Oberstimme um eine Dezime nach unten versetzen. Das nennt man einen »doppelten Kontrapunkt in der Dezime«, so wie er in den beiden hier unten stehenden Stimmen enthalten ist.

This system shows a single staff with a treble clef. The notes are written in a higher register than the previous systems. The text 'Parte acuta della Replica.' is written below the staff.

Parte graue.

This system shows a single staff with a bass clef. The notes are written in a lower register than the previous systems. The text 'Parte graue.' is written above the staff.



Man könnte auch die Oberstimme um eine Oktave nach unten und die Unterstimme um eine Dezime nach oben versetzen. Das würde mir besser gefallen, weil der *modus* überwiegend innerhalb seines Tonbereichs bleiben würde, ebenso wie das Musikstück insgesamt. Aber der Kontrapunkt würde nicht so gut beachtet werden, wie jener, den man in der *replica* sieht.

Diese Kontrapunkte könnte man auch mit drei Stimmen singen, indem man über der Unterstimme der Ausgangsfassung eine weitere im Abstand einer Dezime singen lässt und in der *replica* unter der Oberstimme im Abstand eine Septdezime. Es ist wohl wahr, dass der Kontrapunkt nicht so gründlich von vielen Fehlern bereinigt wäre, wie es sein sollte.

Weil aber diese Art von Kontrapunkt sehr schwierig ist, möchte ich, dass er in der *replica* fehlerfrei ist. Daher möchte ich einige allgemeine Regeln vorgeben. Wenn wir viele andere Dinge beiseitelassen und der Umsicht und dem Urteilsvermögen des Komponisten anheimstellen, ist die erste: Wenn die Stimmen im Satz zusammen absteigen, sollte man niemals eine Terz nach dem Einklang oder einer Terz setzen, oder eine Dezime nach der Oktave. Wenn die Stimmen aufsteigen, ist außerdem zu beachten, dass die Sexte nicht nach der Quinte gesetzt werden sollte und <232> die Dezime nicht nach der Duodezime, besonders, wenn die Oberstimme nicht mit einer schrittweisen Bewegung fortschreitet, die etwas erträglicher ist als eine sprungweise. Gleichermäßen sollte man darauf achten, dass man nicht von der Oktave zur kleinen Dezime fortschreitet, sofern die Oberstimme sich nicht um einen Ganzton bewegt und die Unterstimme um einen Halbton, und ebenso wenig in Gegenbewegung von der Terz oder Quinte zur kleinen Dezime. Wir sollten auch vermeiden, die Oberstimme so zu setzen, dass sie sich von der Quinte zur großen Terz bewegt, wenn die Unterstimme liegen bleibt. Gleiches gilt, wenn die Oberstimme liegen bleibt und die Unterstimme von der Quinte zur kleinen Terz oder von der Duodezime zur kleinen Dezime fortschreitet, denn dann würde die *replica* die vorgegebenen Regeln nicht befolgen. In dieser Art des Kontrapunkts verwandelt sich jede Dezime der Ausgangsfassung in der *replica* in eine Oktave und jede Terz wird zur Quintdezime. Der Kontrapunktiker sollte also die Ausgangsfassung und die *replica* als Einheit verfertigen, dann wird das Ganze fehlerfrei sein.

Bei der zweiten Gattung verläuft die *replica* in Gegenbewegung zur Ausgangsfassung und die Stimmen schreiten in denselben Intervallen fort. Hier ist es nötig, dass in der Ausgangsfassung die Synkopen – sofern sie vorkommen – vollständig konsonant sind, wie auch immer sie gesetzt sein mögen. Denn gäbe es darin eine Dissonanz, hätten sie in der *replica* keine gute Wirkung. Hier kann man – gegebenenfalls – in der Ausgangsfassung die Sexte verwenden, es ist aber zu beachten, dass keine Dezime vor einer Oktave und keine Terz vor einem Einklang gesetzt werden sollte, wenn die Stimmen zusammen aufsteigen, was im unten stehenden Beispiel berücksichtigt ist:

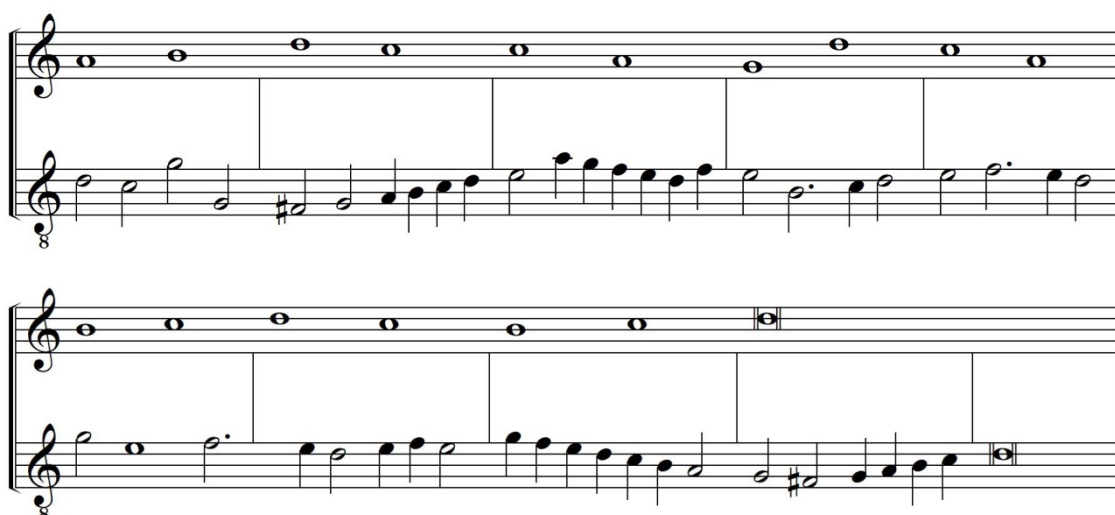
Parte acuta del Principale.

Parte graue.

Die *replica* erhalten wir, indem wir die Unterstimme zur Oberstimme und die Oberstimme zur Unterstimme machen. Erstere steht im Verhältnis zur Ausgangsfassung im Abstand einer Septime und letztere [im Abstand] einer None, wie man hier sieht:

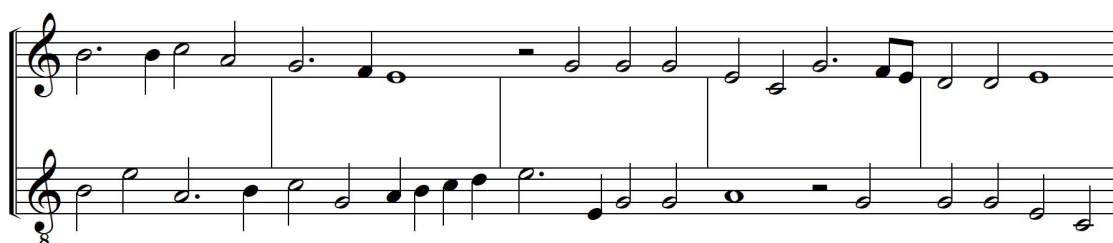
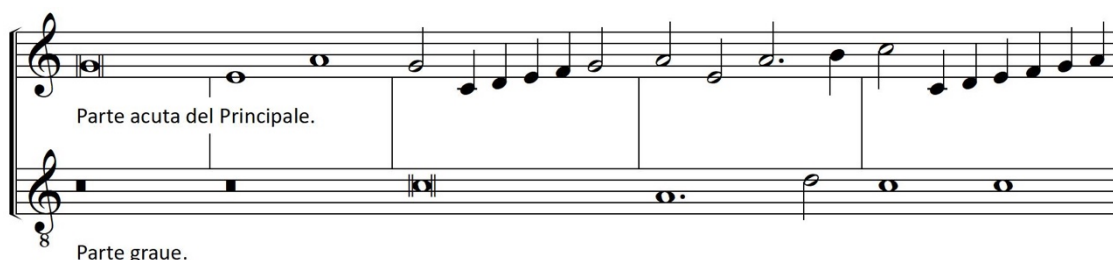
Parte acuta della Replica.

Parte graue.



<233> Wenn man so komponiert, können die Stimmen in der Ausgangsfassung zueinander in jedem beliebigen Abstand bis zur Quintdezime stehen, damit sie sich in der *replica* günstig auswirken. Aber man sollte die Stimmen nicht zu weit voneinander entfernt setzen.

Ich wollte diese wenigen Beispiele geben, damit ein gewissenhafter Komponist, wenn er sie untersucht hat, sich mit seinem Verstand weitere neue und schöne Einfälle ausdenken kann. Ich möchte daher noch auf eine Sache hinweisen: Wenn wir alle Regeln beachten, die uns befähigen, die oben dargestellten Kontrapunkte im Einzelnen zu verwenden, können wir einen Kontrapunkt so komponieren, dass man ihn auf alle dargestellten Arten singen kann, mit großer harmonischer Vielfalt, wie man in den unten stehenden [Beispielen] sehen und hören kann:



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both in 4/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. This is followed by a half note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The melody then has a whole rest for two measures, followed by a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The melody ends on a whole note G4. The accompaniment starts with a half note G3, a half note F3, a quarter note E4, and a quarter note D4. This is followed by a half note C4, a half note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The accompaniment then has a whole rest for two measures, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E4, and a quarter note D4. The accompaniment ends on a whole note G3.

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The bass staff starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, and E3. The melody continues with quarter notes D4, C4, and Bb3, then a half note A3. The bass staff continues with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The melody concludes with a half note G4 and a whole note A4. The bass staff concludes with a half note G3 and a whole note F3. The piece ends with a double bar line.

Parte acuta della Prima replica.

Parte graue.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in the key of B-flat major (two flats). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music is in 4/4 time. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. It then has a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The melody continues with a half note A5, followed by quarter notes Bb5, C6, and D6. The melody ends with a half note E6, followed by quarter notes F6, G6, and A6. The accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. It then has a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. The accompaniment continues with a half note A4, followed by quarter notes Bb4, C5, and D5. The accompaniment ends with a half note E5, followed by quarter notes F5, G5, and A5.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, both in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The melody starts with a half note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and ends with a double bar line. The accompaniment starts with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and ends with a double bar line. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

Parte acuta della Seconda replica.

Parte graue.

Parte acuta della Terza replica.

Parte graue.

<234> Ich möchte folgendes nicht verschweigen und damit die große Kunstfertigkeit dieses Kontrapunkts aufzeigen: Wenn wir in der Ausgangsfassung oder in der ersten und dritten *replica* der Unterstimme eine Oberstimme im Abstand einer Dezime hinzu-

fügen, desgleichen in der zweiten *replica* eine weitere Unterstimme im Abstand einer Septdezime, oder aber, wenn wir die Unterstimme um eine Oktave nach oben versetzen und eine Stimme hinzufügen, die eine Dezime unter der Oberstimme liegt, kann man alle diese [Beispiele] dreistimmig singen. Es ist wohl wahr, dass die hinzugefügten Stimmen nicht mit allen oben vorgegebenen Regeln übereinstimmen. Doch nun sei genug darüber gesagt.

Kap. 57

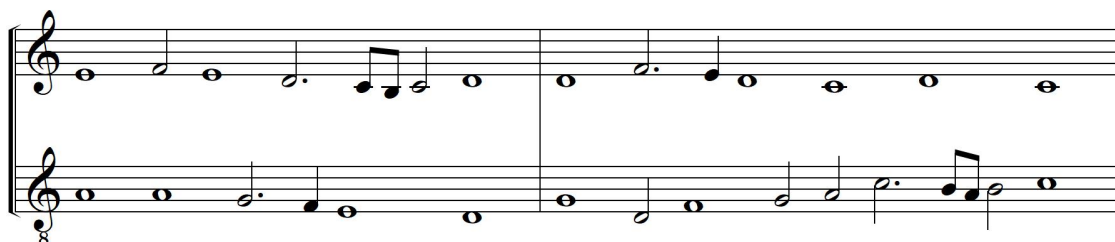
Was der Komponist über die vorgegebenen Regeln hinaus beachten muss und welche Freiheiten er sich erlauben darf

Ich werde nun in einem Kapitel einige Dinge zusammenfassen und gesonderte Beispiele geben, aus denen der Komponist die allgemeinen Regeln ersehen kann. Befolgt er sie, werden seine Musikstücke voll süßer Harmonie sein und ihr Klang wird allen Zuhörern Vergnügen bereiten. Ich sage also: Über die Beachtung der oben vorgegebenen Regeln hinaus ist es zunächst notwendig, dass der Komponist die Stimmen im musikalischen Satz so verbindet, dass, wenn die eine aus den Tönen des ersten *modus* besteht, die andere jene des zweiten *modus* enthalten soll, wie ich im vierten Teil zeigen werde. Da aber der Komponist bei der Bildung eines Kontrapunkts zuweilen viele Noten über einen Ton des *soggetto* setzt, weil es notwendig ist, dass der Kontrapunkt <235> in Bewegung bleibt, kann er mitunter die Konsonanzen nur unter großen Schwierigkeiten für längere Zeit abwechseln. In einem solchen Fall kann er viele synkopierte Noten wie die Semibrevis oder die punktierte Minima verwenden und dabei stets die Töne und Klänge wechseln. Werden die Noten auf solche Weise gesetzt, verleihen sie Kontrapunkt große Eleganz und sind für den Komponisten sehr günstig, denn auf diese »gebundene« Weise hat er eine sehr gute Wirkung.

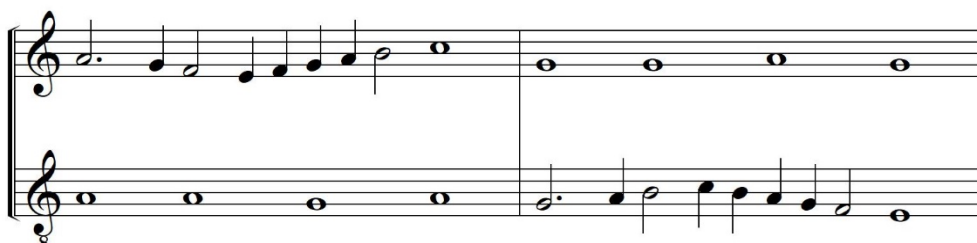
Man muss wissen, dass man einen Kontrapunkt als »gebunden« bezeichnen kann, wenn er so synkopiert ist, dass die Semibrevis des *soggetto* im Takt nicht gänzlich mit der Semibrevis der Kontrapunktstimme zusammenfällt, sondern nur mit deren Hälfte. Das geschieht, wenn sie synkopiert gesetzt wird oder wenn sie auf den Punkt der Minima fällt. Er heißt auch »gebunden«, wenn der *soggetto* liegen bleibt, sich also nicht von einem Ton zu einem anderen bewegt, und die Kontrapunktstimme verschiedene Töne durchläuft. Desgleichen wird [der Kontrapunkt] »gebunden« genannt, wenn die Kontrapunkt-Stimme liegen bleibt und der *soggetto* verschiedene Töne durchläuft. Dies geschieht beim diminuierten [Kontrapunkt]. Wollte man hier aus Notwendigkeit oder aus anderen Gründen einen Einklang verwenden, kann er im zweiten Teil der Semibrevis gesetzt werden, sofern der *soggetto* und die Kontrapunktstimme weder auf dem betonten noch auf dem unbetonten Taktteil im Einklang aufeinandertreffen. Im zweiten Teil einer Note hört man ihn fast gar nicht, sehr wohl jedoch, wenn [die Stimmen] im ersten Teil aufeinandertreffen. Aus diesem Grund kann er auch gesetzt werden, wenn er in einer beliebigen Stimme auf den Punkt der Semibrevis oder Minima fällt, sofern diese Stimme diminuiert ist. Das macht sich besonders gut in mehrstimmigen Kompositionen. Hier erfolgt der Einklang an der Stelle der Minima, für die der Punkt steht. Man hört ihn fast gar nicht, zumal die Sänger den [Ton auf dem] Punkt

zuweilen ganz auslassen. Das führt oftmals dazu, dass der Harmonie einer ihrer Teile fehlt, etwa die Quinte oder die Terz, wie wir andernorts noch sehen werden. Auf solche Weise bleibt sie unvollständig.

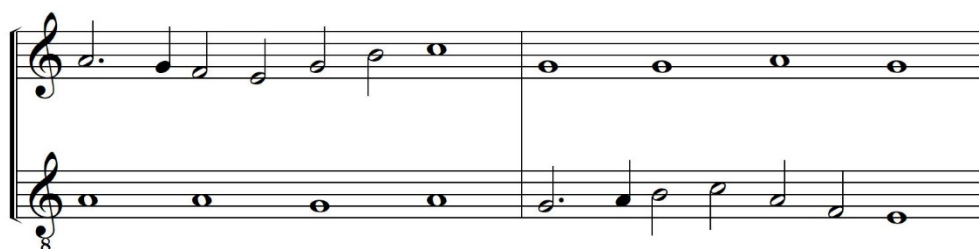
Die Beachtung der dargestellten Regeln bindet den Komponisten zuweilen auf solche Weise, dass er in seinen Kontrapunkten keine schöne und anmutige Melodie bilden kann, die Vergnügen bereitet, dass er die Stimmen im musikalischen Satz aber auch nicht als *fuga* oder *consequenza* setzen kann, wie er vielleicht möchte. Den Dichtern ist es zuweilen gestattet, gegen die Regeln der Metrik zu verstoßen und einen Ausdruck durch einen anderen zu ersetzen oder eine lange Silbe anstelle einer kurzen zu verwenden. Ebenso ist es auch den Musikern zuweilen erlaubt, Dinge zu Papier zu bringen, die gegen die Regeln verstoßen. Es ist ihnen jedoch nicht erlaubt, das allzu oft zu tun, so wie es auch den Dichter nicht gestattet ist, sich diese Freiheiten allzu häufig zu nehmen. Der Musiker kann also, wenn es ihm günstig erscheint und kein anderes Vorgehen möglich ist, entgegen der oben im 38. Kapitel aufgestellten Regel gelegentlich die Quinte nach der großen Sexte setzen, sofern die Sexte auf den zweiten Teil einer synkopierten Semibrevis fällt, wie man hier sehen kann:



Denn wenn die Sekunde und die Septime als Dissonanzen in einer Synkope geduldet werden, ist die Sexte umso eher zu tolerieren, die nicht nur keine Dissonanz ist, sondern auch von allen als Konsonanz anerkannt wird. Hier könnte vielleicht jemand sagen, dass man mit derselben Begründung und auf dieselbe Weise auch von der kleinen Sexte zur Oktave übergehen könnte. Darauf antworte ich: Das würde gegen alle Regeln verstoßen. Denn obwohl die große [Sexte] sich ihrer Natur nach der benachbarten Oktave zuneigt, steht sie nichtsdestoweniger der Quinte näher als die kleine [Sexte] der Oktave. Hieraus ist zu ersehen: Man sollte – so wie es geboten ist – beim Übergang von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz die nächstgelegene wählen. Mit dieser Begründung passt die große Sexte eher zur Quinte als die kleine zur Oktave. Es gibt also keinen Grund, der eine solche Regelwidrigkeit entschuldigen oder rechtfertigen würde. Man könnte aber mit einer <236> Semiminima von der kleinen Sexte zur Oktave übergehen:

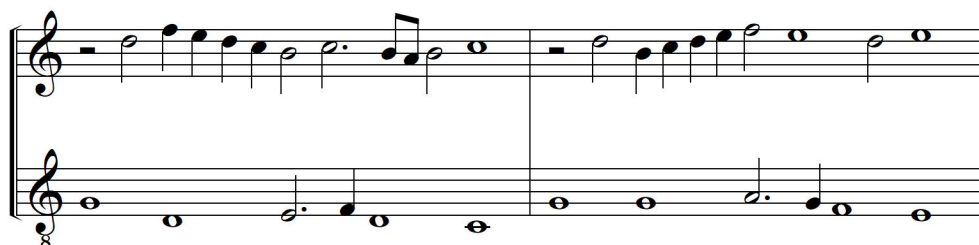


Denn eine vierte Semiminima, die schrittweise auf die dritte folgt, darf ein ungutes [dissonantes] Intervall sein, wie im 42. Kapitel gesagt wurde. Wenn also solch eine Sekunde, Septime oder andere Dissonanz geduldet wird, ist eine Sexte, die auf solche Weise gesetzt wird, dann nicht umso eher zu tolerieren? Sie ist umso mehr zu tolerieren, als kundige Sänger, deren Gehör solche Kleinigkeiten nicht als Unannehmlichkeit wahrnimmt, daraus oftmals eine große [Sexte] machen. Denn solche Wendungen sind in Wirklichkeit nichts anderes als die Diminution der nachstehenden [Beispiele].

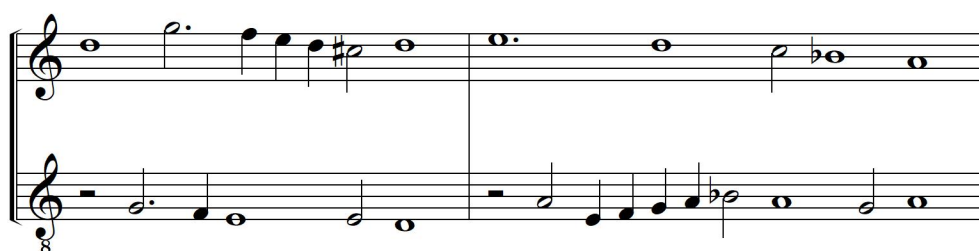


Daher sollte sich niemand davon abhalten lassen, nach seinem Gutdünken die Semiminimen in diesem Beispiel mit dem Zeichen ♩ zu versehen, um die Sexte durch einen chromatischen Ton groß zu machen. Gleiches gilt für das \flat , je nachdem wie es für die Bildung des Kontrapunkts erforderlich ist.

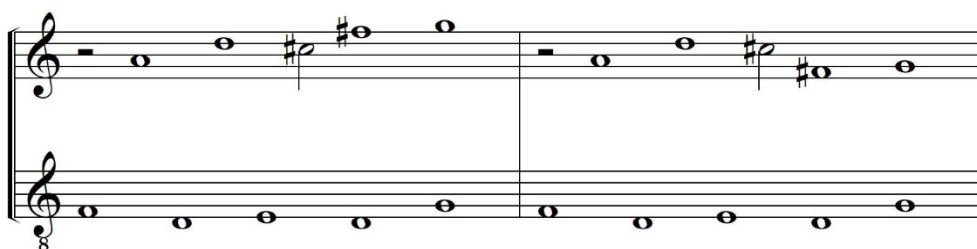
Werden aber diese [chromatischen] Töne nicht gekennzeichnet, darf man dem Komponisten nicht vorwerfen, einen Fehler begangen zu haben, besonders bei solchen Kleinigkeiten. Ebenso kann man zuweilen, aber nicht oft, in einer Wendung die verminderte Quinte gebrauchen, wenn sie sich als günstig erweist, um den Melodieverlauf dem Text anzupassen, und wenn die Melodie in den natürlichen diatonischen Tönen des *modus* fortschreitet, der dem Musikstück zugrunde liegt, wie man hier sieht:



Käme jedoch ein chromatischer Ton ins Spiel – auch wenn er gesetzt würde, um eine Konsonanz zu gewinnen –, darf er nicht verwendet werden. Denn diese Töne wurden nicht erfunden, um die gute Harmonie und die guten musikalischen Sitten zu zerstören, sondern zu deren Herstellung und Wohlergehen. Es ist folglich nicht erlaubt, Wendungen zu gebrauchen, die einer von jenen ähneln, die hier im Beispiel aufgeführt sind:



Denn die chromatischen Töne stehen im Melodieverlauf je nach Komposition zu einem diatonischen Ton im Verhältnis einer verminderten Quinte, eines Tritonus oder einer verminderten Quarte. Diese Intervalle und Melodieverläufe sind unharmonisch. Es ist aber erlaubt, zuweilen chromatische Töne zu verwenden, wenn man von einer solchermaßen [chromatisch] erhöhten Sexte über eine Quarte oder Quinte zur Dezime oder großen Terz fortschreitet, um von dort aus zur Oktave oder zum Einklang zu gelangen, wie man hier sieht:



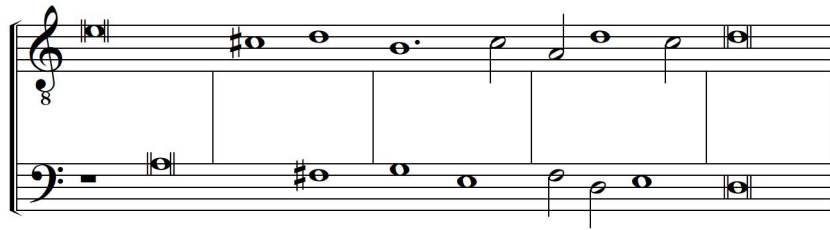
Und das aus zwei Gründen: Erstens handelt es sich um eine diatonische Fortschreitung zwischen chromatischen Tönen und zweitens erfolgt die Tonbewegung der Stimmen in harmonischen Intervallen und nach den oben dargestellten Vorschriften. Solche Töne müssen aus vielerlei Gründen mit dem Zeichen \times versehen werden, ganz besonders aber mit Rücksicht auf unaufmerksame Sänger, damit sie nicht zuweilen den Fehler machen, einen diatonischen Ton durch einen chromatischen zu ersetzen, sodass eine Dissonanz erklingt.

<237> Es ist wohl wahr, dass man in den Musikstücken Intervalle wie die Quarte, Quinte oder Oktave findet, bei denen der Sänger, damit die Tonbewegung der Stimmen korrekt verläuft, einen Ton chromatisch verändern muss, auch wenn der Komponist dies nicht angezeigt hat. Der Komponist muss dies auch nicht tun, weil es überflüssig ist. Denn man darf in der Tat nur Intervalle singen, die harmonisch sind, wie man hier sieht:



Man sollte es auch nicht so machen wie manche, die ohne jeden Grund, jeden Nutzen oder jede Notwendigkeit einen musikalischen Satz mit Tönen beginnen, die wirklich nicht der Natur des *modus* entsprechen. Sie vermischen chromatische und diatonische Töne auf solche Weise, dass man nicht nur am Beginn, sondern auch in der Mitte und am Schluss nichts anderes sieht als die \times *diësis* oder das \flat . Wenn die Komposition dies erfordert, wird es geduldet. Der Komponist sei aber angewiesen, auf solche Dinge zu verzichten, sofern er nicht durch den Text oder eine andere Notwendigkeit im musikalischen Satz dazu gezwungen wird. Denn würde man dies länger fortsetzen, würde das Musikstück den *modus* wechseln und von einem in einen anderen übergehen, was ein besonderes Laster von gewissen Leuten ist. Vor allem sollte man sich davor hüten, solche Töne ohne Grund an den Beginn zu setzen, wie es einige machen, die nicht nur vor die zweite Note das chromatische Zeichen \times setzen, sondern sogar vor die erste. Das führt dazu, dass sie oftmals glauben, eine Melodie – um ein Beispiel zu nennen – im

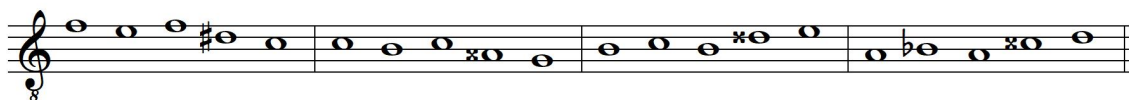
ersten *modus* zu beginnen, und nicht merken, dass sie das Musikstück im siebten [*modus*] anfangen lassen, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann:



Der Komponist sei außerdem davor gewarnt, zuweilen zwischen den Tönen g und aa einen weiteren Ton zu setzen, der mit dem allgemein gültigen chromatischen Zeichen x versehen ist. Daraus entstehen Tonbewegungen, die man in der Tat weder einfach diatonisch noch chromatisch nennen kann. Denn sie lassen sich weder nach oben noch nach unten mit natürlichen diatonischen Tönen zu einer diatonischen Melodie verbinden, wie im folgenden Beispiel:



Hier ist das erste Intervall, das die ersten drei Töne bilden, der große Halbton, der dritte und vierte [Ton] bilden eine große Terz und die beiden letzten [Töne] wieder einen großen Halbton. Wenn wir alle diatonischen und auch die chromatischen Töne durchgehen, werden wir bemerken, dass man diese Intervalle weder nach unten noch nach oben ohne die Hilfe eines weiteren systemfremden Tons verwenden können, den wir mit jenem Zeichen \times versehen, das stets dem zweiten Ton eines enharmonischen Tetrachords hinzugefügt wird. Ein solcher Ton kann nicht diatonisch heißen, denn gehört nicht zu den diatonischen Tönen, und auch nicht chromatisch, denn von ihm aus kann man in keiner Richtung das *trihemitonium* erhalten. Ebenso wenig kann man ihn enharmonisch nennen, weil er den großen Halbton nicht in zwei *diëses* teilt, wie es die Aufgabe eines wahren enharmonischen Tons ist, wie man in allen im zweiten Teil vorgenommenen [Monochord-]Teilungen sehen kann. Einen solchen Ton kann man zwar diatonisch nennen, weil er in einer diatonischen Komposition steht und einen diatonischen Halbton bildet, aber er wird im uneigentlichen Sinn so genannt. Denn diatonisch, chromatisch oder enharmonisch im eigentlichen Sinn nennt man ihn, wenn er so platziert ist, dass er in einem der genannten *genera* seine Aufgabe erfüllt, wie etwa beim vierten Ton im vierten der unten stehenden Beispiele, aber niemals anders.



Auch wenn dieser Ton, wenn er auf solche Weise gesetzt wird, nicht diatonisch ist, sollte man dennoch nicht zögern, ihn zu verwenden, denn in diesen und in ähnlichen Wendungen hat er keine schlechte Wirkung und kommt dem Komponisten zuweilen sehr entgegen. Weil man aber unzählige diatonische Musikstücke findet, die voll von solchen und ähnlichen Wendungen sind, wird <238> von den Praktikern nicht viel Auf-

hebens um sie gemacht. Trotzdem wollte ich sie erwähnen und die Angelegenheit dem gesunden Urteilsvermögen der guten und hervorragenden Komponisten überlassen, damit sie erkennen, wie sie verwendet werden sollen. Ich überlasse ihnen auch viele andere Dinge, möchte aber eines gesagt haben: Man darf keine synkopierte Semibrevis unmittelbar vor einer dissonanten Minima setzen, die schrittweise erreicht wird. Denn das wäre gegen die Natur der vollständig konsonanten Synkope, nach der keine Dissonanz stehen soll, sondern eine Konsonanz. Wollen wir jedoch eine solche dissonante Minima verwenden, müssen wir stets die Semibrevis auf den Taktschlag setzen und sie punktieren, wobei der [Ton auf dem] Punkt stets konsonant sein muss. Die darauf folgende Minima kann nach Belieben konsonant oder dissonant gesetzt werden, sofern sie schrittweise erreicht wird, wie man hier sieht:



Außerdem sollte man folgendes beachten: Wann immer man einen etwas schwachtenden und traurigen Kontrapunkt bilden will oder einen süßen und lieblichen, sollte man entsprechend mit süßen und lieblichen Tonbewegungen fortschreiten, wie etwa dem Halbton, der kleinen Terz und dergleichen. Dabei sollte man die kleinen imperfekten Konsonanzen wie die kleine Terz, die kleine Sexte und ihren Oktavwiederholungen verwenden. Diese Konsonanzen sind – wie ich im zehnten Kapitel gesagt habe – ihrer Natur nach für solche Dinge geeignet. Will man im Gegensatz hierzu einen fröhlichen [Kontrapunkt] bilden, sollte man den Ganzton oder die große Terz und dergleichen als melodische und harmonische Intervalle verwenden. Und wenn man [den Kontrapunkt] so gestalten möchte, dass er zuweilen etwas herb ist, kann man in den tiefen Stimmen im Satz die großen Intervalle verwenden, wie die große Terz, die große Sexte und ihre Oktavwiederholungen. Er wird umso herber sein, je häufiger die genannte große Sexte auf längeren Notenwerten und in den tiefen Stimmen des Musikstücks erklingt. Es ist in der Tat eine schwierige Sache, im Einzelnen lehren zu wollen, wie und wann diese Dinge verwendet werden dürfen. Aber was ich gesagt habe, kann sehr nützlich sein, wenn man solche Wendungen zuweilen verwenden will. Doch das mag für jetzt genügen. Vielleicht werde ich ein anderes Mal ausführlicher darüber sprechen.

Kap. 58

Wie man einen mehr als zweistimmigen musikalischen Satz komponieren soll und die Bezeichnung der Stimmen

Nun denke ich, dass ich über die Regeln und die Kompositionsweise für zweistimmige Sätze genügend gesprochen habe. Daher scheint es mir an der Zeit, alle andere Dinge, die noch hierher gehören könnten, dem guten und verständigen Leser zu überlassen. Denn wenn er die gelehrten Werke der guten und hervorragenden Komponisten betrachtet und untersucht, wird er Klarheit über alles gewinnen, was ihm [sonst noch]

begegnen könnte. Und es scheint mir an der Zeit, zu zeigen, wie man vorgehen muss, wenn man für mehr als zwei Stimmen komponiert. Bevor wir aber weitergehen, ist zu bemerken, dass die Musiker in ihren Kompositionen zumeist vier Stimmen verwenden. Sie sagen, dass darin die ganze Vollkommenheit der Harmonie enthalten ist. Und weil diese [vier Stimmen] hauptsächlich verwendet werden, wurden sie nach den vier Elementen »elementar« genannt. Denn so wie jeder Körper aus letzteren zusammengesetzt ist, ist jeder vollkommene musikalische Satz aus ersteren zusammengesetzt. Die tiefste Stimme nennen sie Bass und weisen sie dem Element der Erde zu. Denn so wie die Erde unter den Elementen die tiefste Lage einnimmt, nimmt der Bass die tiefste Stimme im musikalischen Satz ein. Von hier aus etwas weiter nach oben in die Höhe gehend, ordnen sie eine weitere Stimme an. Sie nennen sie Tenor und setzen sie dem Wasser gleich, denn dieses folgt in der Ordnung der Elemente unmittelbar auf die Erde und ist mit ihr verbunden. Ebenso folgt in der Anordnung der Stimmen der Tenor unmittelbar auf den Bass, und seine tiefen Töne unterscheiden sich in nichts von dessen hohen Tönen. Auf ähnliche Weise ordneten sie die dritte Stimme über den Tenor an, die einige <239> Contratenor nennen, einige Kontra-Alt und andere Alt. Sie setzten sie an die dritte Stelle, in die Mitte des musikalischen Satzes. Man kann sie in der Tat mit der Luft vergleichen, denn so wie diese einige Eigenschaften mit dem Wasser und einige mit dem Feuer gemeinsam hat, so stimmen die tiefen Töne im Alt mit den hohen im Tenor überein, und die hohen im Alt mit den tiefen [Tönen] der vierten Stimme, die darüber liegt und Cantus genannt wird. Diese ordneten sie an der höchsten Stelle im Satz an, weshalb einige sie auch Sopran nennen. Man kann sie mit dem Feuer vergleichen, das unmittelbar auf die Luft folgt, an der höchsten Stelle in dieser Ordnung [der Elemente].

Das geschieht nicht ohne Grund. Denn die tiefe Stimme befindet sich an der tiefsten Stelle des Satzes und schreitet in langsamen und wenigen Bewegungen fort, aus denen die tiefen Töne entstehen. Diese stehen ihrer Natur nach – wie ich im elften Kapitel des zweiten Teils gesagt habe – der Stille nahe. Sie weist eine große Übereinstimmung mit der Erde auf, die von Natur aus unbeweglich ist und keinen Klang erzeugen kann, wie ich bei anderer Gelegenheit schon gesagt habe. Und wenn ich die höchste Stimme mit dem Feuer verglichen habe, habe ich das [ebenfalls] nicht ohne Grund getan. Denn die hohen Töne, die aus schnellen und dichten Bewegungen entstehen, haben die Eigenschaft, dass sie durch ihre plötzliche und rasche Erschütterung schnell erklingen und das Ohr schnell erreichen. Damit entsprechen sie sozusagen der Natur des Feuers, das nicht nur in die Höhe strebt und selten ist, sondern auch rasch und aus sich selbst heraus aktiv. Die anderen, mittleren Stimmen habe ich aufgrund der gemäßigten Bewegungen und der Ähnlichkeit der Lage den beiden anderen, mittleren Elementen zugeordnet. Denn sie entsprechen mit ihrer unterschiedlichen Lage deren Natur. Wie diese Stimmen anzuordnen und zu disponieren sind und wie weit sie voneinander entfernt sein sollten, werden wir im folgenden Teil sehen.

Wenn wir nun vor dem Hintergrund dessen, was gesagt wurde, die Eigenschaften dieser Stimmen untersuchen wollen, werden wir bemerken, dass der Sopran als die höchste und für das Gehör durchdringendste aller Stimmen auch am besten zu hören ist. So wie das Feuer alle natürlichen Dinge nährt und hervorbringt, welche die Welt schmücken und bewahren, sollte sich der Komponist bemühen, dass die höchste

Stimme in seiner Komposition auf schöne, verzierte und elegante Weise fortschreitet und so das Gemüt der Zuhörer nährt und labt. Und so wie die Erde das Fundament für die anderen Elemente bildet, hat der Bass die Eigenschaft, die anderen Stimmen zu unterstützen, zu stabilisieren, zu stärken und sie wachsen zu lassen, denn er bildet die Grundlage und das Fundament der Harmonie. Daher heißt er Bass, also Basis und Stütze für die anderen Stimmen. Wenn das Element der Erde – so das denn möglich wäre – fehlte, würde die schöne Ordnung der Dinge zusammenbrechen und die Harmonie in der Welt und im Menschen zerstört. Ebenso würde sich, wenn der Bass fehlte, der ganze musikalische Satz mit Verwirrung und Dissonanz füllen und alles würde auseinanderfallen. Wenn der Komponist also den Bass eines Stückes komponiert, soll er mit Bewegungen fortschreiten, die eher langsam sind, sprungweise verlaufen und weiter auseinander liegen als in den anderen Stimmen, damit die mittleren Stimmen mit eleganten, schrittweisen Bewegungen fortschreiten können, besonders der Sopran, denn das entspricht seiner Eigenart. Der Bass sollte nicht stark diminuiert werden, sondern überwiegend mit größeren Notenwerten als in den anderen Stimmen fortschreiten. Und er sollte so beschaffen sein, dass er eine gute Wirkung hat und nicht schwierig zu singen ist, damit die anderen Stimmen auf bestmögliche Weise ihren Platz im musikalischen Satz einnehmen können. Der Tenor liegt unmittelbar über dem Bass und ist die Stimme, die den musikalischen Satz lenkt und beherrscht sowie den *modus* aufrechterhält, der ihm zugrunde liegt. Er soll mit eleganten Tonbewegungen komponiert werden und so angeordnet sein, dass er der Natur des *modus* entspricht, aus dem er gebildet wird, sei es der erste, zweite, dritte oder welcher auch immer. Dabei ist zu beachten, dass die Kadenzen planvoll und an den vorgesehen Stellen gebildet werden. Die Luft wird von den Strahlen der Sonne erhellt, und dadurch wird hier unten [auf der Erde] alles heiter, scheint zu lachen und ist voller Fröhlichkeit. Ebenso ist der Alt, wenn er gut angeordnet und zusammengesetzt sowie mit schönen und eleganten Wendungen geschmückt ist, eine Zierde und macht den musikalischen Satz anmutig. Daher sollte der Komponist darauf achten, den Alt so zu komponieren, dass er eine gute Wirkung hat. Die Aufgabe und die Natur dieser Stimmen hat auf scherzhafte und sehr kunstvolle Weise der geistreiche Dichter aus Mantua [Teofilo Folengo] mit gewaltigen Versen ausgedrückt, indem er sagte:

*Plus auscultantum sopranus captat orecchias.
Sed tenor est vocum rector, vel guida tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, firmat, et auget.*

Am meisten ergreift der Sopran die Ohren der Hörer.
Doch der Tenor regiert die Stimmen und ist die Hauptstimme.
Der Alt schmückt Apolls Lied und malt es aus,
und der Bass nährt die Stimmen, macht sie saftig, begründet und mehrt sie.

Diese [Verse] wollte ich hier anbringen, damit sich der Komponist daran erinnert und weiß, wie er vorzugehen hat, wenn er diese Stimmen komponiert.

Das sind nun die hauptsächlichen und elementaren Stimmen einer jeden vollkommenen Komposition. Hierbei sollte der Alt zuletzt <240> komponiert werden, denn nachdem die anderen Stimmen komponiert sind, ergänzt und vervollkommnet er die Har-

monie, die von diesen nicht vervollkommnet werden kann. Aber es ist kein unumstößliches Gesetz, dass er immer zuletzt zur Komposition hinzugefügt werden soll, so wie es auch keinen Grund gibt, der uns zwingt, erst die eine und dann die andere Stimme eines Musikstücks zu komponieren. Es ist jedoch folgendes anzumerken: Wenn die Musiker einen dreistimmigen Satz komponieren wollen, lassen sie zumeist den Kontra-Alt oder den Sopran beiseite und nehmen die anderen Stimmen. Und wenn sie über die vier genannten hinausgehen wollen, fügen sie keine neue Stimme hinzu, sondern verdoppeln eine von ihnen, indem sie zwei Soprane, zwei Alte, zwei Tenöre oder zwei Bässe ansetzen. Und das hat seinen Grund.

Immer wenn man ein Musikstück über einen erfundenen *soggetto* komponieren will, sei es als *cantus firmus* oder *cantus figuratus*, oder wenn man eine Canzone, ein Madrigal oder eine Motette komponieren will, ist es notwendig, dass der Komponist den *soggetto* erfindet. Dabei muss er zunächst darauf achten, in welchem *modus* der *soggetto* steht, oder in welchem *modus* er sein Musikstück komponieren möchte, damit er weiß, auf welchen Tönen die Kadenzen zu bilden sind, und das Musikstück folglich so komponieren kann, dass der Schluss mit der Mitte und dem Beginn übereinstimmt. Sind diese Dinge bedacht, kann man mit jener Stimme beginnen, die einem am günstigsten erscheint. Dabei setzt man am Anfang immer einen der regulären Anfangstöne des *modus*, in dem das Stück stehen soll, und beachtet das, was in den vielen oben vorgegebenen Regeln enthalten ist. Die Musiker pflegen jedoch ihre Kompositionen überwiegend mit dem Tenor zu beginnen, dann setzen sie den Sopran, fügen diesem den Bass hinzu, und zuletzt den Alt. Ich habe oben viele Beispiele mit den beiden Stimmen Sopran und Tenor gegeben. Doch hier reicht es aus, die unten stehende Tabelle anzuführen, der man ohne viel Mühe alle Zusammenklänge entnehmen kann, welche die Stimmen gemeinsam mit den beiden genannten bilden können, unabhängig davon wie viele es sind. Dabei habe ich die folgende Reihenfolge eingehalten: Zuerst habe ich die Zusammenklänge angeführt, die Sopran und Tenor bilden. Dann, wie weit der Bass nach unten vom Tenor entfernt sein darf, damit alles gut zusammenpasst. Und schließlich, wo der Alt, wenn die genannten Stimmen so stehen, über dem Bass liegen muss, damit die Harmonie vollkommen wird. Es ist jedoch anzumerken, dass es im Alt zuweilen mehr als einen Zusammenklang gibt. Daher können diese Zusammenklänge nicht nur für den Alt dienen, sondern auch für andere Stimmen, die eventuell über die genannten vier hinaus dem musikalischen Satz hinzugefügt werden. Außerdem wird man den Kontra-Alt nur in vier Fällen im Einklang oder in der Oktave zu den anderen Stimmen gesetzt finden. Wenn nämlich die übrigen Stimmen im Verhältnis einer Quinte, einer Terz oder ihrer Oktavwiederholungen stehen, müssen die hinzugefügten, wie viele es auch sein mögen, notwendigerweise zu einer der drei genannten [Stimmen] im Verhältnis einer Oktave oder des Einklangs stehen. Für das volle Verständnis dessen, was gesagt wurde, gebe ich jedoch ein Beispiel: Setzen wir den Fall, dass in einer Komposition der Sopran einen Einklang mit dem Tenor bildet, dass also beide auf demselben Ton stehen. Ich sage, dass man, wenn man diesen beiden eine dritte Stimme hinzufügen möchte, den Bass im Abstand einer der folgenden Konsonanzen unter dem Tenor setzen muss: Terz, Quinte, Sexte oder Oktave, oder einiger anderer, wie man in der Tabelle sehen kann. Wenn der Bass also eine Terz [unter dem Tenor] liegt, kann der Alt eine Quinte oder Sexte über dem Bass liegen. Und die übr-

gen Stimmen – sofern es mehr als vier sind –, können zu einer dieser vier [Stimmen] im Einklang oder im Abstand einer Oktave stehen. Wenn der Bass hingegen eine Quinte unter dem Tenor liegt, kann man den Alt eine Terz oder eine Dezime über den Bass setzen. Und die übrigen Stimmen, die eventuell hinzugefügt werden, stehen dann zu diesen [vier Stimmen] im Einklang oder im Abstand einer Oktave. Wenn der Bass schließlich eine Sexte [unter dem Tenor] liegt, kann man, wenn man das dritte Beispiel der Tabelle betrachtet, herausfinden, wo der Alt zu stehen kommt. Dasselbe kann man auch der Reihe nach für die anderen [Stimmen und Intervalle] sehen, da sie ordentlich aufgeführt sind, wie man hier unten klar und deutlich sieht: <241>

Einklang

Wenn der Sopran im Einklang mit dem Tenor steht
und der Bass eine Terz unter dem Tenor liegt,
wird der Alt eine Quinte oder Sexte über den Bass gesetzt.

Wenn aber der Bass eine Quinte unter dem Tenor liegt,
wird der Alt eine Terz oder Dezime über den Bass gesetzt.

Auch wenn der Bass eine Sexte unter dem Tenor liegt,
kann der Alt eine Terz oder Dezime über dem Bass stehen.

Und wenn der Bass eine Oktave unter dem Tenor liegt,
können die anderen Stimmen eine Terz, Sexte, Dezime oder Duodezime über dem Bass stehen.

Liegt [der Bass] schließlich eine Dezime unter dem Tenor,
wird der Alt eine Quinte oder Duodezime über dem Bass gesetzt.

Wenn es sich aber um eine Duodezime handelt,
kann der Alt eine Terz oder Dezime über dem Bass gesetzt werden.

Und wenn der Bass eine Quintdezime unter dem Tenor liegt,
werden die anderen Stimmen eine Quinte, Sexte, Dezime, Duodezime oder Tredezime
über dem Bass gesetzt.

Terz

Wenn der Sopran mit dem Tenor eine Terz bildet
und der Bass eine Terz unter diesem liegt,
kann der Alt mit diesen Stimmen einen Einklang oder eine Oktave bilden.

Wenn dann der Bass eine Sexte unter dem Tenor liegt,
wird der Alt eine Terz oder Dezime über dem Bass gesetzt.

Wenn der Bass aber eine Oktave unter dem Tenor liegt,
wird der Alt eine Quinte oder Sexte über dem Bass gesetzt.

Und wenn es eine Dezime ist, können die andern Stimmen
mit den genannten einen Einklang oder eine Oktave bilden.

Quarte

Wenn der Sopran mit dem Tenor eine Quarte bildet

und der Bass eine Quinte unter dem Tenor liegt,
steht der Alt eine Terz oder eine Dezime über dem Bass.

Wenn [der Bass] aber eine Duodezime unter dem Tenor liegt,
wird der Alt eine Dezime über dem Bass gesetzt.

Quinte

Wenn aber der Cantus eine Quinte über dem Tenor liegt
und der Bass eine Oktave unter ihm,
kann der Alt eine Terz oder Dezime unter dem Bass liegen.

Und wenn der Bass eine Sexte unter dem Tenor liegt,
bildet der Alt mit diesen Stimmen einen Einklang oder eine Oktave.

Sexte

Wenn der Cantus mit dem Tenor eine Sexte bildet
und der Bass eine Quinte unter dem Tenor liegt,
kann der Alt mit diesen Stimmen einen Einklang oder eine Oktave bilden.

Wenn aber der Bass eine Terz unter dem Tenor liegt,
bildet der Alt mit dem Bass eine Quinte.

Desgleichen wenn der Bass eine Dezime unter dem Tenor liegt,
dann liegt der Alt ebenso eine Quinte oder Duodezime über dem Bass.

Oktave

Wenn der Sopran mit dem Tenor eine Oktave bildet
und der Bass eine Terz unter dem Tenor liegt,
können die anderen Stimmen eine Quinte, Sexte, Dezime, Duodezime oder Tredezime
über dem Bass liegen.

Ebenso können, wenn [der Bass] eine Quinte unter dem Tenor liegt,
die anderen Stimmen eine Terz mit dem Bass bilden.

Und wenn der Bass eine Oktave unter dem Tenor liegt,
liegen die anderen Stimmen eine Terz, Quinte, Dezime oder Duodezime über dem
Bass.

Wenn der Bass schließlich eine Duodezime unter dem Tenor liegt,
liegen die [anderen] Stimmen eine Dezime oder Septdezime über dem Bass.

<242> Aus diesen Zusammenklängen kann jeder selbst ersehen, wie weit der Kontra-Alt notwendigerweise über dem Bass liegen muss, wenn der Sopran im Abstand einer bestimmten Konsonanz zum Tenor steht und der Bass im Abstand eines bestimmten anderen Intervalls zum Tenor. Ich überlasse das der Kürze halber dem Urteilsvermögen des verständigen Komponisten. Es ist jedoch anzumerken, dass zuweilen, wenngleich selten – sofern es die Absicht des Komponisten ist –, der Bass an die Stelle des Tenors gesetzt wird und umgekehrt der Tenor an die Stelle des Basses. Ebenso wird zuweilen auch der Sopran an die Stelle des Alts gesetzt und dieser an die Stelle des Soprans. Oder aber der Tenor wird an die Stelle des Kontra-Alts gesetzt und umgekehrt. Daher sei jeder darauf hingewiesen, dass in dieser Tabelle immer der Sopran die höchste

Stimme ist und der Bass die tiefste, auch wenn zuweilen die mit diesen Namen bezeichneten Stimmen zufällig den ihnen zugewiesenen und passenden Ort wechseln. Ebenso ist mit dem Tenor jene Stimme gemeint, die unmittelbar über dem Bass liegt, und mit dem der Kontra-Alt jene, die im Anschluss an die drei genannten [Stimmen] komponiert wird. Ist diese Sache klar geworden, kann jeder, ohne einen Fehler zu machen, die Stimmen untereinander so vertauschen, wie es ihm gelegen kommt.

Kap. 59

Der dreistimmige Satz und was bei der Komposition zu beachten ist

Wir gehen nun zu der Vorgehensweise über, die man bei der Komposition eines dreistimmigen Satzes einhalten muss, um von dort aus leicht zur Komposition der vier- und mehrstimmigen Sätze zu gelangen. Ich sage dazu: Man muss wissen, dass über die bereits vorgegebenen Regeln hinaus noch einige andere Dinge zu beachten sind, die ich nach und nach je nach Bedarf zeigen werde. Nehmen wir zu Beginn an, es sei ein dreistimmiger Kontrapunkt über einem *soggetto* zu bilden, der dem Tenor im weiter unten stehenden Beispiel entspricht. Hierzu sage ich: Man ordnet die Stimmen zunächst so untereinander an, wie sie in der Komposition auftreten. Anschließend setzt man zuerst den *soggetto* nach ganz oben und dann die anderen der Reihe nach. Dabei sorgt man dafür, dass die tiefste Stimme immer ganz unten steht und die höchste ganz oben. Man kann – im Einklang mit den vorgegebenen Regeln –, bevor der *soggetto* [im Tenor] einsetzt, ihn von den anderen Stimmen imitieren lassen. Dann lässt man ihn elegant hinzutreten und bei der Diminution der hinzugefügten Stimme die Vorgehensweise einhalten, die im zweistimmigen Satz befolgt wurde. Mit Hilfe der oben stehende Tabelle kann man so fortfahren, dass man einen musikalischen Satz wie beispielsweise den unten stehenden erhält:



<243> Es ist jedoch anzumerken, dass die Kontrapunktstimmen, wenn sie einsetzen, mit demselben Ton wie der *soggetto* beginnen, so wie es die Pflicht verlangt, und dass sie ihn so weit als möglich imitieren. Dabei werden die Kontrapunktstimmen zueinander als *consequenza* gesetzt, und es ist nicht schlecht, wenn sie auch zum *soggetto* [auf diese Weise] gesetzt sind. Es ist wohl wahr, dass es nichts Neuartiges und keine neue Erfindung ist, sie auf diese zweite Weise zu setzen. Denn man kann nichts tun, was nicht schon tausendmal getan worden wäre. Aber es lässt sich gut sagen, dass die erste Art, auch wenn sie nicht neu ist, immerhin neuer und weniger abgenutzt ist. Man kann auch sehr bequem – und außerdem auf lobenswerte Weise – die Stimmen zueinander als *consequenza* setzen, aber nicht mit derselben Folge und Anordnung [von Tönen] wie bei der strengen *fuga*, sondern in einer durchbrochenen Folge. Dabei setzt man die Töne teils aufsteigend, teils absteigend, und achtet nur darauf, dieselbe Anzahl [von Tönen] und dieselben Notenwerte zu verwenden. So setzt man zuweilen eine Imitation in Gegenbewegung, bei welcher der Dux oder die Hauptstimme mit einer Anzahl von Noten aufsteigt und der Comes mit der gleichen Anzahl absteigt, wie man es dem unten stehenden Beispiel entnehmen, in dem ich aus zwei Gründen nur eine Stimme notiert habe:





Erstens fehlt es nicht an gelehrten Kompositionen von vielen ausgezeichneten Komponisten, die voll von solchen Dinge sind und denen man entnehmen kann, welche Vorgehensweise man bei der Komposition weiterer musikalischer Sätze einhalten muss. Zweitens möchte ich den Band nicht durch zu viele Beispiele anwachsen lassen. Denn man kann diesem einen alles entnehmen, was ich sagen wollte, und auch, wie man vorgehen kann, wenn man eine Stimme aus der Fortschreitung einer anderen ableitet, um den Kontrapunkt mit schönen Gedanken und anmutigen Eingebungen zu füllen. Es ist jedoch folgendes anzumerken: Zuweilen kann der Bass – wie ich andernorts bereits gesagt habe – an die Stelle des Tenors treten und ebenso eine der anderen Stimmen an die Stelle einer anderen. Dann sollte der Bass dennoch immer auf dem regulären Schlusston des *modus* enden, in dem der Satz steht, und ebenso die anderen Stimmen auf den ihnen zugedachten Schlusstönen. Denn anhand dieser Töne klassifizieren wir den *modus*. Wenn der Tenor auf einem anderen Ton als der *finalis* endet, hat das keine große Bedeutung, sofern seine Tonbewegungen gemäß der Natur des *modus* fortschreiten, in dem der Satz steht. Das gilt auch für alle anderen Stimmen.

Darüber hinaus ist anzumerken, dass man eine Komposition vollkommen nennen kann, in der bei jedem Tonwechsel, nach oben wie nach unten, immer Konsonanzen zu hören sind, deren Außentöne den Klang variieren. Eine wirklich vollkommene Harmonie ist die, in der man diese Konsonanzen hört. Es gibt zwei Klänge oder Konsonanzen, die der Sinneswahrnehmung diese Vielfalt bieten: die Quinte und die Terz sowie ihre Oktavwiederholungen. Deren Außentöne haben keine Ähnlichkeit miteinander, wie es bei der Oktave der Fall ist, und sie ähneln sich untereinander ebenfalls nicht, denn die Außentöne der Quinte bewegen das Ohr nicht auf dieselbe Weise wie die der Terz, und umgekehrt. Fügt man der großen Terz die kleine Terz hinzu, entsteht die Quinte, deren Außentöne sich stark von jenen unterscheiden, die man bei der großen und kleinen Terz hört. Und die Außentöne der großen Terz unterscheiden sich ebenfalls stark von denen der kleinen Terz. Das findet man bei der Oktave nicht, denn deren Außentöne sind so ähnlich, dass sie wie ein Ton wirken. Sie nähern sich auf solche Weise dem Einklang an, sodass es, wenn man ihr eine beliebige Konsonanz hinzufügt, scheint, als sei diese – wie ich andernorts schon gesagt habe – mit einem einzigen Ton verbunden. Da man also eine Vielfalt nur zwischen den Außentönen der Quinte und der Terz findet, und da die Harmonie aus Dingen besteht, die zueinander verschieden sind, sollten wir uns – damit wir eine solche vollkommene Harmonie erreichen – auf jede erdenkliche Weise und mit aller Kraft bemühen, diese beiden Konsonanzen und ihre Oktavwiederholungen so oft wie möglich in unseren Kompositionen erklingen zu lassen. Es ist wohl wahr, dass die Praktiker oftmals die <244> Sexte anstelle der Quinte setzen, und das ist gut so. Wenn man besagte Sexte in einer der Stimmen über dem Bass setzt, ist jedoch anzumerken, dass keine andere Stimme im Abstand einer Quinte über ihn gesetzt wird. Denn diese beiden Stimmen wären dann einen Ganz- oder Halbton voneinander entfernt, sodass man eine Dissonanz hören würde. Ich habe gesagt, wir sollten uns mit aller Kraft bemühen, in unseren Kompositionen immer diese beiden Konsonanzen

[Terz und Quinte] zu verwenden, denn immer können sie nicht gesetzt werden, besonders in dreistimmigen Kompositionen. Stattdessen wird häufig die Oktave gesetzt, um den schönen, eleganten und schlichten Gesang der Stimmen nicht zu verderben. Es wäre also quasi unmöglich, diese Konsonanzen in solchen Kompositionen immer verwenden zu wollen. In vierstimmigen Kompositionen wäre aber das Übergehen einer der genannten Konsonanzen ein größerer Fehler als in den dreistimmigen. Denn dort, wo man diese Regel mit drei Stimmen nicht befolgen kann, erlaubt es uns die vierte Stimme. Und wir sind umso mehr verpflichtet, diese Vorschrift zu beachten, je mehr Stimmen der Satz enthält. Es ist in der Tat eine Schande, dass manche ihre vierstimmigen Kompositionen nicht nur um eine der genannten Konsonanzen berauben, sondern, was noch schlimmer ist, die Stimmen so setzen, dass sie zueinander im Einklang oder lediglich im Oktavabstand stehen. So hört man eine leere und armselige Harmonie, denn die Stimmen stehen im Abstand von gleichartigen Oktaven, was man Oktavverdopplungen nennt. Aber das wäre von geringer Bedeutung, wenn man denselben Fehler nicht auch in Kompositionen zu fünf, sechs, sieben oder mehr Stimmen finden würde. Darin gibt es einige so leere und armselige Stellen, dass sie dem Gehör wenig Befriedigung geben. Daher sollte sich der Kontrapunktiker hüten, solche Fehler zu begehen, die wahrlich einer Korrektur bedürfen. Und er sollte wissen, dass diese Fehler nicht nur bei Klängen begangen werden, die auf dem betonten oder unbetonten Taktteil erklingen, sondern bei allen konsonanten Klängen. Der Komponist sollte dies beachten, damit seine Komposition klangvoll und volltönend wird und in sich die ganze Vollkommenheit der Harmonie enthält. Das bedeutet aber nicht, dass er diese Vorschrift vom Anfang der Komposition bis zum Schluss befolgen muss. Denn in jedem musikalischen Satz muss man ebenfalls darauf achten, den Stimmen zuweilen auch Ruhepausen zu geben und sie nicht ständig zusammen singen zu lassen. Stattdessen sollte man es so einrichten, dass entsprechend ihrer Anzahl bald zwei, bald drei und bald vier Stimmen zu hören sind, und zuweilen alle zusammen, besonders am Schluss. Denn diese Vielfalt bringt für den Komponisten und den Sänger Annehmlichkeiten mit sich, für den musikalischen Satz Schönheit und für das Gehör Vergnügen und Wohlgefallen.

CANTO.

TENORE.

BASSO.



<245> Wenn man so vorgeht, ist es unmöglich, die Vorschrift [immer Quinten und Terzen zu setzen] zu beachten. Besonders wenn man zuweilen nur wenige Stimmen singen lässt, müsste man, um die oben genannten Konsonanzen zu erhalten, einige so unbequeme Tonbewegungen verwenden, dass sie jede gute und klangvolle Komposition ruinieren würden. Wächst aber die Zahl der Stimmen und beachtet man das Gesagte nicht, wird es sich zeigen, inwieweit man ein guter Schüler der Natur gewesen ist. Denn die führt – wenn sie nicht verderbt ist – alle Dinge zur Vollkommenheit. Darüber hinaus muss man folgendes wissen: Hat man drei Stimmen einer beliebigen Komposition angeordnet, dass sie die genannten Konsonanzen oder die Sexte anstelle der Quinte enthalten, würden alle weiteren hinzutretenden Stimmen notwendigerweise zu einer der drei genannten im Einklang oder in der Oktave stehen, unabhängig davon, wie viele [Stimmen] hinzugefügt wurden, wie man dem obigen Beispiel an vielen Stellen entnehmen kann. Daher sollte der Komponist die [hinzutretenden Stimmen] so in den musikalischen Satz einpassen, wie es ihm am günstigsten erscheint. Es ist wohl richtig, dass man eher die Oktave als den Einklang wählen sollte, denn dieser ist – wie andernorts bereits gesagt wurde –, keine Konsonanz.

Kap. 60

Wie man die Quarte im musikalischen Satz verwenden kann

Während die Quarte in zweistimmigen Kompositionen nur als Synkope gesetzt wird, kann sie hier [im mehrstimmigen Satz] je nach Bedarf auch ohne Synkopierung gesetzt werden. Und ihre Verwendung ist nicht nur nützlich, sondern sogar notwendig. Man muss dazu wissen, dass die Quarte eine Konsonanz ist, wie ich andernorts bewiesen habe. In Kompositionen kann sie auf zweierlei Weise verwendet werden, so wie die

modernen Musiker es zu tun pflegen: Erstens kann man Bass und Tenor im Abstand einer Quinte setzen und diesen beiden Stimmen eine dritte Stimme hinzufügen, die zum Bass im Abstand einer Oktave steht. Auf diese Weise teilt der Ton des Tenors diese Oktave in der harmonischen Proportionalität, und aus dieser Anordnung der Stimmen entsteht eine gefällige und liebliche Harmonie. In Verbindung mit der Quinte haben Musiker die [Quarte] nie anders gesetzt als so. Zweitens kann man sie auf zweierlei Weise mit der Terz verbinden, entweder mit der Terz darunter oder mit der Terz darüber. Und jede dieser beiden Verbindungen kann ebenfalls auf zweierlei Art erfolgen, indem man unter [der Quarte] entweder die große oder die kleine [Terz] anfügt. Hierzu ist zu wissen, dass eine solche Verbindung mit der Quarte immer eine bessere Wirkung hat, wenn die kleine Terz verwendet wird, als wenn die große unten stünde. Denn diese Anordnung entspricht der natürlichen Folge der Konsonanzen, wie man im 15. Kapitel des ersten Teiles sehen kann. Dort sieht man, dass auf die kleine Terz mit der Proportion 6 : 5 unmittelbar die Quarte mit der Proportion 8 : 6 folgt. Wird die Quarte mit der großen Terz verbunden, kann das keine gute Wirkung haben. Denn hier stehen [Terz und Quarte] nicht in der natürlichen Folge der Konsonanzen, sondern vielmehr in einer zufälligen Abfolge, und in der genannten Anordnung [der Proportionen] findet man die große Terz nicht unmittelbar vor der Quarte. Diese beiden Konsonanzen sind entgegen der natürlichen Reihenfolge angeordnet, indem jene oben steht, die unten liegen müsste und jene unten [liegt], die oben stehen müsste. So kommt es, dass die Klänge, die aus dieser Anordnung von Tönen entstehen, für das Gehör weniger angenehm sind als jene, die aus den Tönen entstehen, die der natürlichen Folge entspringen. Das kann jeder für sich durch eigene Erfahrung anhand der unten stehenden Beispiele mit der Sinneswahrnehmung erkennen und offenkundig ansehen, welche der beiden [klanglichen] Zusammensetzungen besser ist:



Verbindet man schließlich die Quarte mit der Terz darüber, kann man das gleichermaßen auf zweierlei Weise tun, denn entweder fügt man die große Terz hinzu oder ergänzt die kleine. Wird die große Terz ergänzt, hat das eine gute Wirkung. Die Verbindung mit der kleinen Terz hingegen ergibt fast eine Dissonanz, und das nicht ohne Grund: Zusätzlich zu dem, was man dem hier unten folgenden Beispiel, in dem die Töne oder Klänge dargestellt sind, entnehmen kann, zeigt uns das die natürliche Folge der harmonischen Zahlen, in denen auf die Proportion der Quarte mit den Zahlen 4 : 3, wie man an besagter Stelle sehen kann, unmittelbar die Proportion <246> der großen Terz mit 5 : 4 folgt.



In dieser Anordnung jedoch folgt die Proportion der kleinen Terz nicht unmittelbar auf die Proportion der Quarte, wie jeder sehen kann. Daher kommt es, dass Konsonanzen, die außerhalb ihrer natürlichen Position stehen und deren Proportionen nicht so angeordnet sind, wie es den harmonischen Zahlen entspricht, zweifellos eine gewisse Dissonanz erzeugen. Hierzu sage ich: Die Quarte mit der unten angefügten kleinen Terz kann man immer verwenden, und die mit der darüber liegenden großen Terz ebenso. Denn beide können nur eine gute Wirkung haben. Steht aber die große Terz nicht oben und die kleine nicht unten, hat das immer eine schlechte Wirkung. Das sollte niemandem seltsam erscheinen. Denn so wie es dem Sehsinn mit den sichtbaren Dingen ergeht, ergeht es dem Gehör mit den hörbaren Dingen. So wäre es seltsam, in einem Gebäude einen Teil anstelle eines anderen zu sehen, etwa die Fundamente anstelle des Daches oder die Fenster anstelle der Türen und alles, was im Gegensatz zur seiner natürlichen Lage und ohne jede Proportion ist. Ebenso seltsam wäre es, eine Menge von Tönen oder Konsonanzen zu hören, die ohne Proportion und außerhalb ihrer natürlichen Position zusammengefügt sind. Wenn man der Sache weiter nachgeht, wird man bemerken, dass die Quarte mit der oben angefügten großen Terz für das Gehör angenehmer ist als die mit der darunter liegenden. Und genauso ist die [Quarte] mit der unten angefügten kleinen Terz angenehmer als die mit der darüber liegenden. Von all diesen Zusammensetzungen hat die Quarte mit der mit der unten angefügten kleinen Terz die beste Wirkung, wie man diesen Beispielen entnehmen kann:



Die Sexten, die von den Außentönen dieser Kombinationen umfasst werden, unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Proportion nicht voneinander und bringen auch keine verschiedenen Klänge und Konsonanzen hervor. Und doch ist die Verschiedenheit der Töne, die sie unterteilen, die Ursache dafür, dass die eine Verbindung besser klingt als die andere, und durch sie werden zwei gute Intervallverbindungen in eine gute und

eine bessere unterteilt. In der Tat ist die Macht der Konsonanzen, wenn sie an ihrer natürlichen Position stehen, so groß, dass sie, wenn sie nach der Natur der harmonischen Zahlen angeordnet sind, nicht nur angenehmer für das Gehör sind als jene, die gegenteilig aufgebaut sind, sondern auch jede Komposition, in der sie stehen, fröhlicher und klangvoller machen.

Dem Gesagten können wir also entnehmen, dass man die Quarte im musikalischen Satz hervorragend verwenden kann, wenn sie so platziert wird, dass sie unter sich die Quinte oder die Terz hat, wie ich oben gezeigt habe. Man kann sie zuweilen auch mit der Terz darüber verbinden, besonders, wenn es sich um eine große Terz handelt, auch wenn dies von den praktischen Musikern bislang im Allgemeinen wenig berücksichtigt wurde. Wenn also die Verbindung der Quarte mit der darunter liegenden großen Terz geduldet wird, die wirklich nicht sehr konsonant ist, sehe ich keinen Grund, warum man nicht auch die Verbindung mit der darüber liegenden großen Terz dulden sollte, zumal diese besser klingt, wie uns die Erfahrung stets zeigt.

Kap. 61

Allgemeine Regeln

Darüber, dass die Quarte eine Konsonanz ist, besteht kein Zweifel. Und wie sie zusammen mit der Quinte und der Terz zu verwenden ist, habe ich im vorangegangenen Kapitel gezeigt. Wenn sie so gebraucht wird, wie ich es gezeigt habe, wird sie im musikalischen Satz immer eine gute Wirkung haben. Wann immer wir sie verwenden wollen, können wir, ohne eine Quinte oder Terz darunter zu setzen, eine große Terz darüber setzen, besonders wenn die Stimmen dabei in natürlicher Folge fortschreiten. Das bringt für den Komponisten große Annehmlichkeiten mit sich und trägt zur Anmut der Tonbewegungen sowie zur Vermeidung des Tritonus bei, der [247](#) zuweilen zwischen die Stimmen im Satz entstehen kann, wie man dem zweiten Beispiel entnehmen kann:

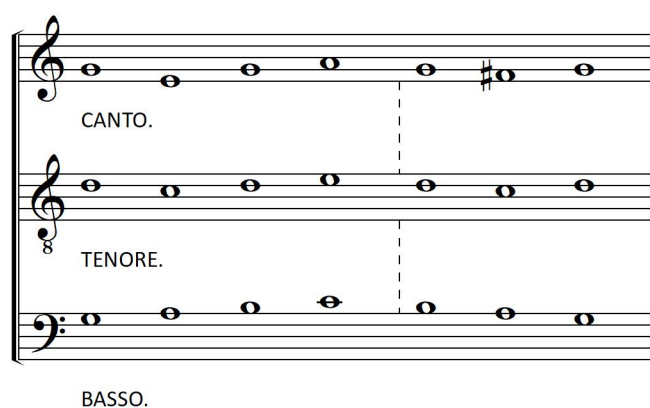
The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Parte acuta.' and contains a melody starting on a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The middle staff is labeled 'Parte mezana.' and contains a melody starting on a whole note E4, followed by a half note F4, a quarter note G4, and a half note A4. The bottom staff is labeled 'Parte graue.' and contains a melody starting on a whole note C3, followed by a half note D3, a quarter note E3, and a half note F3. The notation illustrates the use of the fourth (Quarte) in a musical setting, showing how it can be combined with the fifth (Quinte) and the third (Terz) to create a consonant sound.

Die Undezime kann ebenso verwendet werden, wie man weiter unten sieht. Sie ist aus der Oktave und der Quarte zusammengesetzt und wurde daher von Ptolemäus im fünften Kapitel des ersten Buches der Harmonik und von Boethius im zehnten Kapitel des ersten Buches über die Musik den Konsonanzen zugerechnet. Man kann aus diesen Beispielen ihr Wesen erkennen und ebenso, wie angenehm sie für das Gehör sein

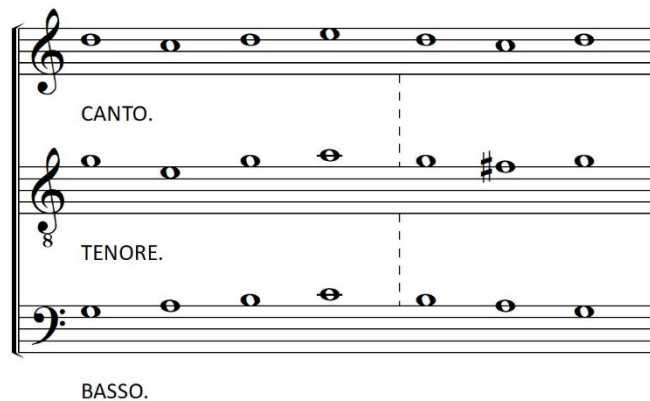
kann, obgleich schon die Praxis der modernen und der alten Komponisten genügen sollte, die sie viele Male in diesem Zusammenhang gesetzt haben:



Manche pflegen die Oberstimme im Abstand einer Quarte zur Mittelstimme zu setzen und diese als Terz zur Unterstimme, sodass der Bass zum Sopran im Abstand einer Sexte steht und von der kleinen oder großen Terz durchschnitten wird. Sind die Stimmen so zusammengefügt, lassen sie sie über mehrere Tonschritte hinweg zusammen auf- oder absteigen und nennen diese Art der Fortschreitung *falso bordone*. Auch wenn diese Praxis weit verbreitet ist und man sie nur mit Mühe ausrotten könnte, sage ich, dass sie nicht löblich ist. Denn die Quarte ist eine perfekte Konsonanz, wie ich andernorts schon gezeigt habe, und wir dürfen nicht gegen die im 29. Kapitel vorgegebene Regel verstoßen. Darüber hinaus entstehen zwischen den Stimmen zuweilen unharmonische Verhältnisse, die dem Gehör wenig Vergnügen bereiten, wie jeder anhand des hier unten stehenden Beispiels erkennen kann:



Der zugrunde liegende Fehler zeigt sich, wenn man die Terzen an ihre natürliche Position setzt, wo sie vernünftigerweise stehen sollten, oder zumindest über die Oktaven. Dann kann man erkennen, wie wenig vernünftig so etwas ist, denn ebenso wie man in dem dargestellten Beispiel viele Quartan hört, hört man im unten stehenden entsprechend viele Quinten:



Ich weiß wohl, dass bei vielen die Autorität derer, die sich diese Freiheiten herausnehmen, mehr gilt als die oben angeführten Gründe. Doch sollen sie nur wider besseres Wissen Schlechtes tun und sagen: Das machen viele so, was kümmert es mich. Sie haben keine Einsicht und wollen sie nicht haben. Auch wenn die Terz eine Konsonanz ist und man sie überall setzen kann, wo es einem günstig erscheint, so ist doch die ihr zugedachte Position nicht unten, sondern oben, über der Doppeloktave oder der Quintdezime. Denn von Natur aus wird eine unten liegende Oktave nicht von einem anderen Ton durchschnitten, sondern einfach, also ohne Unterteilung gesetzt, wie uns die harmonischen Zahlen zeigen, die ich im 15. Kapitel des ersten Teils vorgestellt habe. Hier sieht man, die erste [*proportio*] *dupla* mit den Zahlen 2 : 1, die [eine Oktave] bildet, und die nicht von einer [weiteren] Zahl durchschnitten wird. Die zweite aber, mit den Zahlen 4 : 2, wird von der 3 in eine *sesquialtera* mit den Zahlen 3 : 2 und eine *sesquitercia* mit den Zahlen 4 : 3 geteilt, welche die Konsonanzen der Quinte und der Quarte bilden. In besagter zweiter Oktave bleibt die *sesquialtera* ungeteilt und vollständig, aber ab der [*proportio*] *quadrupla*, welche die Doppeloktave bildet, findet man sie in zwei Teile geteilt, nämlich in eine *sesquiquarta*, welche die <248> eigentliche große Terz bildet, und eine *sesquiquinta*, welche die kleine Terz bildet. Die eine hat die Zahlen 5 : 4, die andere die Zahlen 6 : 5. Man sieht also: Die erste Oktave wird auf natürliche Weise und ohne dazwischen liegende Zahl aus den *numeri sonori* gebildet. Unmittelbar darauf folgt die Quinte und dann die Quarte. Aus diesen beiden größeren Teilen ist die zweite Oktave zusammengesetzt, und es entsteht die Doppeloktave oder Quintdezime. Danach kommt die große und unmittelbar darauf die kleine Terz. Würden diese Konsonanzen also – sofern das immer bequem möglich wäre – im Kontrapunkt an die ihnen zugedachte, natürliche Position gesetzt, entstünde daraus zweifellos ein Zusammenklang, der so harmonisch wäre, wie ihn der Mensch sich nur vorstellen kann. Diese Erfahrung können wir auch bei Instrumenten machen, besonders bei der Orgel: Setzt man hier die genannten Konsonanzen nacheinander in der Reihenfolge, die ich eben vorgestellt habe, wirken sie unsagbar gut. Wird jedoch die erste Oktave zufällig in der Tiefe durch die Quinte geteilt, wird der Zusammenklang etwas unschön. Und würde man diese Quinte in zwei Terzen unterteilen, wäre diese Zusammenstellung nicht anzuhören, besonders wenn die kleine Terz anstelle der großen unten platziert würde. Nichtsdestoweniger ist die erste Oktave, die in harmonischer Proportionalität von der Quinte durchschnitten wird, erträglich. Und wenn man darüber die Terz setzt, hat das keine unschöne Wirkung, auch wenn die Konsonanzen in diesem Fall nicht an der ihnen zugedachten Position stehen. Das liegt daran, dass sie sich in

der mittleren Lage des Instruments befinden, wo diese Tonfolgen angesiedelt sind. Man sollte also die Terz unmittelbar nach der Doppeloktave setzen oder wenigstens nach der Oktave, und es sollte die große [Terz] sein, damit der Zusammenklang fröhlicher und klangvoller ist. Verkürzt man sie jedoch zu einer kleinen [Terz], wie es unzählige Male geschieht, wird der Zusammenklang wehmütiger. Diese Dinge werden in der Tat von den Praktikern kaum berücksichtigt: Sie setzen rücksichtslos die Quinte und die Terz in der tiefen Lage, wie es ihnen am günstigsten erscheint. Wie viel Vergnügen das dem Gehör bereitet, überlasse ich dem Urteil derer, die ein Urteilsvermögen haben.

Ich möchte nur folgendes sagen: Wenn man die Terz in einer Komposition verwenden muss, ist es immer besser, sie über der Oktave zu setzen als dazwischen. Und ich möchte hinzufügen, dass die Dezime immer eine bessere Wirkung hat als die Terz. Man könnte sagen, dass es auch besser wäre, die Quinte in der tiefen Lage des Satzes über der Oktave zu platzieren. Denn sie wäre nach der Natur der harmonischen Töne näherliegend als die weiter entfernte Terz. Doch wie auch immer man sie setzt, es wird immer ein gutes Ende nehmen. Wie viel besser aber die Dezime wirkt als die Terz, kann jeder, der Urteilsvermögen hat, an den beiden Beispielen erkennen:

CANTO.

TENORE.

BASSO.

Es ist jedoch anzumerken, dass in einem der Beispiele, nämlich dem ersten, der Tritonus enthalten ist und im zweiten die verminderte Quinte. Diese sind erträglich, da nach ihnen in einen Fall eine große Terz und im anderen eine Dezime steht, die mit den Tönen, die den Tritonus oder die verminderte Quinte bilden, in einer *relatio harmonica* stehen. Die Intervalle, die auf der zweiten [Minima] der gezeigten Beispiele erklingen, sind in der Tat dissonant. Doch sind sie so angeordnet und verlaufen durch die Fortschreitung nach der in den Regeln dargestellten Abfolge so, dass das Gehör damit zufrieden ist. Darüber hinaus ist folgendes anzumerken: Als ich oben gesagt habe, dass die erste Oktave ohne Zwischenton gesetzt wird, war damit jene Oktave gemeint, die auf dem tiefsten Basston des musikalischen Satzes beginnt und dann allmählich bis zur achten Tonstufe aufsteigt. Und mit der zweiten war jene Oktave gemeint, die auf dem höchsten Ton der ersten Oktave beginnt und sich von dort bis zur Doppeloktave erstreckt. Die Praktiker setzen den Tritonus zuweilen so zwischen zwei Stimmen, dass er auf den zweiten Teil einer synkopierten Semibrevis fällt und in tiefer Lage auftritt. Man hört ihn zwar in der Relation der Stimmen, aber er wird nicht direkt zwischen einer der Oberstimmen und der Unterstimme zum Klingen gebracht. Und weil die Stimmen so fortschreiten und untereinander so verzahnt sind, dass sie nicht von der Beachtung der <249> vorgegebenen Regeln abweichen, haben sie eine gute Wirkung.

CANTO.

TENORE.

BASSO.

Vielmehr bereitet diese Stimmführung dem Gehör ein wohlgefälliges und liebliches Vergnügen, weil die kurze Dissonanz des Tritonus oder der verminderten Quinte schnell vorübergeht und die nachfolgende Konsonanz lieblicher macht als wenn sie nicht erklingen würde. Denn den Gegensatz zwischen zwei Dingen erkennt man am besten im Vergleich. Die Modernen verwenden solche Wendungen sehr häufig. Also erscheint es ihnen eine praktikable Sache, und sie synkopieren zuweilen die tiefste Stimme so, dass der zweite Teil der Synkope mit dem Tenor eine Sekunde bildet und der Tenor mit dem Sopran bald die Terz, bald die Quarte und zuweilen die Quinte, wie man hier sieht:

CANTO.

TENORE.

BASSO.

Das [Beispiel] mit der Quarte ist zweifellos weniger gut als die anderen, weil man das Intervall ohne zusätzliche Töne hört. Darüber hinaus ist anzumerken, dass man zuweilen auch von der kleinen Sexte zur Oktave fortschreiten kann, wenn die Stimmen so gestaltet sind, dass Bass und Tenor geordnet und den allgemeinen Regeln entsprechend fortschreiten und der Cantus sich eine Dezime über dem Bass bewegt, wie man hier sieht:

CANTO.

TENORE.

BASSO.

Man kann auch von der großen Terz zum Einklang übergehen, wenn sich der Sopran um eine große Terz abwärts bewegt, Bass und Sopran nach den oben angeführten Vorgaben angeordnet sind und der Tenor liegenbleibt, wie man sieht. Denn wenn die Außenstimmen, die von der Sinneswahrnehmung besser als die übrigen wahrgenommen werden, den Regeln entsprechen, ist es erträglich, wenn in den anderen Stimmen zuweilen etwas vorkommt, das nicht ganz den Regeln entspricht. Daher ist es dem Komponisten erlaubt, sich zuweilen einige Freiheiten abseits der im 38. Kapitel vorgegebenen Regeln zu nehmen. Es ist ihm auch gestattet, von der kleinen Terz in Gegenbewegung zur Oktave überzugehen, sofern die Stimmen so gestaltet sind, dass die im Abstand dieser Konsonanz stehende und dann zur Oktave übergehende unterhalb eine große Terz hat, sodass die höchste Stimme von der tiefsten im Abstand einer Quinte steht, wie man hier sieht:

CANTO.

TENORE.

BASSO.

Es ist sogar notwendig, dass die Stimmen so zueinander stehen. Würde man sie anders setzen und die kleine Terz mit dem Zeichen \times zu einer großen machen, damit man – gemäß der vorgegebenen Regeln – von der nächstgelegenen imperfekten zur perfekten [Konsonanz] gelangt, wäre das auf keinen Fall möglich, ohne das Gehör sehr zu kränken. Denn dann würde man eine Quinte erhalten, die aus zwei großen Terzen gebildet wird. Aber grundsätzlich gilt: Verpflichtungen gibt es nur gegenüber den möglichen Dingen, nicht gegenüber den unmöglichen, zu denen niemand verpflichtet ist. Darüber hinaus müssen wir beachten, dass die Stimmen in den Hauptkadenzen des musikalischen Satzes so gestaltet sind, dass der zweite, dissonante Teil der synkopierten Note zur tiefsten Stimme immer im Abstand einer Quarte oder Undezime steht und zur anderen im Abstand einer Sekunde oder Septime. Das ist bei jeder synkopierte No-

te mit einer Dissonanz zu beachten, wie man in den vorliegenden Beispielen sieht, denen zu entnehmen ist, wie man in anderen, ähnlichen vorgehen sollte, wenn sie auftreten. Wollten wir nun eine vierte Stimme hinzufügen, ist sie immer als Oktave zu einer der beiden anderen zu setzen, die zueinander im Abstand einer Quinte oder Duodezime stehen. Dabei kann sie in dieser oder jener Lage angeordnet werden, je nachdem wie es am günstigsten ist.

<250> Und weil man Kadenzen mit verschiedenen Stimmen auf vielerlei Weise bilden kann, möchte ich hier etliche Beispiele für vier Stimmen bringen, die auch für dreistimmige Kompositionen nützlich sein können oder denen man, wenn es nötig ist, weitere Stimmen hinzufügen kann. So brauche ich in dieser Sache nichts mehr zu wiederholen.

First system of the musical score, measures 1-4. The staves are labeled SOPRANO., ALTO., TENORE., and BASSO. The Soprano part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Alto part starts with a half note G4 in measure 1, followed by a half note F#4 in measure 2, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor part starts with a half note G3 in measure 1, followed by a half note F#3 in measure 2, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Bass part starts with a half note G2 in measure 1, followed by a half note F#2 in measure 2, and then a series of eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, measures 5-8. The Soprano part continues with a half note E4 in measure 5, followed by a half note D4 in measure 6, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Alto part continues with a half note D4 in measure 5, followed by a half note C#4 in measure 6, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor part continues with a half note C#3 in measure 5, followed by a half note B2 in measure 6, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Bass part continues with a half note B2 in measure 5, followed by a half note A2 in measure 6, and then a series of eighth and sixteenth notes.

Third system of the musical score, measures 9-12. The Soprano part continues with a half note G4 in measure 9, followed by a half note F#4 in measure 10, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Alto part continues with a half note F#4 in measure 9, followed by a half note E4 in measure 10, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor part continues with a half note E4 in measure 9, followed by a half note D4 in measure 10, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Bass part continues with a half note D4 in measure 9, followed by a half note C#4 in measure 10, and then a series of eighth and sixteenth notes.

Ich möchte aber folgendes nicht verschweigen: Die Erfahrung lehrt, dass eine Kadenz ohne die Dissonanzen, die man in den dargestellten Beispielen findet, keinerlei Anmut oder Liebreiz hat, besonders wenn die Stimmen mit denselben Notenwerten fort-

schreiten, seien sie synkopiert oder nicht, und unabhängig davon, ob sie auf dem betonten oder unbetonten Takteil hervorgebracht werden, wie die folgenden:

<251> Deshalb sollte der Kontrapunktiker sich hüten, diese [Kadenzen] zu verwenden. Vor allem sollte er vermeiden, dass eine Stimme im Satz eine Kadenz bildet, wenn die anderen Stimmen so angeordnet sind, dass eine der tieferen [Stimmen] mit dem mittleren Ton einer darüber liegenden Kadenz eine Quinte bildet, sich einen Schritt bewegt und man diesen Ton mit dem chromatischen Zeichen \times versehen kann. Denn da man diesen Teil der Kadenz – wie ich andernorts schon gesagt habe – natürlicherweise mit einem Halbtonschritt ausführt, wäre es für den Sänger schwierig, daran zu denken, dass er diesen [Tonschritt] nicht so ausführen darf, wie es natürlicherweise geschieht. Denn sonst würde er einen Fehler begehen und aus einer Konsonanz eine Dissonanz machen, nämlich aus der reinen Quinte eine übermäßige, wie man hier sieht:

Ein ähnlicher Fehler entsteht auch, wenn die Stimmen im dreistimmigen Satz so angeordnet sind, dass der Tenor eine Terz über dem Bass steht und sprungsweise eine Quarte bis zur Terz unter dem Bass absteigt, während der Bass schrittweise einen Ganzton aufsteigt. Und wenn dann beide wieder zu ihren Ausgangstönen zurückkehren, wäh-

rend der Sopran eine Quinte über der tiefsten Stimme eine Kadenz ausführt, wie man in diesem Beispiel sieht:



Ein weiterer Fehler würde sich ergeben, wenn man diese drei Stimmen auf einem Instrument spielen wollte, denn dann würde man zweifellos drei Quinten hören. Daher müssen die Komponisten diese Dinge beachten und dafür sorgen, dass keine solche Stimmkreuzung stattfindet, denn eine derartige Unannehmlichkeit würde für das Gehör Dinge mit sich bringen, die ihm nicht sehr gefallen, auch wenn man solche Quinten nicht hören kann, wenn die Stimmen gesungen werden. Da dies von den Praktikern nicht besonders beachtet wird, wollte ich darüber ein Wort verlieren.

Nachdem ich nun zur Genüge darüber gesprochen habe, was für diese Art von Komposition notwendig ist, überlasse ich das, was sonst noch vorkommen könnte und nicht so wichtig ist, dem Urteilsvermögen des Komponisten. Denn mit Hilfe der vorgegebenen Regeln kann er, wenn er Zweifel hat und es ihm sehr wichtig ist, die richtige Lösung dafür finden. Ich höre nun also auf, über diesen Gegenstand zu sprechen und werde jene dreistimmigen Kontrapunkte behandeln, die man als »doppelten« [Kontrapunkt] bezeichnet und jene, die nach bestimmten Vorgaben gebildet werden.

Kap. 62

Die verschiedenen Arten des Kontrapunkts. Zunächst vom sogenannten »doppelten«

Der dreistimmige doppelte Kontrapunkt ist sozusagen derselbe wie der zweistimmige doppelte Kontrapunkt, den ich oben im 56. Kapitel erklärt und dargestellt habe. Der Unterschied zwischen beiden ist folgender: Den einen kann man mit zwei Stimmen singen oder mit dreien, wenn man eine Stimme hinzufügt, die eine Dezime oberhalb oder unterhalb von einer der ursprünglichen Stimmen verläuft. Den anderen kann man nur mit jenen Stimmen singen, die von Anfang an vorgesehen sind, also hauptsächlich mit drei Stimmen und mit einer großen Vielfalt an Harmonien in der *replica*, die sich sehr von jenen unterscheiden, die in der Ausgangsfassung zu hören sind. Wenn man sich also in Erinnerung ruft, was der zweistimmige doppelte Kontrapunkt ist, <252> erübrigt es sich zu wiederholen, was der dreistimmige doppelte Kontrapunkt ist. Denn wenn man weiß, was für ersteren wichtig ist, kann man leicht herausfinden, was für letzteren wichtig ist. Ich komme also auf den dreistimmigen doppelten Kontrapunkt zu

sprechen und sage, dass es davon viele Erscheinungsformen gibt. Denn man kann ihn, unter Beachtung verschiedener Regeln, auf verschiedene Weise zusammensetzen. Die Ausgangsfassung wird auf eine bestimmte Art gesungen, und man hört darin bestimmte Zusammenklänge. In der *replica* singt man dann dieselben Noten und Intervalle auf ganz andere Weise und hört ganz andere Zusammenklänge. Aber obwohl es, wie gesagt, viele Arten gibt, solche Kontrapunkte zu komponieren, werde ich nur die vorstellen, die mir schwieriger und eleganter erschienen, damit es für den Leser nicht langweilig wird. Ihnen kann jeder Verständige entnehmen, wie er bei allen anderen ähnlichen Kompositionen vorgehen muss.

Die erste Art ist folgende: Zunächst komponieren wir die drei Stimmen der Ausgangsfassung auf eine Weise, die wir noch kennenlernen werden, und beachten dabei einige für dieses Vorhaben sehr notwendige Hinweise. Wollen wir die *replica* bilden, versetzen wir den Bass der Ausgangsfassung als Sopran um eine Quinte nach oben, den Sopran als Tenor eine Oktave nach unten und den Tenor als Bass ebenfalls eine Oktave nach unten, und zwar so:

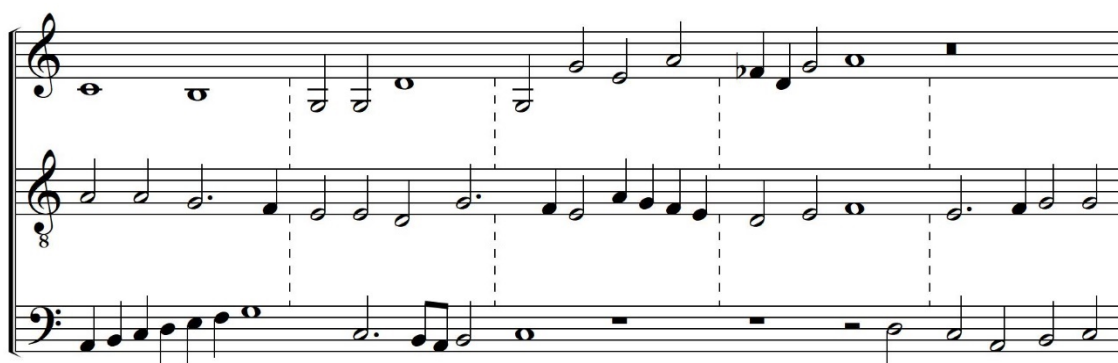
The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system is labeled 'SOPRANO del Principale.', 'TENORE.', and 'BASSO.' from top to bottom. The second system shows the same three voices transformed into their replica positions. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two systems, illustrating the transposition process described in the text: the original Bass is moved up a fifth to become the Soprano, the original Soprano is moved down an octave to become the Tenor, and the original Tenor is moved down an octave to become the Bass.



SOPRANO della Replica.

TENORE.

BASSO.



Das gelänge wirklich unmöglich gut, wenn man nicht <253> darauf achten würde, dass der Bass in der Ausgangsfassung niemals im Abstand einer Sexte zu den anderen Stimmen steht. In den beiden anderen [Stimmen] darf sie allerdings gesetzt werden. Gleichermaßen darf man den Bass niemals im Abstand einer Terz zum Tenor setzen,

wenn danach eine Quinte folgt, und den Bass nicht als Dezime zum Sopran, wenn anschließend eine Duodezime kommt und die Stimmen zusammen absteigen. Denn eine Duodezime zwischen Bass und Sopran in der Ausgangsfassung wird in der *replica* zum Einklang zwischen Tenor und Sopran, und eine Quinte wird entsprechend zur Oktave. Wir können nun sehen, dass man in dieser Art von Kontrapunkt oder Komposition in der Ausgangsfassung keine Synkope mit einer Septime bilden darf, weil man sie nicht zur Sexte hin auflösen kann. Man darf auch keine Dezime in Gegenbewegung auf einer Quinte folgen lassen. Wenn aber der Bass mit dem Tenor eine Oktave bildet, darf der Sopran eine Terz unter dem Tenor liegen und ebenso, wenn sie zueinander im Abstand einer Dezime stehen, was sonst nicht erlaubt ist. Desgleichen darf der Tenor um ein beliebiges Intervall unter den Bass absteigen, es ist jedoch anzumerken, dass die Sexte hierbei nicht überschritten wird, denn dann stünden die Stimmen zueinander in einem zu großen Abstand. Man kann auch den Sopran unter den Bass setzen, wenn es notwendig ist, darf dann aber die Quinte nicht überschreiten, denn wenn die Stimmen so gesetzt sind, sind sie in der *replica* zu weit voneinander entfernt. Man darf im Sopran auch die Septime als Synkope verwenden, wenn der Bass eine Quinte über dem Tenor steht. Ebenso kann man sie im Bass verwenden, aber nur, wenn dieser über dem Tenor liegt. Es gäbe noch viele weitere Dinge zu zeigen, die zu beachten sind, wenn man sich beim Komponieren leicht tun will. Doch die werde ich, der Kürze halber und weil sie nicht sehr wichtig sind, beiseitelassen. In der Tat habe ich mich entschieden, sie beiseite zu lassen, weil man, wenn man es besonders gut machen möchte, die Ausgangsfassung und die *replica* als Einheit konzipieren sollte. So kann man alle möglichen Unannehmlichkeiten erkennen. Schließlich ist zu wissen: Wenn man die Ausgangsfassung unter Beachtung aller Regeln komponiert, die oben dargestellt wurden, sind sie zugleich in der *replica* eingehalten und umgekehrt. Doch damit sei genug über die erste Art des dreistimmigen doppelten Kontrapunkts gesagt, in dessen *replica* die Tonbewegungen in derselben Richtung fortschreiten wie in der Ausgangsfassung.

Die zweite Art ist jene, bei der die Tonbewegungen der *replica* in Gegenbewegung zu denen in der Ausgangsfassung verlaufen, wie man in den unten stehenden Beispielen sehen kann.

CANTO del Principale.

TENORE.

BASSO.

The image displays three systems of musical notation from Gioseffo Zarlino's *Le istituzioni harmoniche*. Each system consists of three staves. The first system shows a single melodic line. The second system is labeled 'SOPRANO della Replica.', 'TENORE.', and 'BASSO.' and shows three voices. The third system shows a single melodic line. Vertical dashed lines connect notes across systems, indicating harmonic structure.

Eine solche *replica* gelänge niemals, wenn man nicht einige Dinge beachten würde, wie zum Beispiel die folgenden: Alle Teile der Synkopen müssen in der Ausgangsfassung konsonant sein, und man darf den Tenor nie im Abstand einer Quarte zum Sopran setzen. Diese Dinge sind grundsätzlich zu beachten. Was außerdem noch vorkommen kann, ist nicht schwer, wenn [254](#) man die *replica* zusammen mit der Ausgangsfassung komponiert. In dieser Art von Kontrapunkt darf man die Sexte verwenden und die Stimmen so weit voneinander entfernt setzen, wie man will. Der Tenor kann an die Stelle des Basses treten und der Sopran an die des Tenors oder auch des Basses. Um die *replica* zu bilden, versetzt man den Bass der Ausgangsfassung als Sopran um eine Sexte nach oben, den Sopran als Bass um eine Dezime nach unten und den Tenor um eine Tonstufe nach unten. Dabei lässt man die Stimmen in Gegenbewegung zur Ausgangsfassung fortschreiten und erhält eine andere Harmonie, denn die Tonlage und die Tonbewegungen sind unterschiedlich. Und wenn wir bei der Komposition der Ausgangsfassung die Regeln beachten, die an vielen Stellen erklärt worden sind, sind sie in

der *replica* – vielleicht nicht im Ganzen, aber zumindest größtenteils – zweifellos ebenfalls eingehalten.

Man kann einen solchen doppelten Kontrapunkt noch auf eine weitere Art komponieren, die Elemente dieser beiden Arten des Kontrapunkts enthält, indem man bei deren Komposition alle Regeln beachtet, die negativ sind, also etwas verbieten. Ist dies geschehen, erhalten wir einen Kontrapunkt mit einer *replica*, die jener der ersten und der zweiten vorgestellten Art ähnlich ist, wie man hier sehen kann:

CANTO del Principale.

TENORE.

BASSO.

Prima Replica & CANTO.

TENORE.

BASSO.

Seconda Replica & CANTO.

TENORE.

BASSO.

<255> Die dritte Art des besagten Kontrapunkts wird gebildet, wenn die Ausgangsfassung so gestaltet ist, dass der Bass anschließend unverändert bleibt, der Sopran in der *replica* als Bass um eine Duodezime nach unten versetzt wird und der Tenor um eine Quinte, wie man hier sieht:

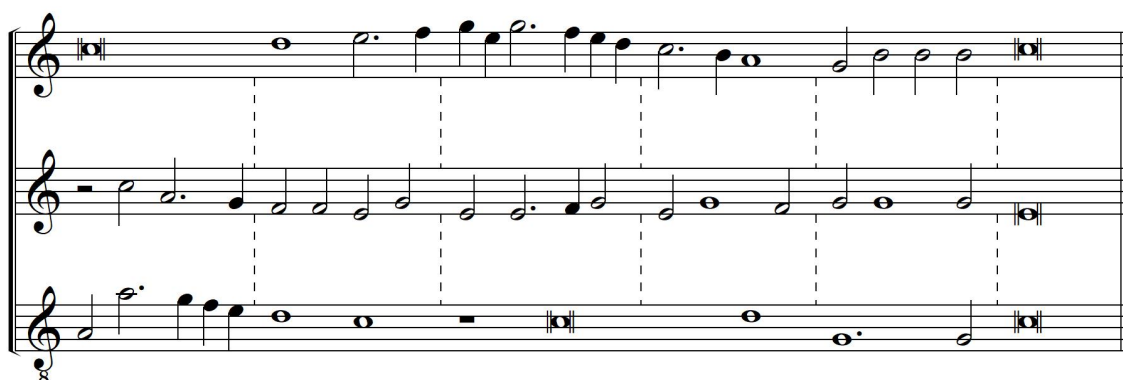


Principale & SOPRANO.

TENORE del Principale.

BASSO del Principale & CANTO della Replica.

This system contains the first three staves of a musical score. The top staff is labeled 'Principale & SOPRANO.', the middle staff 'TENORE del Principale.', and the bottom staff 'BASSO del Principale & CANTO della Replica.'. The music is written in a single system with three staves, featuring various note values and rests.



This system contains the next three staves of the musical score, continuing the musical notation from the previous system.

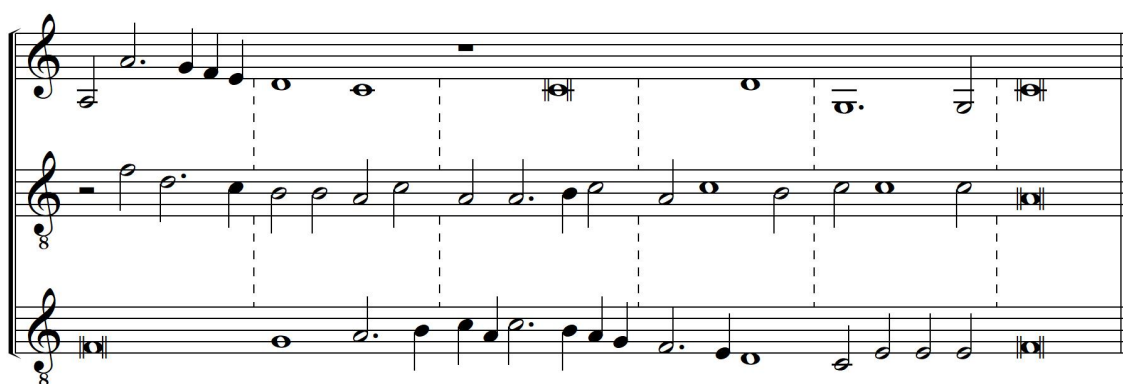


BASSO del Principale & CANTO della Replica.

TENORE della Replica.

BASSO della Replica.

This system contains the next three staves of the musical score. The top staff is labeled 'BASSO del Principale & CANTO della Replica.', the middle staff 'TENORE della Replica.', and the bottom staff 'BASSO della Replica.'. The music continues with various note values and rests.



This system contains the final three staves of the musical score, concluding the piece with various note values and rests.

Es ist wohl wahr, dass diese Art schwieriger ist als die beiden dargestellten. Will man also erreichen, dass die *replica* gelingt, sind viele Dinge zu beachten. Erstens: Wenn

Tenor und Bass zweistimmig singen, dürfen die Stimmen nicht im Abstand einer Oktave oder einer Sexte stehen, besonders wenn der Tenor über dem Bass liegt. Setzt man ihn jedoch unter den Bass, sollte er nicht im Abstand einer Terz oder Quinte zum Bass stehen, wohl aber [im Abstand] einer Sexte, Oktave oder Quinte, letzteres allerdings unter der Bedingung, dass sich die Quinte auf dem zweiten Teil einer Synkope befindet und unmittelbar darauf eine Sexte folgt. Denn wenn diese zwei Stimmen an der ihnen zugedachten Position stehen, sollten sie nicht mehr als eine Quinte voneinander entfernt sein, und diese Quinte wird in der *replica* zum Einklang. Man bildet auch keine Synkope mit einer Septime, sondern nur mit einer Sekunde oder Quarte. Desgleichen ist folgendes anzumerken: Wenn Sopran und Bass alleine singen, ist dafür zu sorgen, dass der Sopran den Bass nicht unterschreitet. Ebenso sollte man keine Synkope mit einer Septime bilden, während Synkopen mit einer Sekunde oder Quarte im Sopran ausgezeichnet verwendet werden können. Außerdem sollte man diese beiden Stimmen nicht im Abstand einer Sexte setzen, und sie sollten nicht mehr als eine Duodezime voneinander entfernt sein. Wenn die Stimmen absteigen, sollte auf die Terz keine Quinte folgen und auf die Dezime keine Duodezime. Wenn schließlich Tenor und Sopran zusammen singen, darf man die Quinte nur verwenden, wenn der Tenor eine Synkope bildet, auf deren zweiten Teil diese Quinte entfällt. Danach muss unmittelbar eine Sexte folgen und anschließend eine Terz oder eine weitere Sexte. Wenn die Stimmen absteigen, verwendet man keine Sexte vor einer Oktave, aber auf andere Weise [gesetzt] macht sich die Sexte gut. Der Sopran kann bis zum achten Ton unter den Bass absteigen, wenn es günstig erscheint, und wenn man in einer der beiden Stimmen eine Synkope mit einer Quarte bilden möchte, macht sich das sehr gut. Es ist anzumerken, dass man nicht lange auf der Terz verweilen sollte, denn in der *replica* bildet sie eine Sexte mit dem Bass. Außerdem sollten die Stimmen nicht auf der Oktave stehenbleiben, denn diese wird zum Einklang.

All diese Dinge sollten beachtet werden, um einigermaßen leicht zum gewünschten Ergebnis zu kommen. Wenn man diese Regeln beachtet, wird die Komposition solcher dreistimmigen Kontrapunkte leicht gelingen, umso mehr, wenn man die Ausgangsfassung und die *replica* als Einheit konzipiert, sodass der Komponist die Unannehmlichkeiten, die in solchen Kompositionen auftreten können, erkennen kann. Ganz zum Schluss ist anzumerken: Auch wenn man die Ausgangsfassung <256> von allen Fehlern bereinigt, mit denen man gegen die allgemeinen Regeln verstoßen könnte, ist es unmöglich, dass dies auch vollständig für die *replica* gilt. Ich wollte diese wenigen Beispiele zeigen, damit jeder daraus ersehen kann, wie er vorzugehen hat, wenn er weitere komponieren will.

Kap. 63

Dreistimmige Kontrapunkte, die nach bestimmten Vorgaben gebildet werden

Es gibt noch eine weitere Art des dreistimmigen Kontrapunkts. Einige Praktiker pflegen ihn nach bestimmten Vorgaben über einem *cantus firmus* oder einem beliebigen anderen *soggetto* zu bilden, beispielsweise mit zwei Stimmen, die mit einem bestimmten zeitlichen Abstand als *consequenza* oder in Imitation aufeinander folgen. Diese Art ist

wirklich nicht zu verachten, denn sie ist schön, geistreich und sehr gefällig, besonders wenn sie so komponiert wird, wie es sein sollte. Und obwohl es unzählige Vorgaben gibt, werde ich nur einige wenige zeigen, um den Leser nicht zu verdrießen. Aus ihnen kann man dann ersehen, wie man bei anderen ähnlichen vorzugehen hat.

Bei der ersten Erscheinungsform werden die kontrapunktisch geführten Stimmen mit der Vorgabe komponiert, dass sie mit denselben Tonstufen oder Tonbewegungen im Abstand einer Minima aufeinander folgen sollen. Das ist auf zweierlei Weise möglich: Entweder singen diese Stimmen unter dem *soggetto* oder darüber. In beiden Fällen ist zu beachten, dass die Hauptstimme, also der Dux, sich nicht schrittweise, also um eine Sekunde bewegt, denn dann wäre der Comes notwendigerweise um ein dissonantes Intervall von ihm entfernt, nämlich um eine Sekunde. Hat man dies beachtet und lässt man die Stimmen anmutige Wendungen singen, entstehen solche und andere ähnliche Kontrapunkte:

SOGGETTO.

GUIDA del Primo modo nel graue.

CONSEQUENTE.

SOGGETTO.

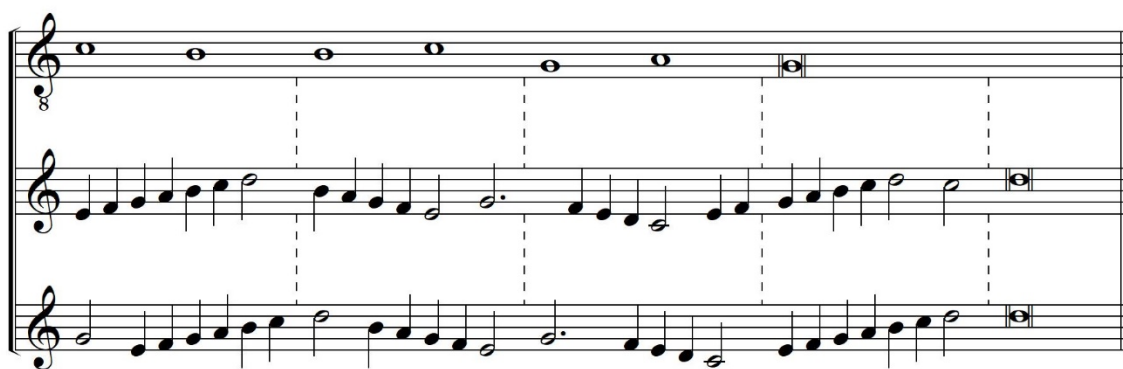
GUIDA del Primo modo nel graue.

CONSEQUENTE.

SOGGETTO.

GUIDA del Secondo modo nell'acuto.

CONSEQUENTE.

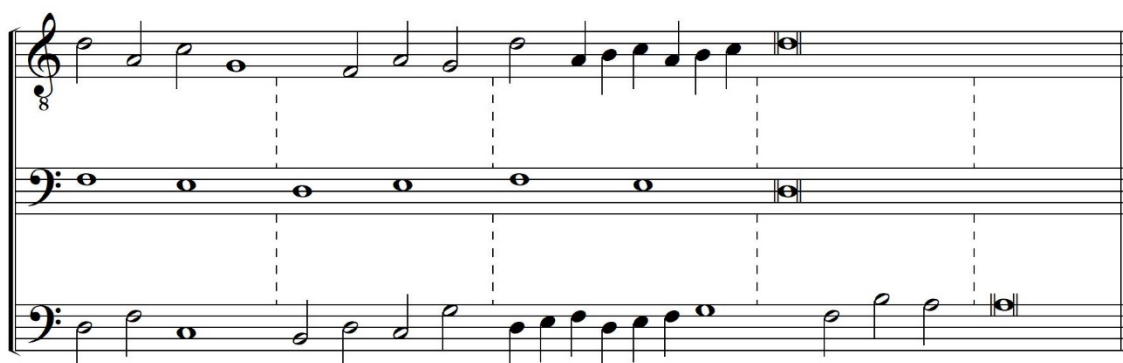
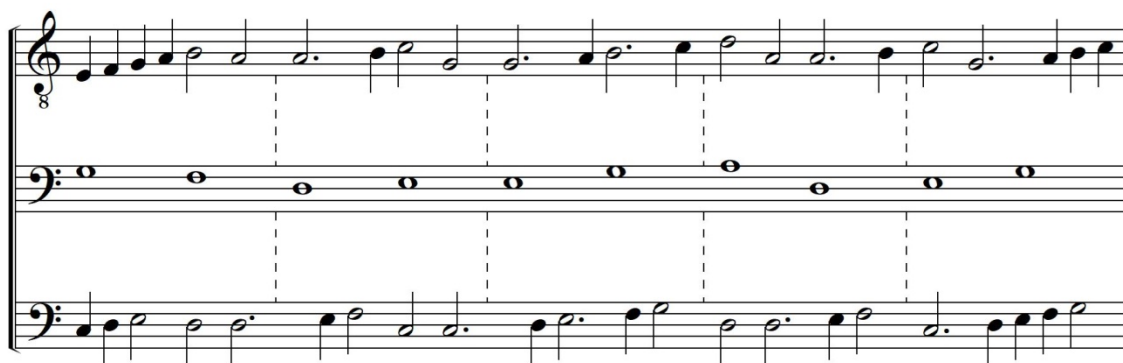
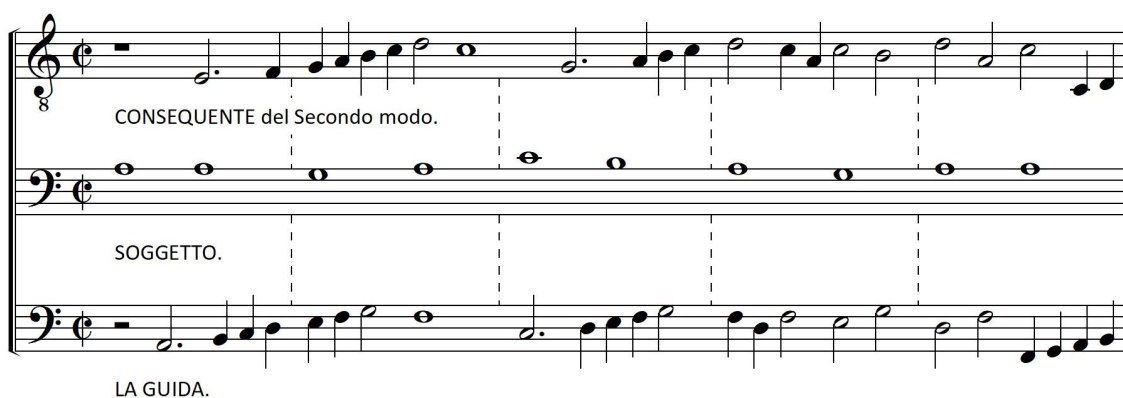
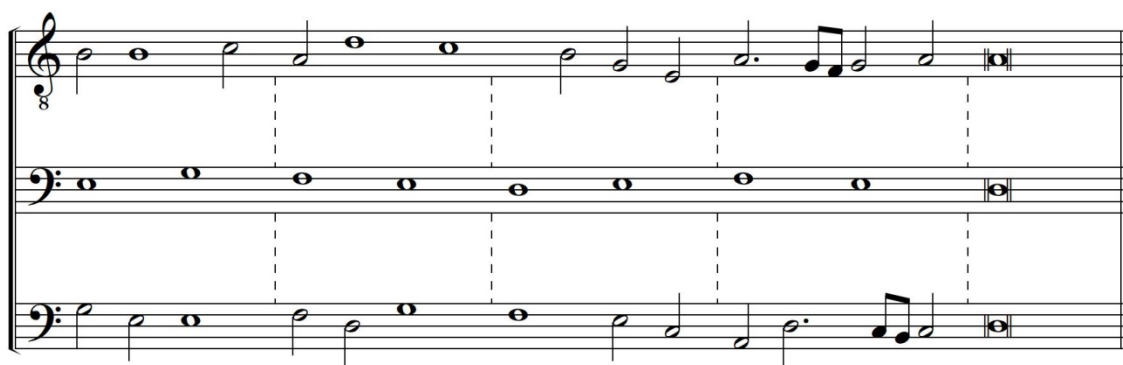


<257> Bei der zweiten Erscheinungsform folgen die beiden Gegenstimmen nach einer Minima-Pause im Abstand einer Quinte aufeinander. Das ist ebenso auf zweierlei Weise möglich: Entweder ist die Oberstimme der beiden kontrapunktisch geführten Stimmen der Dux und die Unterstimme der Comes oder umgekehrt der Dux die Unterstimme und der Comes die Oberstimme. Es ist jedoch anzumerken, dass es zum Wesen beider Erscheinungsformen gehört, mit Sprüngen oder Tonbewegungen in der Oktave, Sexte und Terz fortzuschreiten oder – wie wir sagen wollen – gesungen zu werden. Sehr selten kommt es vor, dass man eine Quinte singen kann. Und wenn mehrere Tonschritte aufeinanderfolgen, gilt für die erste Erscheinungsform, dass sich der Dux von oben nach unten bewegen soll und in der zweiten Erscheinungsform umgekehrt von unten nach oben, wie man in diesen beiden Beispiele sehen kann.

LA GUIDA del Primo modo.

SOGGETTO.

IL CONSEQUENTE.



Wenn er einen Kontrapunkt in einer der vorgestellten Erscheinungsformen bildet, sei es schriftlich oder improvisiert, muss der Kontrapunktiker immer bedenken, was der Comes tun wird, damit er keinen Fehler macht.

Diese Dinge sind bei solchen Kontrapunkten grundsätzlich zu beachten, alles Weitere, das noch Beachtung verdienen würde, hat wenig Bedeutung. Denn man muss wissen, dass es in allen diesen Erscheinungsformen des doppelten Kontrapunkts, die mit derartigen Vorgaben gebildet werden, unmöglich ist, die oben vorgegebenen Regeln vollständig zu beachten, besonders wenn die Vorgaben zunehmen. Dann kann man nicht mehr auf die Schönheit und Ausschmückung des Kontrapunkts achten, sowohl im Hinblick auf die Stimmfortschreitung als auch im Hinblick auf den Erfindungsreichtum und die Verwendung von <258> Konsonanzen. Denn dem Komponisten wird so die Freiheit genommen, die er bei der Komposition von anderen [musikalischen Sätzen] ohne jede Vorgabe hatte. Ich sage das, damit ein aufmerksamer Beobachter unserer Vorschriften, der [in unseren Beispielen] einige Dinge sieht, die nicht ganz korrekt sind, sich nicht wundert. Denn ich habe diese Kompositionen nicht angeführt, damit sie für längere Zeit oder für immer verwendet werden, sondern nur zuweilen, wenn es jemandem günstig erscheint, um seinen lebhaften Verstand und seine Geistesgegenwart gegenüber jenen zu demonstrieren, die sich für nichts interessieren als für solche Dinge und darüber hinaus unwissend sind. Diese Kompositionsweisen sind wirklich sehr geistreich, auch wenn man zuweilen Dinge hört, die seltsam klingen. Aber es ist gut, über alle Dinge Bescheid zu wissen – wenn so etwas denn möglich wäre –, besonders über diejenigen, die in jeder Kunst und Wissenschaft notwendig und nützlich sind. Und nicht nur über die guten, sondern auch über die anderen, bedauerlichen: Die einen, um sie anzuwenden, und die anderen, um zu wissen, wie man sich vor ihnen hütet oder sie zu gegebener Zeit an geeigneter Stelle verwendet. Und wenn ich zuweilen Dinge gezeigt habe, die sich nicht so gut machen, wollte ich es damit dem Philosophen [Aristoteles] gleichtun. Dieser hat zuerst das Gute in der Logik und in der Philosophie dargestellt und die wahre Art des Argumentierens gezeigt, dann in beiden Disziplinen vieles geschrieben und schließlich das Buch *Die sophistischen Überlegungen* über falsche oder sophistische Syllogismen verfasst: nicht, damit sie verwendet werden, sondern, damit – wenn sie auftreten – jeder weiß, wie man sich vor den Spitzfindigkeiten der Sophisten hütet, die als gelehrt gelten wollen, ohne es zu sein. Es ist in der Tat eine gute und vorzügliche Sache, solche Kontrapunkte zu kennen und sie zu verwenden, wenn es günstig erscheint. Aber ihre häufige Verwendung schätze ich nicht sehr. Denn wenn der Kontrapunktiker so viele Dinge zu beachten hat, kann der Kontrapunkt unmöglich so elegant und wohlklingend geraten, dass er dem Gehör Wohlgefallen und Vergnügen bereitet.

Kap. 64

Was zu beachten ist, wenn man zu zwei vorgegebenen Stimmen eine dritte improvisieren will

Gelehrte Kontrapunktiker pflegen zuweilen zu einem zweistimmigen Satz eine dritte, elegant improvisierte Stimme hinzuzufügen, sodass ein dreistimmiges Musikstück zu hören ist. Um nichts unerwähnt zu lassen, was für diese Kunst nützlich und ehrenvoll ist, habe ich mich daher zu folgendem entschlossen: Nachdem ich dargestellt habe, wie man bei der Komposition der verschiedenen Arten des dreistimmigen Kontrapunkts vorgehen soll, werde ich nun zeigen, wie vorzugehen ist, wenn man sich darin üben

möchte, eine Stimme auf solche Weise zu singen. Dieses Unterfangen habe ich gerne auf mich genommen, denn zuweilen habe ich einige Leute gehört, die ich nicht dumm nennen möchte, aber in der Tat anmaßend und arrogant. Um zu verstehen zu geben, dass sie diese Anforderung beherrschen und ihr genügen, wollen sie sogar darüber hinausgehen. Sie begnügen sich nicht damit, eine dritte Stimme zu diesen musikalischen Sätzen hinzufügen zu wollen, sondern darüber hinaus zu jeder anderen Komposition. Und wenn sie zwölfstimmig wäre, würden eine dreizehnte Stimme hinzufügen. Sie bilden eine solche Stimme lediglich als Kontrapunkt zum Bass, ohne Rücksicht auf die übrigen Stimmen. Dabei richten sie sich oft nach einer Regel, die sie für ein süßes Geheimnis halten, und setzen die hinzugefügte Stimme im Abstand einer Terz oder Dezime zum Bass. Auf diese Weise machen sie jenen, die so dumm sind und unwissend sind wie sie, vor, sie würden Wunder vollbringen. Wie gut daran getan ist, überlasse ich dem Urteil eines jeden, der ein Urteilsvermögen hat. Denn würde man ihre hinzugefügten Stimmen so notiert sehen, wie sie gesungen werden, würden die Musikkundigen Dinge hören, die der Kunst entgegenstehen. Auch wenn sie nicht niedergeschrieben sind, würde man würde tausend Verstöße gegen die allgemeinen Regeln entdecken und sehen, dass sie voll von unzähligen Dissonanzen sind.

Um nun zu meiner ursprünglichen Absicht zurückzukommen, sage ich: Wenn man sich in der Komposition der dargestellten Kontrapunkte bestmöglich geübt hat und nun eine solche improvisierte Stimme hinzufügen will, ist es notwendig, dass man sich einige Tage lang auf folgende Weise gesondert mit dieser Sache befasst: Nehmen wir an, man hat einen zweistimmigen musikalischen Satz, dem man eine dritte Stimme hinzufügen will. Dann sollte man sorgfältig die Wendungen und Tonbewegungen der beiden vorgegebenen Stimmen studieren, um zu verstehen, wie der Kontrapunkt aufgebaut ist. Danach kann man ohne jeden Fehler die gewünschte Stimme hinzufügen. Diese Reihenfolge sollte man in jedem Fall einhalten. Denn eine einzige Stimme genügt – im Gegensatz dazu, was viele sagen, die nichts davon verstehen – nicht, um anzuzeigen, wie man dem Kontrapunkt eine dritte Stimme hinzufügen muss, besonders, da man über einen *soggetto* verschiedene Kontrapunkte setzen kann.

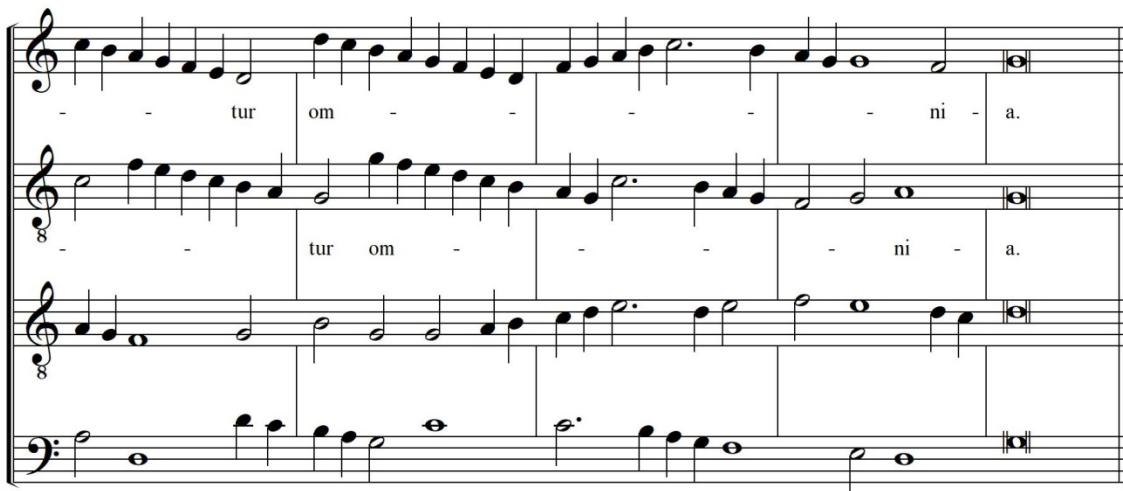
The image shows a musical score for a three-part setting of the text "Per il-lud A-ve pro-la-tum et". The score is written on four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a bass line. The score is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "Per il-lud A-ve pro-la-tum et". The score is a three-part setting of the text "Per il-lud A-ve pro-la-tum et". The score is written on four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a bass line. The score is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "Per il-lud A-ve pro-la-tum et".

Overamente a quest'altro modo.

per tu - um res - pon - sum da - tum, ex te ver - bum in -

- ca - na - - - tum. Quo sal - van - tur

om - ni - a, quo sal - van - tur om - ni - a, quo sal - van -



<259/260> Hat der Kontrapunktiker dies berücksichtigt, kann er seinen Kontrapunkt vortrefflich einrichten, so wie es ihm am besten und günstigsten erscheint. Dies gilt sowohl, wenn er über den beiden vorgegebenen Stimmen eine Oberstimme hinzufügen will, als auch, wenn er unter ihnen eine Unterstimme bilden möchte. Es ist wohl wahr, dass es zuweilen sehr günstig ist, die hinzugefügte Stimme zu einer dieser beiden im Abstand einer Terz oder Dezime zu setzen, es ist jedoch folgendes anzumerken: Wenn die vorgegebenen [Stimmen] im Abstand einer Terz stehen und die hinzugefügte dazu eine Dezime singt, hört man zwischen der hinzugefügten und einer der beiden anderen die Oktave. Wenn die Stimme oben hinzugefügt wird, betrifft das die tiefere, wenn die hinzugefügte tiefer liegt, die höhere. Das gilt ebenso, wenn [die Stimmen] im Abstand einer Dezime stehen und die hinzugefügte eine Terz dazu singt. Wenn also in den beiden vorgegebenen [Stimmen] viele Terzen oder Dezimen aufeinander folgen, so wie man sie zuweilen zu setzen pflegt, würde man in Verbindung mit der hinzugefügten [Stimme] so viele Oktaven ohne dazwischen liegenden Ton hören, wie es Terzen oder Dezimen zwischen den Stimmen gibt. Und auf solche Weise würde man einen Fehler machen. Es ist daher gut und sogar notwendig, den Kontrapunkt der beiden vorgegebenen [Stimmen] durchzusehen, um mögliche Fehler zu vermeiden. Denn würde man anders vorgehen, wäre es unmöglich, etwas Gutes zu vollbringen, es sei denn, man hätte die vorgegebenen Stimmen im Kopf.

Man kann eine solche Stimme zu zwei verschiedenartigen musikalischen Sätzen hinzufügen: Entweder sind sie nicht nach den vorgegebenen Anweisungen und Regeln komponiert, oder sie sind auf die oben dargestellte Weise angeordnet. Daher ist der Kontrapunktiker, wenn er zu jenen, die ohne die dargelegten Anweisungen komponiert sind, eine dritte Stimme bildet, nicht so streng dazu verpflichtet, die oben vorgegebenen Vorschriften zu beachten. Es ist aber immer lobenswert, wenn man es so einrichten kann, dass eine solche hinzugefügte Stimme dieselben Bedingungen erfüllt, wie man sie in jeder guten Komposition erwartet. Ist der musikalische Satz dagegen regeltgerecht komponiert, sollte [der Kontrapunktist] die dargestellten Vorschriften in jedem Fall so weit als möglich beachten, denn das ist seine Pflicht.

Damit man aber versteht, wie in dieser Angelegenheit vorzugehen ist, habe ich einer zweistimmigen Komposition von Josquin [Desprez] aus der sechsstimmigen Motette

Benedicta es coelorum regina zwei unterschiedliche dritte Stimmen hinzugefügt. Hat man sie durchgesehen und untersucht, kann man sehen, wie vorzugehen ist, wenn man einer anderen zweistimmigen Komposition eine solche Stimme hinzufügen will. Es ist jedoch anzumerken, dass die hinzugefügten Stimmen zuweilen in etwas größeren Intervallen fortschreiten. Das ist angesichts der Schwierigkeit, die sich ergibt, wenn man eine solche Stimme an die fortlaufenden Tonbewegungen des musikalischen Satzes anpassen muss, erträglich. Denn es ist eine Sache, wenn man alle Stimmen zugleich komponiert, und eine andere, wenn man zu zwei Stimmen eine dritte hinzufügt. Letzteres ist eine sehr schwierige Sache, eine Angelegenheit für einen begeisterten Musiker und sehr löblich, wenn sie gut gelingt.

Kap. 65

Was bei Kompositionen für vier oder mehr Stimmen zu beachten ist

Nachdem wir zur Genüge gesehen haben, was für die Komposition von dreistimmigen Sätzen erforderlich ist, ist es angebracht, dass wir nun die Dinge zeigen, die in Sätzen für vier oder auch mehr Stimmen zu finden sind. Es ist jedoch anzumerken, dass in diesen Kompositionen alles zu beachten ist, was in den [bereits] genannten Kompositionen schon zu beachten war. Die größte Schwierigkeit, die vorkommen kann, besteht also darin, die Stimmen im Satz so anzuordnen, dass sie einander Platz lassen, leicht zu singen sind und auf schöne, regelgerechte und elegante Weise fortschreiten. Diese Dinge kann man nicht leicht auf dem Papier vermitteln, daher überlasse ich sie dem Urteilsvermögen des Komponisten. Ich will damit sagen, dass es dem Musiker geht wie dem Arzt: Dieser kann keine vollkommene Kenntnis der Medizin haben, wenn er Hippokrates, Galen, Avicenna und viele andere ausgezeichnete Ärzte studiert hat, dann aber nicht mit anderen Ärzten praktiziert, mit ihnen über viele Dinge, die zu dieser Kunst gehören, gesprochen und diskutiert hat, viele Pulse berührt, Exkremente gesehen und tausend Erfahrungen gesammelt hat. Ebenso kann ein [Musiker] nicht vollkommen sein, wenn er viele Bücher gelesen und wieder gelesen hat. Um das, was ich oben gezeigt habe, und viele andere Dinge, die ich noch zeigen werde, gut zu verstehen, ist es letztlich notwendig, dass er sich zuweilen mit jemandem austauscht, der praktische Kenntnisse im Kontrapunkt hat. So kann er sich, wenn er einen Fehler gemacht oder etwas falsch verstanden hat, korrigieren. Denn ein anfänglicher Fehler wird zur Gewohnheit, wenn man ihn häufig wiederholt, und eine solche Gewohnheit kann man nicht leicht aufgeben, wie Horaz uns zeigt, wenn er sagt: <261>

*quo semel est inbuta recens servabit odorem
testa diu.*

Der Krug wird lange wahren den Duft, den er einmal zu Anfang empfangen.
[Hor. *epist.* 1.2, 69f.]

Die Theorie ohne Praxis ist – wie ich andernorts schon gesagt habe – von geringem Wert. Und da die Musik nicht nur aus Theorie besteht, ist sie ohne [die Praxis] in der Tat unvollkommen. Das ist offensichtlich: Denn einige Theoretiker, die Dinge über die Musik abhandeln wollten, haben, weil sie keine gute Kenntnis der Praxis hatten, tau-

send Dummheiten gesagt und tausend Fehler gemacht. Desgleichen haben andere, die sich nur von der Praxis leiten lassen wollten, ohne die Hintergründe zu kennen, in ihren Kompositionen tausend und abertausend Verrücktheiten gemacht, ohne sich dessen auch nur bewusst zu sein.

Um aber zu unserem ursprünglichen Vorhaben zurückzukehren, sage ich: Wenn man mit einer der oben genannten Kompositionen beginnen will, wählt man zunächst einen *soggetto*. Ist dies geschehen, kann man den Kontrapunkt mit der Stimme beginnen, die am günstigsten erscheint. Wenn man also den Satz mit der Bassstimme beginnen will, wird der Komponist sofort wissen, wo Kontra-Alt, Sopran und Tenor liegen. Wenn er mit irgendeiner anderen Stimme, etwa dem Tenor oder dem Bass, beginnt, wird er ebenso wissen, wo die übrigen Stimmen der Reihe nach liegen, wenn er sich nach der oben [im 58. Kapitel] dargestellten Tabelle richtet und die Regeln befolgt, die ich oben an vielen Stellen bei der Abhandlung der zwei- und dreistimmigen Sätze aufgestellt habe. Wenn er dies alle beachtet, wird er das gewünschte Ergebnis erhalten und sich Ehre erwerben, woraus oftmals großer Nutzen erwächst. Damit man aber sieht, wie bei solchen Kompositionen vorzugehen ist, werde ich, auch wenn es unzählige vierstimmige Beispiele von vielen ausgezeichneten Komponisten gibt, nur zwei Kompositionen über einen *cantus firmus* anführen. Ihre Untersuchung hilft, ein Licht darauf zu werfen, wie man vom Guten zum Besseren gelangen, sich größeren Aufgaben zuwenden und frei erfundene Sätzen wie Motetten, Madrigale und andere schöne Gesänge komponieren kann. Dazu bildet man einen *soggetto* oder wählt einen *cantus firmus* oder irgendeine andere Stimme, so wie es dem Komponisten am besten erscheint.

IL SOPRANO.

L'ALTO.

IL SOGGETTO, et il TENORE.

IL BASSO.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The second staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The third staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The system is divided into measures by vertical bar lines.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The second staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The third staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The system is divided into measures by vertical bar lines.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The second staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The third staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some beams connecting them. The system is divided into measures by vertical bar lines.



IL CANTO.

L'ALTO.

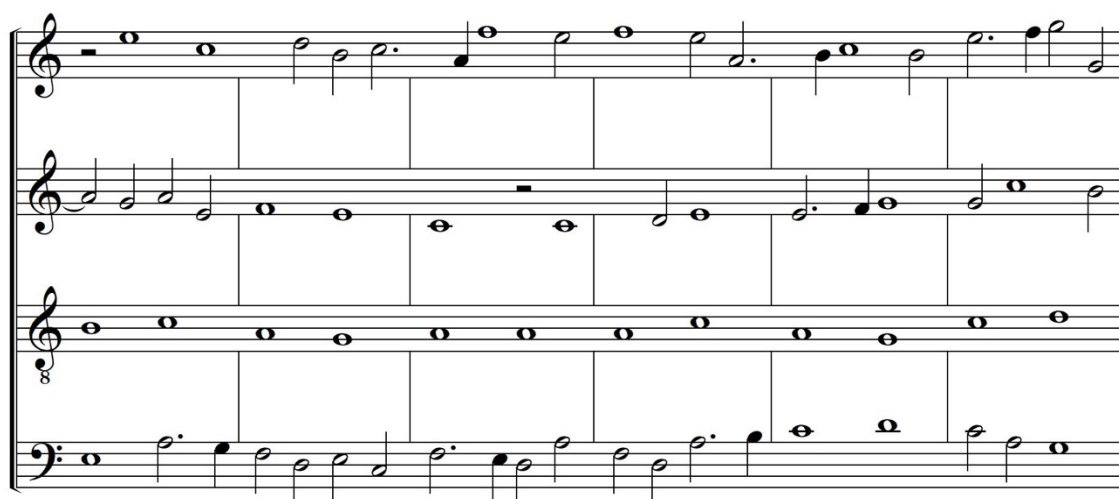
IL SOGGETTO del Secondo essemplio & il TENORE.

IL BASSO.

This system contains the first four staves of a musical score. The top staff is labeled 'IL CANTO.' and contains a melody starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff is labeled 'L'ALTO.' and contains a melody starting with a half note. The third staff is labeled 'IL SOGGETTO del Secondo essemplio & il TENORE.' and contains a melody starting with a quarter rest. The bottom staff is labeled 'IL BASSO.' and contains a melody starting with a half note. The system is divided into measures by vertical bar lines.



This system contains the next four staves of the musical score. The top staff continues the melody from the first system. The second staff continues the melody from the first system. The third staff continues the melody from the first system. The bottom staff continues the melody from the first system. The system is divided into measures by vertical bar lines.



This system contains the final four staves of the musical score. The top staff continues the melody from the first system. The second staff continues the melody from the first system. The third staff continues the melody from the first system. The bottom staff continues the melody from the first system. The system is divided into measures by vertical bar lines.



<262> In jeder vollkommenen Komposition sind vier Stimmen, wie Sopran, Alt, Tenor und Bass, ausreichend. Will man dennoch darüber hinausgehen und eine größere Zahl von Stimmen haben, genügt es – wie ich andernorts schon gesagt habe –, lediglich eine der vier genannten zu verdoppeln. Eine solche hinzugefügte Stimme heißt ebenfalls Sopran, Tenor, Alt oder Bass, nach der Stimme, die sie verdoppelt. Dabei fügt man »Zweiter« oder »Dritter« hinzu, je nachdem, wie viele dieser Stimmen in einer solchen Komposition zu finden sind. Der Tonbereich der hinzugefügten Stimme entspricht dem der Stimme, die verdoppelt wird, auch wenn es kein Fehler wäre, wenn sie nicht übereinstimmen und die Töne der hinzugefügten Stimme sich mehr in die Tiefe oder in die Höhe erstrecken würden als die der verdoppelten, also der Ausgangsstimme. Es ist jedoch anzumerken, dass <263> ein musikalischer Satz zuweilen ohne Sopran komponiert wird. An dessen Stelle setzt man einen Kontra-Alt, der etwa eine Terz über dem eigentlichen Alt liegt; ob mehr oder weniger, hat wenig Bedeutung. Dasselbe geschieht, wenn man Sopran und Alt weglässt und für drei Tenöre und einen Bass oder für drei Bässe und einen Tenor komponiert, zuweilen auch für vier Bässe oder auf noch andere Art, wie es am bequemsten ist. Diese Kompositionsweise heißt »mit vertauschten Stimmen« oder »zu gleichen Stimmen«. Man kann auch für zwei Soprane, einen Kontra-Alt oder Tenor und einen Bass komponieren und zuweilen für drei Soprane,

vier, fünf oder mehr Stimmen, indem man stets die notwendigen Stimmen hinzufügt, wie man es in den modernen Kompositionen jeden Tag sieht. Auch wenn die Stimmen bei dieser Kompositionsweise vervielfacht und anders angeordnet sind als bei drei Stimmen, führt das nicht zu einer Veränderung der Zusammenklänge. Es entstehen also keine anderen Akkorde als jene, die ich oben im 58. Kapitel dargestellt habe. Es ist wohl wahr, dass zwischen den erstgenannten und diesen anderen Kompositionen ein Unterschied besteht: In letzteren ist der Tonumfang größer, die tiefste Stimme ist also von der höchsten Stimme des Musikstücks weiter entfernt. In ersteren ist der Tonumfang stärker eingeschränkt, denn die Außentöne der tiefsten und der höchsten Stimme umfassen ziemlich bequem fünfzehn Töne, mal mehr, mal weniger, ja nach Bedarf. In letzteren sind es hingegen zwanzig, wie wir im vierten Teil noch sehen werden.

Kap. 66

Einige Hinweise zu Kompositionen mit mehr als drei Stimmen

Darüber hinaus sollte der Kontrapunktiker sich bemühen, obwohl ich das andernorts schon gesagt habe, die Stimmen in mehrstimmigen Kompositionen so zu setzen, dass sie in Gegenbewegung fortschreiten. Diese Regel gilt als beachtet, wenn er es so einrichtet, dass wenigstens eine der genannten Stimmen in Gegenbewegung auf- oder absteigt. Denn wollte man eine solche Regel in allen Stimmen beachten, wäre das zwar nicht unmöglich, aber zumindest schwierig. Zudem ist folgendes anzumerken: In jeder mehrstimmigen Komposition, in der man eine synkopierte Note mit einer Dissonanz auf dem zweiten Teil setzt, sollten alle anderen Stimmen, unabhängig von ihrer Anzahl, übereinstimmend sein. Denn eine Dissonanz, die in einer Synkope gesetzt wird, wird – wie ich andernorts schon gesagt habe – aus vielerlei Gründen von der Sinneswahrnehmung fast nicht erfasst. Und wenn es dennoch in einer Stimme durch eine auf solche Weise gesetzte Dissonanz gekränkt wurde, sollten die anderen [Stimmen] nicht dissonant sein, damit sie das Gehör nicht doppelt verletzen. Wenn also der zweite Teil einer synkopierte Note als Dissonanz gesetzt wird, müssen alle Stimmen, die zusammen mit dieser dissonanten Stimme [einen Ton] anschlagen, konsonant sein. Wenn eine Dissonanz auf solche Weise gesetzt wird, kann man vier Stimmen so platzieren, dass sie im Abstand einer Terz stehen und man dazwischen keine Oktave hört, wie es hier zu sehen ist:

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with 'SOPRANO.' and the Alto part with 'ALTO.'. Both parts then have 'Overo.' written below them. The Tenor part is marked with an '8' and the Bass part with 'BASSO.'. The score shows a sequence of notes and rests across four staves.

Zuweilen kommt es allerdings vor, dass man Worte vertont, die eine etwas harsche und raue Harmonie erfordern, um damit den Inhalt des Textes nachzuahmen. Wenn es notwendig ist, solche Schroffheiten zu verwenden, kann man bei größeren Notenwerten – wie etwa Breven in Verbindung mit Semibreven – Sexten verwenden. Oder man setzt dazwischen Dissonanzen, die nach den oben dargestellten Regeln und Vorgehensweisen angeordnet sind, und erreicht das Ergebnis, etwa indem man in der Synkope eine Quarte oder Undezime setzt, wie man in den unten stehenden Beispielen sehen kann.

Musical score for Canto, Alto, Tenor, and Bass. The Canto part begins with 'CANTO.'. The Alto part is marked with an '8' and the Tenor part with 'TENORE.'. The Bass part is marked with 'BASSO.'. The score shows a sequence of notes and rests across four staves.

Es kann zuweilen auch geschehen, dass sich auf dem ersten oder zweiten Teil des Taktes zwei Stimmen auf demselben Ton befinden oder <264> zum selben Zeitpunkt im Abstand einer Oktave stehen. Ich sage dazu: Wenn diese Stimmen anschließend um eine oder mehrere Tonstufen auf- oder absteigen, würden sie auf demselben Ton zu stehen kommen oder im Abstand einer [weiteren] Oktave stehen. Wenn sie jedoch nacheinander auf- oder absteigen, jene, die den zweiten Ton zuerst erreicht, nicht auf die andere wartet, sondern sofort weitergeht, und die zweite zunächst eine Pause im Wert der auf dem zweiten Ton gesetzten Note macht, kann man, auch wenn beide

Stimmen diesen Ton berühren, nicht sagen, sie würden [parallele] Einklänge oder Oktaven bilden. Im 47. Kapitel habe ich gesagt: Eine Pause oder eine zwischen zwei perfekte Konsonanzen gesetzte Dissonanz ist nicht geeignet, eine Verschiedenheit des Zusammenklangs zu erzeugen. Nun aber sage ich: Die Beispiele, die ich dort für die Kontrapunkte gegeben habe, waren anders als die hier angeführten. Denn hier entstehen in der Tat zwei [parallele] Einklänge oder Oktaven, wenn die Stimmen ohne dazwischen liegende Pause zusammen auf- oder absteigen oder wenn beide nach einer Pause unmittelbar zusammenfallen. Setzt man jedoch eine Pause dazwischen und die eine Stimme eilt vorwärts, bevor die andere auf dem eben berührten Ton eintrifft, dann sind sie nicht entgegen der vorgegebenen Regeln gesetzt. Das kann man keinesfalls so verstehen, es trifft nicht zu und kann niemals behauptet werden. Man sieht das hier unten im Beispiel:

Wenn diese [Einklänge und Oktaven] so gesetzt sind, kann man sie immer und in jeder Komposition verwenden, unabhängig davon, ob es sich um vier, fünf oder eine andere Anzahl von Stimmen handelt. Aus diesen und anderen ähnlichen Fällen, die auftreten können, kann jeder das, was gesagt wurde, vollständig entnehmen. Daher werde ich, um keine Zeit zu verlieren, nicht weiter darauf eingehen.

Wenn es zuweilen vorkommt, dass wir ein Musikstück mit fünf, sechs oder mehr Stimmen komponieren wollen, sollten wir das beachten, was von vielen hochberühmten Musikern beachtet worden ist: Sie haben zuweilen im Tenor einen *cantus firmus* als *soggetto* gewählt und ihn dann mit verschiedenen Notenwerten ausgestaltet, so wie es ihnen am günstigsten erschien. Auf diesem Tenor haben sie die Komposition aufgebaut und die Stimmen so singen lassen, wie es ihnen am besten erschien und wie sie eine gute Harmonie ergeben haben. Dabei haben sie die Stimmen für gewöhnlich als *fuga* gesetzt oder so, dass eine die andere imitiert, wie ich es oben gezeigt habe. Man kann das, um einige Beispiele zu geben, in mehreren Motetten sehen, die Adrian [Willaert] komponiert hat, etwa in der sechsstimmigen mit dem Textincipit *Nil postquam sacrum* oder in den fünfstimmigen [Motetten] *Victor io salve* und *Inclite Sfortiadum*. Außerdem in vielen anderen, die von anderen Komponisten komponiert wurden. Sie haben ebenfalls im Tenor einen *cantus firmus* gewählt, darüber – wie man es

auch heute macht – zwei oder drei Stimmen als *consequenza* angeordnet und darüber schließlich die anderen gesetzt. Ein Beispiel dafür sind die von Adrian [Willaert] komponierten sechsstimmigen Motetten *Verbum supernum*, die über den Hymnus *O salutaris hostia* und die mit dem Textincipit *Praeter rerum* sowie weiterhin die sechsstimmige [Motette] mit dem Textincipit *Descendi in ortum meum* von Giaches [der Wert]. Auf dieselbe Weise komponiert sind außerdem meine Motette *Miserere mei Deus, miserere mei* über die Antiphon *Ne reminiscaris Domine* und das Gebet des Herrn *Pater noster* mit dem englischen Gruß *Ave Maria*, die ich für sechs beziehungsweise sieben Stimmen komponiert habe. Der Komponist sollte jedoch beachten, dass bei Fugen, die über einem solchen Tenor gebildet werden, die Stimmen im Abstand einer Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder einer anderen ähnlichen Konsonanz stehen können. Die Quarte verwendet man aber selten in Verbindung mit einer unmittelbar darauf folgenden Sexte oder umgekehrt. Ebenso selten <265> werden zwei Sexten gesetzt, weil sie von den übrigen Stimmen schwer zu begleiten sind.

Diese Art von *consequenza* soll und muss in der Tat vor den übrigen Stimmen geschrieben werden. Wenn man sie komponiert, ist aber stets im Auge zu behalten, wie die Stimmen, die noch hinzugefügt werden, in den musikalischen Satz eingepasst werden können. Sonst hat man später, wenn man die Teile der Komposition zu einem Ganzen zusammensetzt, die doppelte Mühe, falls in der *consequenza* Schwierigkeiten auftreten. Und falls man beim Hinzufügen der anderen Stimmen auf Unannehmlichkeiten stößt oder eine bessere Wirkung erzielt, wenn der *cantus firmus* in einigen Stimmen in der *consequenza* verändert wird, darf der Komponist keine Mühe scheuen und muss seine Absicht ändern, indem er in den genannten Stimmen das ergänzt oder entfernt, was notwendig ist. Dies ist einfach, wenn die Stimmen von Anfang an gut angeordnet sind.

Es ist jedoch anzumerken, dass die Stimmen in einer *fuga* nicht immer so angeordnet werden können, dass der Comes alles singt, was der Dux singt. Daher ist es notwendig, dass der Dux bis zum Schluss singt, der nachfolgende Comes aber kurz vorher zum Stehen kommt, wie man in vielen Musikstücken sehen kann, die auf solche Weise komponiert worden sind, besonders in Adrian [Willaerts] sechsstimmiger Motette *Veni sancte Spiritus* und meiner fünfstimmigen *O beatum pontificem* mit Imitation des *cantus firmus*. Man sollte diese Umsicht auch bei der Anordnung der Stimmen walten lassen: Diejenige, die den *cantus firmus* in seiner ursprünglichen Lage singt, sollte, wenn sie alles Notwendige gesungen hat, sei es als *cantus firmus* oder als Imitation, das, was sie über den Comes hinaus singt, nach Möglichkeit wiederholen. Der Comes sollte dann so angeordnet sein, dass er den ganzen *cantus firmus* singt und beendet, ohne von dessen Gestalt abzuweichen. Dafür kann man viele Beispiele anführen, wie die Motette *Salve regina misericordiae* und die mit dem Textincipit *Litigabant Iudaei* über den *cantus firmus Comedite pingua*, die ich vor vielen Jahren für sechs Stimmen komponiert habe.

Man kann auch einen *cantus firmus* nehmen und darüber mehrere Stimmen anordnen, wobei zwei oder mehr als fortgesetzte oder, wie wir es nennen wollen, strenge *fuga* gesetzt sind, wie es Giaches [de Wert] in der Motette *Murus tuus* und Adrian [Willaert] in der Motette *Salve sancta parens* zu jeweils sechs Stimmen getan haben. Desgleichen

kann man einen Tenor nehmen und ihn mit einer anderen Stimme so als *fuga* anordnen, dass sie in der *replica* einen zweiten Teil bilden, bei dem der Dux zum Comes und der Comes zum Dux wird. Kompositionen dieser Art gibt es viele, darunter die Motette *Venator lepores* über den *cantus firmus Argentum et aurum non est mihi* von Adrian [Willaert] oder die Motette *In principio Deus antequam terram faceret* über den *cantus firmus Omnis sapientia*, die ich für sechs Stimmen komponiert habe, so wie auch die oben genannte [Motette von Willaert von sechs Stimmen] gesungen wird.

Die Praktiker pflegen zuweilen auch mehrstimmige Sätze zu komponieren, indem sie zwei oder mehr unterschiedliche Tenorstimmen aus verschiedenen Kirchengesängen so verarbeiten, dass jeweils eine Stimme die eine und eine andere die andere imitiert. So hat Josquin [Desprez] in einer sechsstimmigen Komposition vier [Tenorstimmen] imitiert, nämlich *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Inviolata integra et casta* und *Regina coeli*. Dasselbe hat [Nicolas] Gombert in einer vierstimmigen Komposition mit den Textincipits *Salve regina*, *Alma redemptoris*, *Inviolata* und *Ave regina coelorum* getan und viele dieser [Tenorstimmen] imitiert, wie man dort sehen kann. So kann jeder vorgehen, indem er verschiedene andere [Tenorstimmen] imitiert. In der Tat ist das sehr löblich, weil einfallsreich. Man kann auch zwei Tenorstimmen aus einem *cantus firmus* nehmen, sie so, wie es am günstigsten erscheint, an den musikalischen Satz anpassen und darüber die übrigen Stimmen setzen, wie es Costanzo Festa in der sechsstimmigen Motette *Exaltabo te Domine* getan hat, der die Antiphon *Cum iucunditatem* und der erste Vers des Canticum Zachariae *Benedictus Dominus Deus Israel* zugrunde liegen. Ebenso können wir – wie es andere getan habe – den *cantus firmus* beiseitelasen und zwei Stimmen des musikalischen Satzes als *consequenza* oder in strenger Imitation setzen. Ein Beispiel dafür ist meine fünfstimmige Motette *Ecce tu pulchra es*. Man kann einen musikalischen Satz auch so komponieren, dass man die Stimmen paarweise anordnet, also jeweils zwei als *consequenza* oder in Imitation. Das haben [Jean] Mouton und [Nicolas] Gombert in ihren achtstimmigen Motetten *Nesciens mater* und *Inviolata, integra et casta* getan und ebenso Adrian [Willaert] in der genannten Motette *Salve sancta parens* oder der Canzone *Sur l’herbe Brunette*, die beide mit sechs Stimmen gesungen werden. Darüber hinaus kann man – sozusagen – auf tausend Arten für vier, fünf oder mehr Stimmen komponieren und die Stimmen dabei zuweilen als *fuga* und zuweilen in Imitation setzen. Dabei wird es ebenso viele [Möglichkeiten] für den Comes wie für den Dux geben, wie man an der Motette *Sancta et immaculata virginitas* von Adrian [Willaert] oder an seiner Canzone *Petite camusete* zu vier Stimmen sehen kann. Es ist auch löblich vier Stimmen über eine einzige zu komponieren und dabei einige als *fuga* und einige in Imitation zu setzen, wie es P[ierre] de la Rue in der Messe *O salutaris hostia* getan hat und ebenso Adrian [Willaert] auf sehr anmutige Weise <266> in der Messe *Mente tota*, wobei beide vier Stimmen haben.

Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, auf solche Weise zu komponieren, und es wäre schwierig, wenn nicht unmöglich, wenn man nacheinander die Anordnung und Abfolge der Stimmen aufzählen wollte. Der Kürze halber will ich jedoch zum Ende kommen, besonders weil man heute alle Tage viele weitere Kompositionen des hervorragenden Adrian Willaert sehen kann, die nicht nur voll von tausend schönen und anmutigen Einfällen, sondern auch gelehrt und elegant komponiert sind. Es gibt noch unzählige weitere [Kompositionen] von anderen hervorragenden Musikern. Viele davon sind in

einem Büchlein zu finden, das im Oktavformat bei Andrea Antico in Venedig gedruckt wurde. Hat man sie durchgesehen, können sie eine große Hilfe sein, um auf andere ähnliche Einfälle zu kommen. Denn aus ihnen gewinnt man so viel Klarheit, dass sich anschließend jeder an größere, schwierigere und ehrenvollere Vorhaben heranwagen kann. Darüber hinaus fehlt es wirklich nicht an tausend anmutigen Einfällen, die man umsetzen könnte, indem man etwa drei Stimmen so über einen *cantus firmus* im Tenor setzt, dass sich zwei in Gegenbewegung imitieren und die dritte frei nach dem Gutdünken des Komponisten verläuft, wie man hier im Beispiel sieht:

CANTO, et il Consequente del Basso.

ALTO.

SOGGETTO, et il Tenore.

BASSO, et la Guida del Soprano.

CANTO, et il Consequente del Basso.

ALTO.

SOGGETTO, et il Tenore.

BASSO, et la Guida del Soprano.



Oder man kann vier Stimmen so setzen, dass Sopran und Bass sowie Alt und Tenor als *consequenza* in Gegenbewegung singen, wie man im unten stehenden Beispiel sieht. Es ist jedoch anzumerken, dass Alt und Sopran niemals so gesetzt werden, dass sie eine Quarte bilden, denn dann würden die anderen Stimmen nicht gut gelingen:

CANTO, et la Guida del Basso.

ALTO, et la Guida del Tenore.

TENORE, et il Consequente dell'Alto.

BASSO, et il Consequente del Canto.



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The top staff is a treble clef melody. The second and third staves are treble clef accompaniment, with an '8' indicating an octave shift for the right hand. The bottom staff is a bass clef accompaniment. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and catchy, with a repeat sign at the end of the first line. The accompaniment provides a steady harmonic foundation.

<267> Auf ähnliche Art hat auch der hervorragende Adrian [Willaert] vier Stimmen so komponiert, dass man, wenn man am Schluss angelangt ist, wieder am Anfang beginnen und das so oft wiederholen kann, wie man will. Das zeigen die Wiederholungszeichen am Ende einer jeden [Stimme] an. Um den Band nicht anwachsen zu lassen, gebe ich dazu nur ein kurzes Beispiel, nämlich das unten stehende. Ihm kann man dann alles Weitere entnehmen.

SOPRANO & Guida del Basso.

BASSO & Consequente del Canto.

ALTO & Guida del Tenor.

TENORE & Consequente dell'Alto.

Die alten Musiker haben darauf geachtet und auch die modernen achten darauf, keine Messe zu komponieren, der nicht ein bestimmter *soggetto* zugrunde liegt. Und das wird auch in Zukunft so bleiben. Man muss jedoch wissen, dass ein solcher *soggetto* auch vom Komponisten verfasst worden sein kann. So hat es Josquin [Desprez] mit dem *tenor la, sol, fa, re, mi* und dem *tenor* der *Missa Hercules Dux Ferrariæ* getan, der aus den Vokalen dieser Worte gebildet ist. Darüber hat er zwei hörenswerte vierstimmige Messen geschrieben. Oder man nimmt als *soggetto* einen *cantus firmus*, wie es derselbe Josquin [Desprez] bei der Komposition der Messen *Pange lingua*, *Gaudeamus* und *Ave maris stella* getan hat oder [Antoine] Brumel in der *Missa pro defunctis*, die alle vier Stimmen haben. Sie hatten viel Vergnügen daran, über einen *cantus firmus* zu

komponieren, auch wenn es davon unzählige andere gab, die man unmöglich alle aufzuzählen könnte.

Wenn wir also eine Messe komponieren wollen, wählen wir zunächst einen *soggetto*, sei er aus einem *cantus firmus* oder einer Motette – das ist am gebräuchlichsten – oder etwas anderes ähnliches. Dann versuchen wir, ihn auf verschiedene Weise anzupassen, neue Einfälle und schöne Gedanken zu erfinden und dabei die alten [Musiker] nachzuahmen. Als Beispiel kann man die *Missa [duorum facierum]* von P[ierre] Moulu nehmen, die so komponiert ist, dass man sie mit und ohne Pausen singen kann, wobei [beides] sehr gut funktioniert, und die von Josquins Lehrer [Johannes] Ockeghem, <268> die so komponiert ist, dass man sie in jedem beliebigen *tempus* und jeder *prolatio* singen kann, und die dabei immer gut wirkt.

Psalmen werden zuweilen auf eine Weise komponiert, die man *coro spezzato* nennt. Sie werden in Venedig oftmals in den Vespern und an Festtagen zu anderen Stunden gebeten gesungen und auf zwei oder drei Chöre verteilt, in denen vier Stimmen singen. Die Chöre singen zuweilen abwechselnd und zuweilen – je nach Bedarf – zusammen, besonders am Schluss, was sich sehr gut macht. Und da diese Chöre in einiger Entfernung voneinander aufgestellt werden, sollte der Komponist – damit man zwischen den Stimmen keine Dissonanzen hört – darauf achten, dass die Komposition so gemacht ist, dass jeder Chor konsonant ist, dass also die Stimmen eines Chores so angeordnet sind, als stünden sie in einem einfachen vierstimmigen Satz, ohne Berücksichtigung der anderen Chöre. Achtet man darauf, die Stimmen so zu setzen, dass sie untereinander übereinstimmen, wird keine Dissonanz entstehen. Und wenn die Chöre auf diese Weise komponiert sind, kann jeder für sich gesungen werden, und man wird nichts hören, was das Gehör verletzen könnte. Dieser Hinweis ist nicht zu verachten, denn er ist sehr praktisch und stammt vom hervorragenden Adrian [Willaert]. Und auch wenn es etwas schwierig sein mag, sollte man doch die Mühe nicht scheuen, denn es ist eine löbliche und tugendhafte Sache.

Die Schwierigkeit wird etwas geringer, wenn man die gelehrten Kompositionen von Adrian [Willaert] untersucht, wie etwa die Psalmen *Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum*, *Laudate pueri Dominum*, *Lauda Ierusalem Dominum*, *De profundis*, *Memento Domine David* und viele andere, darunter den Lobgesang der Seligen Jungfrau *Magnificat anima mea Dominum*, den ich vor vielen Jahren für drei Chöre komponiert habe. Wenn man diese Kompositionen durchsieht und untersucht, werden sie für all jene von großem Nutzen sein, die Freude daran haben, auch auf solche Weise zu komponieren. Man wird bemerken, dass die Bässe der Chöre immer im Einklang oder in Oktaven gesetzt sind, zuweilen auch in Terzen, aber nicht in Quinten. Denn das würde sehr unbequem werden und nicht nur Schwierigkeit bringen, sondern es auch unmöglich machen, das gewünschte Ergebnis zu einem guten Ende zu führen. Dies zu beachten, ist für die Komponisten sehr bequem, denn es entbindet sie von der Schwierigkeit, die Stimmen der Chöre so singen zu lassen, dass zwischen ihnen keine Dissonanzen auftreten.

Um die Ausführungen nun abschließen sage ich: Wenn der Komponist all diese Dinge verstanden hat, sollte er sich zudem vergewissern, dass die Anzahl der Noten in seinen Kompositionen dem entspricht, was *tempus*, *modus* und *prolatio* für den betreffenden

musikalischen Satz erfordern. Diese Kategorien haben früher viel Beachtung gefunden und sind bei einigen immer noch in Gebrauch. Damit aber jeder Kenntnis von diesen Dingen hat, werde ich das Wichtigste dazu behandeln und das Unverständliche, das wenig zu unserem Vorhaben beiträgt, beiseitelassen. Ich beginne mit dem *tempus*, denn das ist – meiner Ansicht nach – die universellste und wichtigste dieser Kategorien.

Kap. 67

***Tempus, modus und prolatio* und mit welcher Quantität man einen musikalischen Satz beenden oder untergliedern muss**

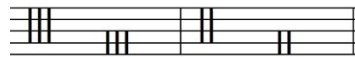
Als ich begonnen habe, über Musik zu schreiben, hatte ich in der Tat beschlossen, nur das zu besprechen, was für die Kenntnis der Proportionen sowie der Instrumental- und Gesangstöne notwendig ist, sowie alles, was einen Beitrag zur Bildung einer guten Harmonie sowie zur Kenntnis dieser Disziplin leistet. Doch nun wird mir bewusst, dass dem modernen Musiker zuweilen alte Sätze in die Hände fallen mögen, die unter Beachtung von *modus* und *prolatio* komponiert wurden. Wenn er dazu keine Erklärung abgeben kann, bleibt er wegen einer so unwichtigen Sache beschämt zurück. Daher habe ich meine Absicht geändert. Und weil es notwendig ist, dass ich einiges zum *tempus* sage, werde ich auch über [*modus* und *prolatio*] das Wichtigste ausführen.

Ich sage also: Die Brevis ist – wie ich schon andernorts gesagt habe – die Mutter und Erzeugerin aller Notenwerte. Es ist notwendig, zunächst alle Aspekte zu behandeln, die in Verbindung mit ihr vorkommen können, und dann auf die anderen einzugehen, die in Verbindung mit den anderen Notenwerten vorkommen können und veränderlich sind. Ich sage also: Hier meine ich mit *tempus* nicht das Wohlergehen oder Glück von jemandem, so wie man sagt: »*Francesco è [un] uomo di buon tempo*«, er führt also ein stilles und heiteres Leben. Und ebenso wenig [meine ich mit *tempus*] eine angenehme Temperatur der Luft, so wie man sagt: »*Oggi è buon tempo*«, im Sinne von: »Heute ist ein klarer, heller und heiterer Tag«. Ebenso wenig [meine ich] das *tempus*, das der Philosoph [Aristoteles] als Zahl oder Maß für eine Bewegung oder aufeinanderfolgende Dinge definiert. Sondern ich sage: Das *tempus* ist eine bestimmte und festgelegte Quantität von kleineren Notenwerten, <269> die in einer Brevis enthalten sind oder [in ihr] zusammengefasst werden.

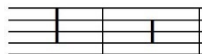
Es gibt zwei Arten des *tempus*, nämlich das [*tempus*] *perfectum* und das [*tempus*] *imperfectum*. Das [*tempus*] *perfectum* wird in Musikstücken am Beginn mit dem Kreis ○ gekennzeichnet, der anzeigt, dass die Brevis im ganzen Satz perfekt ist, also für drei Semibreven steht, oder umgekehrt drei Semibreven für eine Brevis [stehen]. Beim [*tempus*] *imperfectum* wird am besagten Beginn anstelle des Kreises ein Halbkreis C gesetzt, dem zu entnehmen ist, dass die Brevis imperfekt ist, also für zwei Semibreven steht, oder umgekehrt zwei Semibreven für eine Brevis [stehen]. Komponiert man also ein Musikstück im *tempus perfectum*, das durch den Kreis abgebildet wird, der in mancher Hinsicht als vollkommen bezeichnete Zahl Drei anzeigt, untergliedert man es in perfekte Breven, also in drei Semibreven pro *tempus*. Komponiert man es jedoch im [*tempus*] *imperfectum*, das durch einen Halbkreis angezeigt wird, untergliedert man es

in imperfekte Breven, also in zwei Semibreven pro *tempus*. Denn hier gilt die von manchen als unvollkommen bezeichnete Zahl Zwei. Es ist jedoch anzumerken, dass die letzte Note in jedem Musikstück nicht dieser Untergliederung unterworfen ist. Denn da sie den Schluss bildet, enden mit ihr der Zusammenklang und die Zählzeit, und alle [Musikstücke] enden auf demselben Notenwert auf dem sie begonnen haben, der ersten Semibrevis.

Als *modus* bezeichneten die Alten – abgesehen von dem [*modus*], von dem im vierten Teil die Rede sein wird – eine Quantität von Longen oder Breven, die in einer Maxima oder Longa zusammengefasst und dabei in zwei oder drei Teile unterteilt werden. Man hat diesen [*modus*] nämlich zweifach untergliedert, in den [*modus*] *maior* und den [*modus*] *minor*, und beide jeweils als perfekt und imperfekt aufgefasst. Unter dem *modus maior* verstanden sie jenen, bei dem sie zwei oder drei Longa-Pausen setzten, die sich über zwei oder drei Spatien beziehungsweise drei oder vier der bereits dargestellten fünf [Noten-]Linien erstreckten, wie man hier sieht:



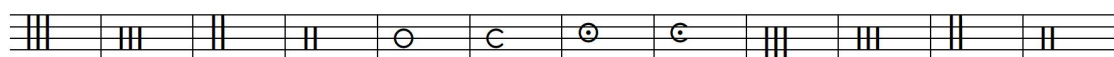
Als *modus minor* dagegen betrachteten sie jenen, bei dem sie eine einzige Pause setzten, die drei oder vier der besagten Linien umfasste:



Unter dem *modus maior perfectus* verstanden sie jenen, bei dem sie drei der dargestellten Pausen hintereinander setzten, und als *modus maior imperfectus* jenen, bei dem es nur zwei waren. Als *modus minor perfectus* galt jener mit einer Pause, die vier Linien oder drei der oben genannten Spatien umfasste, und als *modus minor imperfectus* jener, bei dem besagte Pause nur drei Linien oder zwei Spatien umfasste. Damit wiesen sie der Maxima im *modus maior perfectus* drei Longen zu und im [*modus maior*] *imperfectus* zwei. Desgleichen wiesen sie der Longa im *modus minor perfectus* drei Breven zu und im [*modus minor*] *imperfectus* zwei.

Wenn sie also komponierten, ordneten sie ihre Musikstücke folgendermaßen an: Den *modus maior perfectus* untergliederten sie jeweils in drei perfekte oder imperfekte Longen, den *modus maior imperfectus* in jeweils zwei [perfekte oder imperfekte] Longen. Desgleichen untergliederten sie den *modus minor perfectus* jeweils drei Breven und den [*modus minor*] *imperfectus* in jeweils zwei. Man kann also folgendes sehen: Wenn der Komponist in einem dieser *modi* schreibt, den Satz aber nicht auf die genannte Weise untergliedert, kann man in der Tat sagen, dass er sehr unbedacht und ohne Sachkenntnis handelt. Die Alten haben die genannten Pausen auf zweierlei Art gesetzt: Entweder vor die Mensurzeichen oder dahinter. Erstere nannten sie »rein indikativ«, weil sie nicht zur Komposition gezählt wurden, sondern an dieser Stelle nur den *modus maior* oder *minor* anzeigen sollten, in dem der musikalische Satz steht. Letztere nannten sie »indikativ und essenziell«, weil sie nicht nur zur Anzeige des *modus maior* oder *minor* dienten, sondern auch im musikalischen Satz verwendet wurden, wie man dem unten stehenden Beispiel entnehmen kann:

Rein indikative Pausen – indikative und essenzielle Pausen



Pause Inditali solamente.

Pause Inditali & Essentiali.

Außerdem gab es die *prolatio*, mit der sie – abgesehen davon, dass dieses Wort viele andere Bedeutungen hat – eine Quantität der Minima im Verhältnis zur Semibrevis bezeichneten und die sie mit einem Kreis oder Halbkreis anzeigten. Das geschah auf zweierlei Weise: Die eine nannten sie [*prolatio*] *perfecta*, <270> die andere [*prolatio*] *imperfecta*. Unter der [*prolatio*] *perfecta* verstanden sie jene, bei der sie die genannten Mensurzeichen im musikalischen Satz so setzen: \odot \odot , unter der [*prolatio*] *imperfecta* dieselben ohne Punkte. Bei den beiden ersten mit Punkten versehenen [Mensurzeichen] wiesen sie der Semibrevis den Wert von jeweils drei Minimen zu, bei den nicht mit Punkten versehenen jeweils zwei. Die musikalischen Sätze untergliederten sie dann wie folgt: die in der *prolatio perfecta* in jeweils drei Minimen und die in der *prolatio imperfecta* in jeweils zwei.

Zudem untergliederten sie den musikalischen Satz auf der Ebene der Longen, Breven und Semibreven, denn jede Longa, Brevis oder Semibrevis kann perfekt oder imperfekt sein. Oftmals kombinierten sie diese beiden Kategorien, also die perfekte und die imperfekte, beachteten bei einer solchen Verbindung aber folgendes: In der Kombination des *modus maior perfectus* mit dem *modus minor perfectus* unterteilten sie den musikalischen Satz in jeweils drei perfekte Longen. War der *modus minor* jedoch imperfekt, unterteilten sie ihn in jeweils drei imperfekte Longen. Und mit ähnlicher Überlegung gingen sie in den anderen Kategorien vor, wie etwa bei *tempus* und *prolatio*, unabhängig davon, ob diese perfekt oder imperfekt waren.

Wir können nun sehen, dass sie an den Mensurzeichen, als am Kreis oder dem Halbkreis, das *tempus perfectum* oder *imperfectum* erkannten. An den Pausen erkannten sie, ob der *modus maior* oder *minor* perfekt oder imperfekt war, und an den mit Punkten versehenen oder nicht mit Punkten versehenen Mensurzeichen erkannten sie die *prolatio perfecta* oder *imperfecta*. So können wir auch sehen, dass sie im *modus maior perfectus* der Maxima den Wert von drei Longen zuwies und jener mit zwei [Longen] den *modus maior imperfectus*. Desgleichen wiesen sie der Longa im Wert von drei Breven den *modus minor perfectus* zu und jener mit zweien den *modus minor imperfectus*. Das *tempus perfectum* wiesen sie der Brevis im Wert von drei Semibreven zu und das *imperfectum* jener mit zweien. In der *prolatio perfecta* gaben sie der Semibrevis den Wert von drei Minimen, in der *imperfecta* den von zwei.

Die Alten pflegten die Mensurzeichen durchzustreichen ϕ ϕ ϕ ϕ , wenn sie wollten, dass die perfizierten, imperfizierten und alterierten Noten im *tempus perfectum* oder *imperfectum* schneller werden. Die entsprechenden Notenwerte sind – wie wir noch sehen werden – fünf: Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima. Es ist wohl wahr, dass sie auch Minimen geschwärzt haben, um eine raschere Ausführung zu bewirken. Aber weder durch das durchstrichene Mensurzeichen noch durch die Schwärzung der genannten Noten änderte sich deren Bezeichnung, sondern sie wurde beibehalten, als wären die Zeichen unverändert geblieben. Ebenso wenig beeinflussten die besagten durchstrichenen Mensurzeichen die Imperfektion, Perfektion oder Alteration. Vielmehr

waren sie diesen Verlängerungen und Verkürzungen genauso unterworfen als wären die Zeichen unverändert geblieben. Heute hat die geschwärzte Minima eine andere Bedeutung: Sie wird – wie ich andernorts schon gezeigt habe – Semiminima genannt und in zwei *chromae* unterteilt, wobei die *chroma* in zwei *semichromae* unterteilt wird.

Im Fall des *tempus perfectum diminutum* gab es bei der Komposition von Musikstücken zwei Untergliederungen: Man fasste jeweils drei oder zwei [Noten mit gleichem Wert] zusammen, also jeweils zwei perfekte Breven oder drei Semibreven. So endete eine Gliederungseinheit stets mit der Zahl 6. Hätten sie eine andere Unterteilung verwendet, hätten sie in ihren musikalischen Sätzen nicht die Maßeinheit der Brevis erhalten. Das sollten wir gleichfalls beachten, nicht nur im *tempus perfectum*, sondern auch im *tempus imperfectum dinimutum*, wenn immer zwei imperfekte Breven zusammengefasst werden und der musikalische Satz von der Zahl vier bestimmt wird. Was sollen wir nun von einigen modernen Komponisten halten, die in ihren Musikstücken weder die Zahl 6 noch die Zahl 4 als Maßeinheit verwenden und darüber hinaus die Dreiteilung im *tempus perfectum* und die Zweiteilung im *tempus imperfectum* nicht beachten, unabhängig davon, ob das Mensurzeichen durchstrichen ist oder nicht. Das ist in der Tat eine große Schande für sie, denn so zerstören sie die Zählzeit und die Mensur, die die Alten sehr gründlich beachtet haben. Auf diese Weise verderben sie alles und bringen alles durcheinander.

Kap. 68

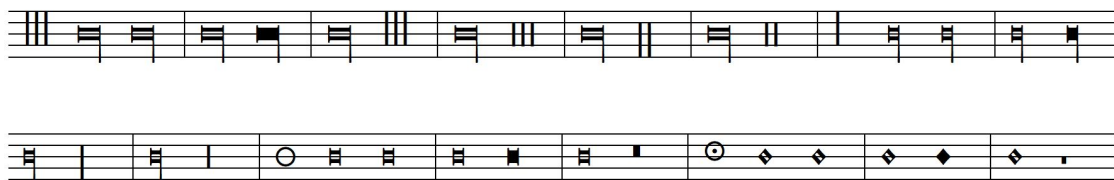
Die Perfektion der Notenwerte

Dem Gesagten kann man nun entnehmen, dass *tempus*, *modus* und *prolatio* in jeder Komposition zu finden sind und dass jeder der fünf genannten Notenwerte sich durch sie verändert, je nachdem, von welchen Umständen er begleitet wird. Hierzu muss man wissen, dass die Alten einige der besagten Notenwerte, ausgehend von ihrer Wirkung, als »Agens« und andere als »Patiens« bezeichnet haben. Die Minima nannten sie Agens, denn sie fassten sie als unveränderlich auf, das heißt sie konnte nicht perfiziert werden, aber eine Imperfektion bewirken. Ich habe sie unveränderlich genannt, weil man sie nicht in einen der anderen genannten [Notenwerte] unterteilen kann, da sie den kleinsten <271> Wert hat. Allerdings lässt sie sich in zwei Semiminimen und in vier *chromae* teilen, wie andernorts schon gesagt wurde. Die Maxima nannten sie Patiens, denn da sie die größte ist, kann sie [nur perfiziert oder] imperfiziert werden [ohne selbst eine Perfektion oder Imperfektion zu bewirken]. Die Longa, Brevis und Semibrevis nannten sie dagegen Agens und Patiens, denn sie können [selbst perfizieren und imperfizieren, aber auch] perfiziert und imperfiziert werden. Hier ist anzumerken, dass sie jene Notenwerte als perfekt bezeichneten, die den Wert von drei benachbarten Notenwerten hatten. So wird die Maxima perfekt genannt, wenn sie den Wert von drei Longen hat, die Longa mit dem Wert von drei Breven, die Brevis mit den Wert von drei Semibreven und die Semibrevis mit dem Wert von drei Minimen. Desgleichen bezeichneten sie Notenwerte als imperfekt, wenn sie für zwei [benachbarte Notenwerte] standen, also die Maxima für zwei Longen, die Longa für zwei Breven, die Brevis für zwei Semibreven und die Semibrevis für zwei Minimen. Darüber hinaus betrachteten

sie diese Notenwerte auf viele andere Arten, etwa als »benachbarten«, »entfernten«, »weiter entfernten« oder »sehr weit entfernten« Teil, wie ich im 44. Kapitel gezeigt habe. So hat die Longa keinen »sehr weit entfernten« Teil, die Brevis keinen »weiter entfernten« oder »sehr weit entfernten« Teil und die Semibrevis weder einen »entfernten« noch einen »weiter entfernten« noch einen »sehr weit entfernten«.

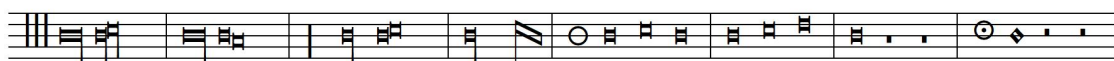
Manch einer könnte bezweifeln, dass die Notenwerte, die [den Kategorien] *tempus*, *modus* und *prolatio* unterliegen, immer perfekt [und imperfekt] sein können. Dazu muss man wissen, dass sie – im Einklang mit der Autorität der Alten – in der Tat sowohl perfekt als auch imperfekt sein können, nach dem Willen des Komponisten. Als Begründung hierfür ist folgendes anzumerken: Nach Ansicht der Alten sollte jede Note vor einer gleichartigen Note – sei sie schwarz oder weiß – immer perfekt sein: eine schwarze oder weiße Maxima vor einer anderen im *modus maior perfectus*, die Longa im *modus maior imperfectus* und *minor perfectus*, die Brevis im *tempus perfectum* und die Semibrevis in der *prolatio perfecta*. Und das hatte seinen Grund, denn ein Gleichartiges wird durch etwas Gleichartiges nicht unvollkommen gemacht. Das kann man daraus ersehen, dass bei zwei Dingen mit gleicher Kraft und Stärke das eine das andere weder übertreffen noch von ihm übertroffen werden kann.

Die Gleichartigkeit der Noten bezieht sich auf die Gestalt, nicht auf die Farbe. Denn die Gestalt ist es, die wirklich das Wesen einer Sache ausmacht. Die schwarze Farbe hat also keinen Einfluss auf die Gestalt, ebenso wie die schwarze Farbe nichts daran ändert, dass ein Äthiopier ein Mensch und vernunftbegabtes Wesen ist, denn die Farbe ist nichts anderes als ein Akzidens, auch wenn es zuweilen untrennbar mit dem Gegenstand verbunden ist. Daher kann kein Notenwert von einem größeren imperfiziert werden, sondern nur von einem kleineren, denn der größere ist im Verhältnis zum kleineren immer ein Patiens und umgekehrt der kleinere im Verhältnis zum größeren immer ein Agens. Ebenso ist auch jede Note vor einer gleichnamigen Pause perfekt, wie eine Maxima vor drei Pausen, die den *modus maior perfectus* anzeigen, unabhängig davon, ob die Pausen drei oder zwei Zählzeiten enthalten, sofern die genannten Pausen der Quantität und dem Zeitwert einer Maxima entsprechen. Dies gilt ebenso für eine Longa im *modus minor perfectus* vor einer Pause im Wert von drei oder zwei Breven sowie für die Brevis und die Semibrevis im *tempus perfectum* und der *prolatio perfecta* vor den entsprechenden Pausen, wie man hier sieht:

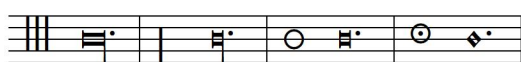


Die Maxima ist auch immer perfekt, wenn sie vor einer Ligatur im Wert von zwei Longen steht, ebenso die Longa vor einer [Ligatur] im Wert von zwei Breven und die Brevis vor einer [Ligatur] im Wert von zwei Semibreven oder vor zwei Semibrevis-Pausen auf derselben Notenlinie. Denn solche Ligaturen oder Pausen zählen als eine Einheit. Das gilt auch für die Semibrevis vor zwei entsprechenden Minima-Pausen. Wenn solche Pausen aber getrennt stehen, gilt diese Regel nicht. Und wenn jemand einwenden

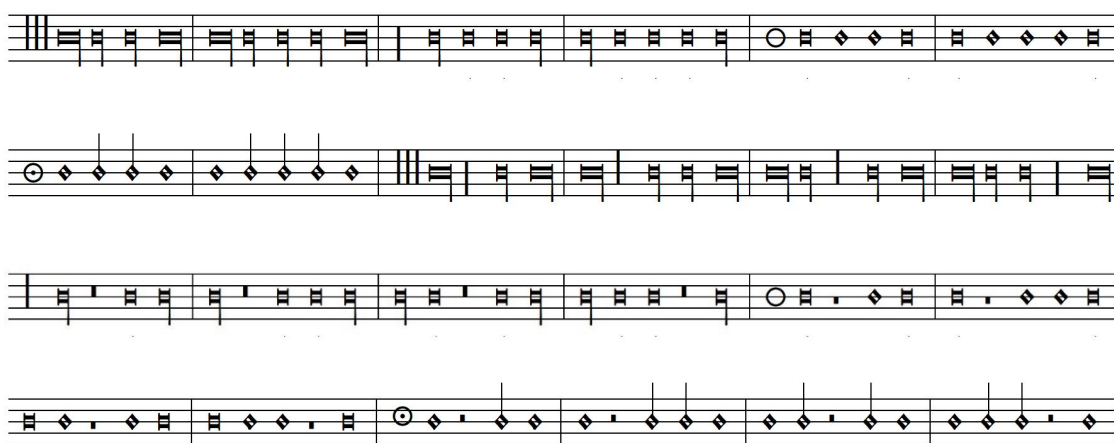
wollte, dass eine [einzeln stehende] Note vor einer Ligatur nicht perfekt sein kann und hierzu alle möglichen Gründe anführt, kann man antworten: Wenn eine Brevis vor zwei Semibrevis-Pausen auf derselben Notenlinie im *tempus perfectum* perfekt ist, muss sie es umso mehr vor einer Ligatur sein. Denn Pausen zeigen nichts anderes an als die Abwesenheit von Tönen, während Ligaturen dieselben abbilden, wie man hier sieht:



<272> Zuweilen wird eine Note auch durch einen *punctus perfectionis* perfiziert, wie die Maxima im *modus maior perfectus*, die Longa im *modus minor perfectus*, die Brevis im *tempus perfectum* und die Semibrevis in der *prolatio perfecta*, wie man hier im Beispiel sieht:

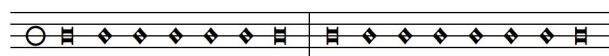


Wenn zwischen zwei größeren Notenwerten zwei oder drei benachbarte kleinere stehen, ist die erste größere Note immer perfekt. So bewirken beispielsweise zwei oder drei Longen zwischen zwei Maximen im *modus maior perfectus*, dass die erste Maxima perfekt ist. Im *modus minor perfectus* bewirken zwei oder drei Breven zwischen zwei Longen, dass die erste Longa perfekt ist. Dasselbe bewirken zwei oder drei Semibreven zwischen zwei Breven im *tempus perfectum* und zwei oder drei Miniminen zwischen zwei Semibreven in der *prolatio maior*, denn dann sind die erste Brevis beziehungsweise die erste Semibrevis perfekt. Auf solche Weise angeordnet haben Noten und Pausen mit jeweils gleichem Wert dieselbe Wirkung. Es ist jedoch folgendes anzumerken: Will man zwischen zwei größeren [Notenwerten] nur einen kleineren und eine gleichartige Pause setzen, platziert man zuerst die Pause und dann die Note. Will man dagegen zwei kleinere Notenwerte und eine Pause setzen, kann man die Pause dort platzieren, wo es am günstigsten scheint, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann:



Wenn man im *tempus perfectum* zwischen zwei Breven fünf oder sechs Semibreven setzt, ist [bei fünf Semibreven] die erste Brevis immer perfekt und die letzte der fünf Semibreven wird alteriert, das heißt verdoppelt. Bei sechs Semibreven ist die erste

Brevis immer perfekt, ohne dass eine der Semibreven alteriert wird, denn die sechs Semibreven stehen für zwei perfekte Breven, wie man hier sieht:



Warum die erwähnten Pausen eher an der einen Stelle gesetzt werden als an der anderen, wird man aus dem, das ich andernorts noch sagen werde, leicht verstehen. Auch wenn ich das letzte Beispiel nur für die Brevis im *tempus perfectum* gegeben habe, kann man alles, was ich gesagt habe auch auf die Maxima und die Longa <273> im *modus maior* [perfectus] und *minor perfectus* sowie auf die Semibrevis in der *prolatio perfecta* übertragen. Denn es gibt keinen Grund, warum der eine [Notenwert] perfekt sein soll, der andere aber nicht, besonders wenn sie an der passenden Stelle und in der passenden Mensur stehen.

Kap. 69

Die Imperfektion der Notenwerte

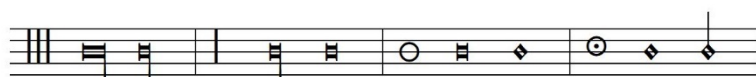
Alles Unvollkommene hat seinen Ursprung in der Vollkommenheit. Und nachdem wir nun die Perfektion der Notenwerte besprochen haben, bleibt zu sehen, wie sie jeweils imperfiziert werden oder wann man sie imperfekt nennen kann. Wenn es wahr ist, was der Philosoph [Aristoteles] lehrt, dass gegensätzliche Vorgänge sich entsprechen, sage ich: Nachdem wir gesehen haben, was die Perfektion erfordert, wird es einfach sein zu erkennen, was die Imperfektion [der Notenwerte] erfordert. Denn sie sind alle imperfekt, wenn sie nicht von den oben dargestellten Umständen begleitet werden. Ehe wir jedoch fortfahren, wollen wir einige allgemeine Dinge über diesen Gegenstand betrachten und uns dann näher mit den Besonderheiten befassen.

Hierzu sage ich: Es gibt vier Notenwerte, die imperfiziert werden können. Das sind alle, die ich oben als Patiens dargestellt habe, nämlich Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis. Und derjenige [Notenwert], welcher der Imperfektion unterliegt, ist immer größer als derjenige, der eine Imperfektion bewirkt. Umgekehrt ist jener, welcher die Imperfektion bewirkt, immer kleiner. Die Note, die eine Imperfektion bewirkt, muss als perfekte Quantität betrachtet werden, also als dreiteiliger Notenwert und nicht als zweiteiliger, so wie die Maxima im *modus maior perfectus*, die Longa im *modus minor perfectus*, die Brevis im *tempus perfectum* und die Semibrevis in der *prolatio perfecta*. Weil die Maxima – wie ich schon gesagt habe – nur Patiens ist, bewirkt sie keine Imperfektion, sondern erfährt sie nur. Ebenso erfährt die Minima, die nur Agens ist, keine Imperfektion, sondern bewirkt sie nur. Longa, Brevis und Semibrevis sind also jene [Notenwerte], die sowohl Agens als auch Patiens sind und eine Imperfektion sowohl bewirken als auch erfahren.

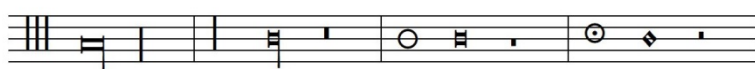
Es ist jedoch anzumerken, dass es zwei Arten der Imperfektion gibt: Erstens *ad totum* [bezogen auf den ganzen Notenwert] und zweitens *ad partes* [bezogen auf einen Teil des Notenwerts]. Unter einer [imperfectio] *ad totum* versteht man die Imperfektion einer Note durch den benachbarten Teilwert. Dies ist die größtmögliche Imperfektion. Unter einer [imperfectio] *ad partes* versteht man dagegen die Imperfektion durch ei-

nen entfernten, weiter entfernten oder sehr weit entfernten Teilwert. Eine imperfizierbare Note kann also nicht nur *ad totum* durch den benachbarten Teilwert imperfiziert werden, sondern auch durch die entfernten und die übrigen, sofern die [imperfizierte] Quantität dem dritten Teil [des ursprünglichen Notenwerts] entspricht. Denn die Imperfektion eines Notenwerts ist nichts anderes als eine besondere Verkürzung einer dreiteiligen Note um ein Drittel.

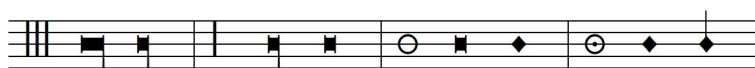
Noten, die eine Imperfektion bewirken, werden auf dreierlei Weise gesetzt: entweder nach derjenigen, die imperfiziert wird, oder davor oder davor und danach. Denn jede Note kann nur auf eine dieser drei Arten imperfiziert werden. Dabei wird der imperfizierten Note der Wert derjenigen Noten weggenommen, die diese Imperfektion bewirken. Aber auch, wenn die Minima ein Agens ist, kann sie nur eine Note imperfizieren, die der *prolatio perfecta* angehört. Man darf auch nicht glauben, dass eine Imperfektion nur mit den Noten und auf die Weise erfolgen kann, die ich genannt habe, denn Pausen, Kolorierung und Punkte haben dieselbe Wirkung. Es ist allerdings wahr, dass die Pausen nicht imperfiziert werden können, denn sie sind lediglich ein Agens, aber kein Patiens. Sie bewirken also eine Perfektion oder Imperfektion, lassen sich aber selbst nicht durch irgendein Akzidens imperfizieren. Die Kolorierung nimmt immer ein Drittel einer perfekten Note weg, bei einer imperfekten nimmt sie – nach dem Gebrauch der Modernen – ein Viertel weg. Die Imperfektion einer Note ist also die Wegnahme eines Drittels ihres Wertes, die dem ihres benachbarten Teils entspricht. Dies ist die *imperfectio ad totum*. Jede der genannten Noten wird also *ad totum* imperfiziert, wenn unmittelbar danach ihr benachbarter Notenwert folgt, wie nach der Maxima die Longa, nach dieser die Brevis, nach der Brevis die Semibrevis und nach dieser die Minima in jeweils perfekter Mensurierung, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann:



<274> Dasselbe kann auch vorkommen, wenn auf die genannten Noten unmittelbar eine Pause im Wert ihres benachbarten Teils folgt:



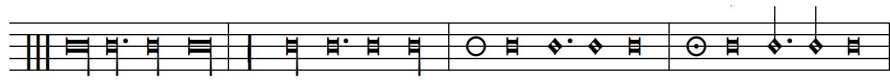
Auf ähnliche Weise bewirkt die Kolorierung eine Imperfektion, und diese Imperfektion heißt *a parte post*:



Um eine *imperfectio a parte ante* handelt es sich dagegen, wenn die Zeichen vertauscht sind, also die kleineren Pausen oder Noten vor der größeren stehen.

Durch einen Punkt werden solche Noten auch sowohl *a parte post* wie auch *a parte ante* imperfiziert, also durch die folgende und die vorausgehende [Note], wenn zwi-

schen zwei größeren Notenwerten zwei benachbarte kleinere stehen und zwischen diesen ein Punkt, wie man hier sieht:



Hier werden die erste und die letzte [Note] vom ihrem benachbarten Teilwert imperfiziert. Das bewirkt der Punkt, der zwischen die kleineren [Notenwerte] gesetzt ist und *punctus divisionis* heißt, wie wir weiter unten noch sehen werden. Solche Noten werden auch imperfiziert, wenn zwischen zwei größeren zuerst ein benachbarter Teilwert steht und unmittelbar danach eine Pause mit demselben Wert folgt, wie man hier sieht:



Noten können noch auf viele andere Arten *ad totum* imperfiziert werden. Aber weil diese etwas unverständlich sind, soll das genügen, was ich hier über die *imperfectio ad totum*, also durch den benachbarten Teilwert, gesagt habe. Was die *imperfectio ad partes* betrifft, so gilt folgendes: Hat man alles, was ich oben gesagt habe, bedacht, wird man bemerken, dass eine solche *imperfectio* [*ad partes*] erfolgt, wenn [Noten] von kleineren als den genannten Quantitäten imperfiziert werden, unabhängig davon, ob sie *a parte ante* oder *a parte post* oder von beiden Seiten her imperfiziert werden. Doch wollen wir nun sehen, was der Punkt in der Musik bedeutet und wie viele es davon gibt.

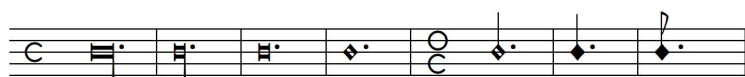
Kap. 70

Der Punkt, seine Arten und ihre Auswirkungen

Der Punkt wird vom Musiktheoretiker nicht auf dieselbe Weise betrachtet wie vom Geometer. Diesem zufolge hat er – wie Euklid zeigt – keine Teile, ist also unteilbar. Der [Musiktheoretiker] betrachtet ihn auch nicht als Einheit, die eine Position hat, so wie ihn der Philosoph [Aristoteles] definiert. Sondern er sagt: Der Punkt ist ein sehr kleines Teilchen, eine bestimmte unteilbare Quantität oder ein sehr kleines Zeichen, das man den Notenwerten als Akzidenz hinzufügt, bald nach ihnen, bald über ihnen, und zuweilen zwischen ihnen. Der [Musiktheoretiker] betrachtet ihn auf vierfache Weise, nämlich im Hinblick darauf, dass er [Noten] perfiziert, sie verlängert, sie voneinander abteilt oder sie alteriert, also verdoppelt. Angesichts seiner Aufgaben sagen die Musiker, dass es – wenn man die anderen, die wenig zu unserem Vorhaben beitragen beiseite lässt – vier Arten [von Punkten] gibt, den *punctus perfectionis*, den *punctus augmentationis*, den *punctus divisionis* und den *punctus alterationis* oder Verdopplungspunkt. Als *punctus perfectionis* bezeichnen sie jenen, der unmittelbar nach einer Note gesetzt wird, die perfekt gemacht oder als perfekt angezeigt werden soll, allerdings nur in dreiteiligen Mensuren. Damit wird die Perfektion dieser Note bewahrt, wie man hier unten sieht:



<275> Den *punctus augmentationis* setzt man unmittelbar nach einer Note, die nicht perfekt sein kann und [auch] auf keine Weise perfekt gemacht werden kann, wie alle Noten in imperfekten Mensuren und alle in perfekten Mensuren, die kleiner sind als die Semibrevis, wie man hier sieht:



Dabei ist anzumerken, dass die genannten Punkte – wie ich gezeigt habe – in der Mitte [eines Spatiums] rechts neben einer perfekten oder imperfekten Note notiert werden sollen. Sie vergrößern die Quantität von imperfekten Noten um die Hälfte, sodass zum Beispiel eine [imperfekte] Longa im Wert von vier Semibreven mit hinzugefügtem Punkt den Wert von sechs [Semibreven] hat. Bei perfizierbaren Noten hat der Punkt immer den Wert eines Drittels der perfekten Note, neben der er steht, also der Hälfte der [entsprechenden] imperfekten Note. Daraus ersieht man den Unterschied zwischen dem *punctus perfectionis* und dem *punctus augmentationis*: Den einen setzt man nur bei perfizierbaren Noten, wenn die entsprechende Masurebene perfekt ist, den anderen setzt man nur bei nicht perfizierbaren Noten. Diese Punkte bewirken in Ligaturen dasselbe wie bei Einzelnoten.

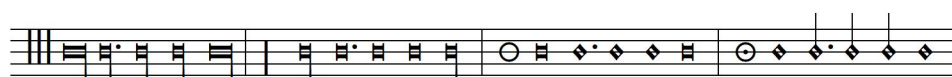
Den *punctus divisionis* setzt man zwischen zwei gleichartige kleinere und benachbarte Notenwerte, die in perfekten Mensuren zwischen zwei größeren stehen. Seine Aufgabe ist es, die [Mensuren] abzuteilen und die beiden größeren Notenwerte zu imperfizieren, nämlich die erste *a parte post* und die zweite *a parte ante*. Dieser Punkt wird oberhalb [des Notenkopfes] in der Mitte [der Noten] platziert und nicht [als Teil des Notenwertes] gesungen. Weil er die beiden kleineren Notenwerte voneinander abteilt und den beiden größeren zuordnet, heißt er [*punctus*] *divisionis*. Im Hinblick darauf, dass er die Imperfektion der größeren Notenwerte bewirkt, kann man ihn aber auch *punctus imperfectionis* nennen. Er muss – den Regeln nach – immer am Ende einer abgeschlossenen und am Anfang einer beginnenden Masureinheit platziert werden. Man setzt ihn auch, wenn an der ersten Stelle eine Pause und an der zweiten Stelle eine Note mit demselben Wert steht, wie es im unten stehenden Beispiel zu sehen ist:



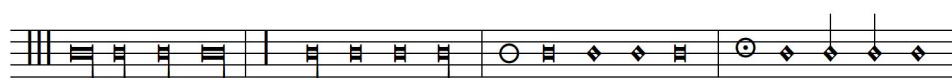
Den *punctus alterationis* setzt man, wenn zwei [gleichartige] kleinere Notenwerte vor einem benachbarten größeren stehen. Seine Aufgabe ist es, den zweiten der nachfolgenden kleineren Notenwerte zu verdoppeln, der vor der größeren steht, sodass die beiden kleineren [Notenwerte] zusammen eine perfekte Masureinheit bilden. Dabei

ist zu beachten, dass der Punkt so platziert wird, dass er am Ende der vorangegangenen Measureinheit und am Anfang der nachfolgenden Measureinheit steht, so wie es die gelehrten alten Musiker beachtet haben. Dieser Punkt wird – ebenso wie der [*punctus*] *divisionis* – nicht [als Teil des Notenwertes] gesungen.

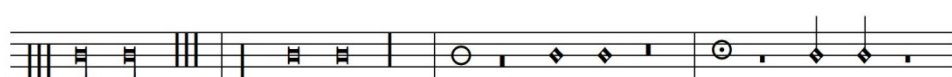
Alteration bedeutet nichts anderes als die Verdoppelung von benachbarten Teilwerten, die auf der entsprechenden Measurebene perfiziert werden können. Dies geschieht – wie ich schon gesagt habe – immer bei der zweiten Note nach [dem Punkt]. Denn da die erste einteilig ist und die zweite zweiteilig, muss die zweiteilige zwingend nach der einteiligen stehen, sodass dieser Punkt auf folgende Weise platziert wird:



Diese Alteration oder Verdopplung wurde von den alten Musikern nicht nur angewandt, wenn die Noten in dieser Art angeordnet waren, sondern auch auf viele andere Weisen. Etwa wenn zwei kleinere <276> benachbarte Notenwerte in der entsprechenden Mensur zwischen zwei größeren standen. Dann definierten sie den ersten der größeren als perfekt, und der zweite der kleineren wurde verdoppelt oder alteriert, wie man hier sieht:



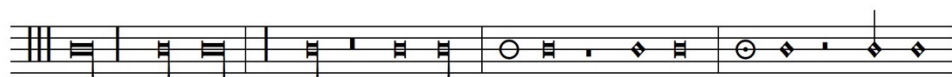
Auf dieselbe Weise gingen sie vor, wenn dieselben beiden kleineren [Notenwerte] zwischen zwei Pausen im Wert der beiden größeren Notenwerte standen. Dann verdoppelten sie ebenfalls den zweiten kleineren, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann:



Der zweite der kleineren Notenwerte wurde ebenfalls alteriert oder verdoppelt, wenn auf einen größeren erst zwei kleinere benachbarte Notenwerte folgten und dann eine Pause im Wert des größeren [Notenwertes], wie man hier sieht:



Desgleichen wandten sie diese Verdoppelung an, wenn zwischen zwei größeren Notenwerten links eine Pause im Wert des benachbarten kleineren [Notenwertes] stand und rechts eben jener kleinere [Wert als Note], wie man hier sieht:



Es ist jedoch anzumerken, dass es – soweit wir sehen konnten – vier alterierbare Notenwerte gibt, nämlich die Longa, Brevis, Semibrevis und Minima. Die Maxima dagegen

kann nicht alteriert werden, da sie keinen benachbarten [größeren] Notenwert hat. Auf ähnliche Weise endet die [Möglichkeit zur] Alteration bei der Minima, da man diese nicht in zwei gleiche Teile teilen kann. Denn andernfalls wäre sie nicht nur Agens, sondern auch Patiens. Die Alteration betrifft also jene Notenwerte, die der benachbarte Teil eines größeren sind. Pausen werden nie alteriert, und die Alteration gibt es nur auf perfekten Measurebenen. Sie erfolgt, wenn bei der Vervollständigung einer dreiteiligen Measureinheit ein Teil eines Notenwertes fehlt. Die beiden kleineren Notenwerte, die zwischen zwei größere gesetzt werden, können so angeordnet werden, dass anstelle der ersten eine Pause mit demselben Wert steht, aber niemals anstelle der zweiten, wie wir gesehen haben. Denn man verdoppelt sowohl in Ligaturen als auch bei Einzelnoten immer die zweite Note und nie die erste.

Die Schwärzung oder Kolorierung von Noten und oftmals [auch] der *punctus divisionis* verhindern die Alteration, wie ich gezeigt habe. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die Perfektion von Noten auf dreierlei Weise angezeigt werden kann: Erstens durch Pausen, zweitens durch Mensurzeichen wie Kreis oder Halbkreis und schließlich durch einen Punkt innerhalb dieses Kreises oder Halbkreises. Die Maxima und die Longa werden unabhängig von der Mensur durch Pausen als perfekt angezeigt, die Brevis durch den Kreis [als Mensurzeichen] und die Semibrevis durch den Punkt. Es ist daher anzumerken, dass nur die Brevis und die Semibrevis aufgrund des Mensurzeichens als perfekt angezeigt werden. Die übrigen, also Maxima und Longa, werden – wie gesagt – durch Pausen als perfekt angezeigt. Darüber hinaus ist anzumerken, dass diese Akzidentien nicht nur in musikalischen Sätzen gültig sind, die den dargestellten Kategorien von *modus*, *tempus* oder *prolatio* unterliegen, sondern auch in solchen mit einem ungleichmäßigen Takt, den ich im 48. Kapitel trochäisch genannt habe. Er wird auch durch die Zahlen $\frac{3}{2}$ angezeigt und *sesquialtera* genannt, wie ich dort angemerkt habe und wie man hier unten sehen kann:



Sesquialtera maggiore.

Die Praktiker meinen diese Taktart auch, wenn sie <277> Noten schwärzen ohne eine Zahl [als Mensurzeichen] zu setzen und nennen sie dann Hemiolia, nach dem griechischen Wort *ἡμιόλιος*, das so viel heißt wie bei uns *sesquialtera* [eineinhalb]. In diesem Fall greifen die erwähnten Akzidentien nicht, weil die Kolorierung sie aufhebt, wie man hier unten erkennen kann:



Hemiolia maggiore.

Diese Taktart wird nicht nur bei perfekten oder imperfekten, mit Punkten versehenen oder durchstrichenen Mensurzeichen verwendet, sondern auch bei den einfachen, nicht mit Punkten versehenen und nicht durchstrichenen. Es ist wohl wahr, dass zwischen diesen ein Unterschied besteht: Bei durchstrichenem [Mensurzeichen] ohne Punkt entfällt die Brevis auf den betonten und die Semibrevis auf den unbetonten

Taktteil [*color temporis*], beim einfachen [nicht durchstrichenen] sind es Semibrevis und Minima [*color prolationis*], wie man hier sieht:



Wenn die Praktiker Brevis und Semibrevis zu einer Takteinheit verbinden, nennen sie diesen Takt oder diese *prolatio sesquialtera* oder *hemiolia maior*. Wenn sie Semibrevis und Minima verwenden, sprechen sie von [*hemiolia*] *minor*. Im Hinblick auf die Komposition von Musikstücken ist jedoch folgendes anzumerken: Die Kompositionen müssen als *sesquialtera*, *hemiolia maior* oder *minor* so untergliedert sein, wie es *modus*, *tempus* und *prolatio* erfordern und wie ich es im 67. Kapitel dargestellt habe. Die Breven und Semibreven, die eine *sesquialtera* oder *hemiolia maior* bilden, müssen zu einer Zeiteinheit zusammengefasst werden, ebenso die Semibreven und Minimen in der *sesquialtera* oder *hemiolia minor*. Dabei ist es unerheblich, ob im musikalischen Satz ein perfektes oder imperfektes Mensurzeichen gilt.

Zuweilen pflegen die Musiker im *modus maior* und [*modus*] *minor* die indikativen Pausen wegzulassen, und zuweilen setzen sie nicht einmal die essenziellen. Der Sänger sei daher auf folgendes hingewiesen: Man erkennt die Perfektion oder Imperfektion zuweilen an bestimmten Zeichen, die intrinsisch genannt werden, das sind die Kolorierung und die Punkte. Es gibt zwei Arten solcher Zeichen, nämlich die genannten [intrinsischen] und die extrinsischen, wie die Pausen und die Mensurzeichen für *tempus* und *prolatio*. Gibt es solche intrinsischen Zeichen, kann man leicht erkennen, welcher *modus* oder welche *prolatio* dem musikalischen Satz zugrunde liegt, wie etwa bei dem unten stehenden *tenor*, welcher der *modus maior* [*perfectus*] und der [*modus*] *minor perfectus* zugrunde liegt. Denn in den eben genannten *modi* findet man bei Notenwerten, die der Perfektion unterliegen, den *punctus divisionis*, den [*punctus*] *alterationis* und die Kolorierung, so wie es hier zu sehen ist:



Außer diesen hatten die Alten in ihren Kompositionen viele weitere Akzidentien und verschiedenartige Zeichen. Aber diese werden kaum noch verwendet und sind für gute und klangvolle Musikstücke von geringem Nutzen. Daher überlassen wir die weitere Abhandlung dieser Dinge denen, die müßiger sind und sich an solchen Zeichen mehr erfreuen als wir.

Kap. 71

Der Nutzen, den die dargestellten Akzidentien für gute Harmonien bringen

Bevor wir weitergehen, sollten wir nun sehen, wie nützlich die dargestellten Akzidentien für gute und wohlklingende Harmonien sind. Zum besseren Verständnis muss man – etwas gehobener ausgedrückt – folgendes wissen: Das wahre Objekt der Sinnes-

wahrnehmung ist ein Körper, der diese durch ein Sinnesorgan hervorruft. Und wenn man diesen Körper im Hinblick auf verschiedene Ursachen für einen Sinneseindruck betrachtet, werden in der Sinneswahrnehmung notwendigerweise verschiedene Kräfte wirksam. <278> Handelt es sich um etwas, das man sehen kann, heißt er »sichtbar« und kann von keinem anderen Sinnesorgan erfasst werden als vom Sehsinn. Dieses Objekt existiert auf zweifache Weise: Entweder ist es »grundlegend«, wie die Farbe, die man unmittelbar erkennt, oder es ist »entsprechend« oder »verhältnismäßig«, wie wir es nennen wollen. Letzteres betrifft nicht die Farbe, sondern findet sich in vielen Dingen, die keine Farbe haben, wie das Feuer, der Mond, die Sonne, die Sterne und andere ähnliche Dinge. Daher hat ein solches Objekt keine eigene Bezeichnung, sondern heißt nur »sichtbar«. In ihm sind alle Dinge enthalten, die durch das Licht sichtbar gemacht werden, wie die leuchtenden Körper, also Sterne, Sonne, Mond und dergleichen. Kann man dieses Objekt hören, wie Gesangs- und Instrumententöne, heißt es »hörbar« und kann von keinem anderen Sinnesorgan erfasst werden als vom Gehör. Gleiches könnte man auch von den übrigen sagen.

Diese Objekte heißen »im eigentlichen Sinn wahrnehmbar«, weil sie jeweils nur von einem der genannten Sinne erfasst werden können. Es ist allerdings wahr, dass es auch Objekte gibt, die »allgemein [wahrnehmbar]« heißen, weil sie von mehreren Sinnen erfasst werden können, wie Bewegung, Ruhe, Zahl, Form oder Größe, die man offenkundig sehen, hören und tasten kann. Es gibt noch bestimmte andere »durch ein Akzidens wahrnehmbare« Objekte, nämlich jene, die nur durch einen Vermittler wahrnehmbar sind, wie die *corpora sonora*, die nur durch den in der Luft gebildeten Ton hörbar sind, wie ich im zweiten Teil gezeigt habe. Diese Objekte sind für die Sinneswahrnehmung im eigentlichen Sinn umso angenehmer und lieblicher, je verhältnismäßiger sie zu ihm sind. Umgekehrt sieht man: Wenn unser Auge in die Sonne blickt, wird es geblendet, denn dieses Objekt ist zu ihm nicht verhältnismäßig. Und was die Philosophen sagen, ist wahr: Ein extremer Sinneseindruck verdirbt die Sinneswahrnehmung oder zumindest das Medium.

Wenn also die »im eigentlichen Sinn wahrnehmbaren« Objekte von keinem anderen Sinnesorgan erfasst und beurteilt werden können als dem zugehörigen, wie der Ton vom Gehör, die Farbe vom Sehsinn und so weiter der Reihe nach, möge man mir bitte sagen: Warum mühen sich viele [Komponisten] so ab und achten darauf, in ihren Kompositionen so viele Raffinessen anzubringen? Welches Vergnügen und wie viel Nutzen bringen sie für die Sinneswahrnehmung? Sind sie anmutiger oder klangvoller als jene, die solche Akzidentien nicht haben? Diese [Dinge] sind nur sichtbar und werden von keinem anderen Sinnesorgan erfasst als dem Sehsinn, sind also keinesfalls hörbar, denn sie sind keine »allgemein [wahrnehmbaren]« Objekte, wie die [oben] genannten, die von mehreren Sinnen erfasst werden können. Hätten diese [Komponisten] Urteilsvermögen, würden sie antworten, dass darin gar kein Nutzen liegt, denn wären diese [Kompositionen] auf eine einfache, gewöhnliche Form reduziert, ohne solche Zeichen, wäre die Harmonie in ihnen dieselbe und ebenso groß, wie man sie in jenen hören würde. Wenn sie nun aber weder für das Erreichen einer guten Harmonie noch für die Sinneswahrnehmung von Nutzen sind, welchen Sinn hat es dann, den Sänger mit solchen Dingen ohne Zweck eine zusätzliche Verpflichtung aufzuerlegen und seinen Verdruss zu vergrößern? Denn anstatt seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, dass er die

ihm vorgelegten Musikstücke fröhlich singt, muss er darauf achten, dass er die Chimären berücksichtigt, die ihm – unter wechselnden Umständen – in *modus*, *tempus* und *prolatio* begegnen. Er darf auch nichts ohne nähere Prüfung übergehen, was notiert ist, denn wenn er anders vorgehen würde, würde man ihn – sozusagen – für einen Tölpel und einen Ignoranten halten. Und wenn diese [Akzidentien] keinen Nutzen bringen – was sie tatsächlich nicht tun –, scheint es mir in der Tat eine große Torheit zu sein, dass jemand mit besonderem Erfindungsgeist in seinen Studien innehält, Zeit aufwendet und sich um solch unverschämte Dinge bemüht. Daher rate ich jedem, diese Zeichen beiseitezulassen und auf jene Dinge zu achten, durch die man zu guten und lieblichen Harmonien gelangt.

Vielleicht wird jemand sagen: Ist es nicht schön, einen *tenor* zu sehen, der nach den Mensurzeichen für *modus*, *tempus* und *prolatio* angeordnet ist, so wie bei den alten Musikern, die beinahe auf nichts anderes geachtet haben? In der Tat ist das eine sehr schöne Sache, besonders wenn dieser [*tenor*] von der Hand eines hervorragenden Schreibers und Miniaturmalers geschrieben, gemalt und verziert wurde, mit der besten Tinte, feinen Farben und auf wohlproportionierte Weise. Und wenn außerdem – wie ich es schon einmal gesehen habe – ein Wappenschild mit einer Mitra, einem Helm oder einer anderen schönen Sache hinzugefügt wird. Aber was bedeutet das, wenn ein Musikstück, das einen einfach notierten, unkomplizierten und auf eine simple Form reduzierten *tenor* hat, ebenso klangvoll oder ebenso wenig anmutig ist wie eines, das voll von solchen Dingen ist? Man kann also wirklich sagen, dass diese Art des Komponierens nichts anders ist als eine völlig überflüssige Vermehrung der Schwierigkeiten und keine Vermehrung der Harmonie. Denn wie der Philosoph [Aristoteles] sagt, werden die Dinge unnötig verkompliziert, wenn man aus ihnen keinen Nutzen ziehen kann.

Die Musik ist die Wissenschaft von den Instrumental- und Gesangstönen, die das eigentliche Objekt des Gehörs sind. Daher befasst sie sich nur mit den Zusammenklängen, die – wie Ammonios [Hermeiou] sagt – von Saiten und Stimmen hervorgebracht werden, und berücksichtigt nichts anderes. Folglich scheinen mir alle Betrachtungen in der Musik, die nicht auf dieses Ziel ausgerichtet sind, zweck- und nutzlos. Denn die Erfindung der Musik hatte in der Tat keinen <279> anderen Zweck, als Nutzen und Freude zu bringen, und nichts anderes hat hierzu die Macht als die Gesangs- und Instrumentaltöne, die [sinnbildlich] den Saiten entspringen. Die [Töne] werden – nach der Vorstellung des Aurelius Cassiodorus – deshalb *chordae* genannt, weil sie die Herzen bewegen, was er sehr hübsch anhand der beiden lateinischen Wörter *chordae* [Saiten] und *corda* [Herzen] zeigt. Auf diese Weise empfinden wir beim Hören von Harmonien und Melodien Vergnügen und Freude.

Aus dem Gesagten können wir also schließen, dass diese Art des Komponierens nicht nur unnütz, sondern aufgrund der Verschwendung von Zeit, die wertvoller ist als alles andere, auch schädlich ist. Die Punkte, Striche, Kreise, Halbkreise und dergleichen, die auf das Papier gemalt werden, sind dem Sehsinn untergeordnet, nicht dem Gehör, und sie werden vom Geometer betrachtet. Die Instrumental- und Gesangstöne hingegen – die in der Tat das eigentliche Objekt des Gehörs sind und aus denen jede gute Konsonanz und Harmonie hervorgeht – werden hauptsächlich vom Musiker betrachtet, auch

wenn dieser daneben viele andere Dinge berücksichtigt. Angesichts der vielen gelehrten und hochberühmten alten Musiker, deren Namen uns noch geläufig sind und die diese Art des Komponierens angewandt haben, wird mir vielleicht jemand Vorwürfe machen und mich tadeln. Dazu sage ich: Wenn diese Tadler die Sache überdenken, werden sie in ihren Kompositionen, die von solchen Fesseln eingeschnürt werden, nicht mehr Nutzen finden, als wenn diese schlicht und unkompliziert wären. Sie werden sehen, dass sie sehr im Irrtum sind, und begreifen, dass sie ebenso tadelnswert sind wie jene, die sich der Wahrheit entgegenstellen. Auch wenn die Alten diese Art [des Komponierens] angewandt haben, wussten sie sehr wohl, dass solche Akzidentien nicht zu einem Mehr oder Weniger an Harmonie beitragen können. Aber sie haben sich um diese Dinge bemüht, um zu zeigen, dass sie mit der Theorie vertraut waren, die zu jener Zeit von einigen gründlichen Müßiggängern in die Welt gesetzt worden war. Denn damals war es schon so weit gekommen, dass der theoretische Teil dieser Disziplin eher aus dem Nachdenken über solche Akzidentien bestand als aus der Betrachtung der Instrumental- und Gesangstöne und der anderen Dinge, die ich im ersten und zweiten Teil der vorliegenden Erörterungen dargestellt habe.

Das bezeugen viele Bücher verschiedener Autoren, die nichts anderes behandeln als Kreise und Halbkreise, mit Punkten versehene und nicht mit Punkten versehene, unveränderte und einfach oder sogar zweifach durchstrichene. Darin sieht man so viele Punkte, Pausen, Farben, Ziffern, Zeichen, Zahlenverhältnisse und so viele andere seltsame Dinge, dass sie zuweilen wie die Bücher eines umständlichen Kaufmanns erscheinen. In diesen Büchern liest man nichts weiter, was die Menschen zum Verständnis irgendeiner Sache führen könnte, die in den Urteilsbereich des Gehörs fällt, wie etwa der Instrumental- und Gesangstöne, aus denen die Harmonien und Melodien hervorgehen, sondern nur die genannten Dinge. Wenn die Namen einiger Musiker bei uns noch in Ehren gehalten werden, haben sie sich dieses Ansehen nicht mit solchen Chimären erworben, sondern mit den guten Harmonien und harmonischen Verbindungen, die man in ihren Kompositionen hören kann. Und auch wenn sie hier solche Raffinessen untergemischt haben, haben sie sich auch bemüht, ihre Musikstücke wenn nicht durch theoretische Überlegungen, so doch wenigstens mit Hilfe ihres Urteilsvermögens so weit als möglich zur Vollkommenheit zu führen. Das wurde von vielen falsch verstanden und schlecht umgesetzt, wie die vielen Fehler bezeugen, welche die Praktiker unter den Komponisten in ihren Kompositionen begangen haben.

Was nun die Begründungen, also die theoretischen Überlegungen betrifft, sind nur wenige auf dem rechten Weg geblieben. Über das, was Boethius zu dieser Wissenschaft auf Latein geschrieben hat und was auch unvollkommen ist, ist – abgesehen vom gelehrten Franchinus [Gaffurius] und von [Jacobus] Faber Stapulensis, die man als Kommentatoren von Boethius bezeichnen kann – niemand hinausgegangen und hat dabei über die Dinge nachgedacht, welche die Musik betreffen oder ist den wahren Proportionen der musikalischen Intervalle nachgegangen. Ausgenommen ist Lodovico Fogliano aus Modena, der, vielleicht weil er das berücksichtigt hat, was Ptolemäus zum [*tetrachordum*] *diatonicum syntonon* hinterlassen hat, sich die Mühe gemacht hat, ein lateinisches Buch über dieses Thema zu schreiben, um wahrheitsgetreu die wahren Proportionen der betreffenden Intervalle darzustellen. Die übrigen Musiktheoretiker blieben bei dem, was Boethius zu diesen Dingen geschrieben hat, und wollten oder

konnten nicht darüber hinausgehen. Aber sie haben sich daran gemacht, über die dargestellten Dinge zu schreiben und nannten sie »quantitativ«, wozu *modus*, *tempus* und *prolatio* gehörten. Das kann man im *Recanetum de musica* [von Stefano Vannoe], beim »Toscanello« [Pietro Aretino], in den *Scintille* [von Giovanni Maria Lanfranco] und in tausend anderen ähnlichen Büchern sehen. Darüber hinaus findet man zu diesen Themen viele verschiedene Meinungen und Diskussionen, die so lang sind, dass sie nie ein Ende zu nehmen scheinen. Es gibt auch viele Traktate und Apologien, die einige Musiker gegen einige andere geschrieben haben und in denen man – auch wenn man sie tausendmal lesen würde –, nach einfacher und mehrfacher Lektüre und Prüfung nichts anderes findet als endlose Grobheiten und Verleumdungen, aber wenig Gutes, sodass man sich wundern muss. Doch in der Tat sollte man ihnen gegenüber auch nachsichtig sein, denn mit ihnen ist es dasselbe wie mit den Sophisten zur Zeit von Sokrates und Platon: Sie waren zu ihrer Zeit ebenso angesehen wie die Sophisten in ihren Tagen. Damals übte man sich so sehr in dieser Darstellung der quantitativen Dinge, dass man sie in der Tat als sophistische Kunst in der Musik bezeichnen kann und diese Musiker im Hinblick auf die Sophismen <280> zur Zeit der genannten Philosophen als Sophisten. Daher sollten wir Gott unaufhörlich loben und danken, dass diese Sache – wie auch immer – allmählich aufgehört hat und wir in einer Zeit angelangt sind, in der man auf nichts anderes achtet als auf die Vermehrung von guten Zusammenklängen und Melodien.

Kap. 72

Die gemeinsamen und die speziellen Töne für diatonische, chromatische und enharmonische Musikstücke

Bisher habe ich die Dinge behandelt, die zur Komposition von Musikstücken im diatonischen *genus* gehören. Nun ist es daher – um nichts beiseitezulassen, was Beachtung verdient – vernünftig, dass ich kurz die anderen *genera* behandle, das chromatische und das enharmonische: besonders, weil die Praktiker heutzutage sehr darauf bedacht sind und sich alle Mühe geben, sie zu gebrauchen. Doch bevor ich zur Sache selbst komme, halte ich es für gut, zunächst die Töne eines jeden dieser drei *genera* der Reihe nach ihrer Position in unseren gewohnten Linien und Spatien zuzuordnen, so wie es sich gehört. Dann zeige ich die gemeinsamen, die zu jedem *genus* gehören, und schließlich die speziellen, damit man leichter versteht, was ich sagen möchte. Hierzu muss man wissen, dass es im *systema teleion* in jedem *genus* vom *proslambanomenos* bis zur *nete hyperboleon* 18 Töne gibt, die in fünf Tetrachorde unterteilt und gegliedert werden. Wie unter anderem Boethius zeigt, heißen einige dieser [Töne] »natürlich« oder »essenziell« und andere »akzidentiell«. Die natürlichen bilden die vier Tetrachorde *hypaton*, *meson*, *diezeugmenon* und *hyperboleon*, die akzidentiellen bilden das *tetrachordum synemmenon*. Sie heißen akzidentiell, denn sie sind zusätzlich zwischen den anderen angeordnet. Das ist so zu verstehen, dass nur wenige von ihnen zu einem Ton zwischen *proslambanomenos* und *mese* eine Oktaventsprechung haben, wie es bei den übrigen Tetrachorden, *diezeugmenon* und *hyperboleon*, der Fall ist. Vielmehr unterscheiden sich viele [Töne im *tetrachordum hypaton* und *meson*] von denen dieser beiden Tetrachorde [*diezeugmeneon* und *hyperboleon*] nur dem Namen nach.

So entfallen auf jedes *genus* 15 natürliche und essenzielle Töne und drei akzidentielle. Denn die *mese* ist zugleich das Ende des *tetrachordum meson* und der Beginn des *tetrachordum synemmenon*, wie man vielerorts sehen kann. Diese Töne sind in der Reihenfolge benannt, die ich im 28. Kapitel des zweiten Teils dargestellt habe. So gibt es zwischen den Bezeichnungen für *parhypate* und *lichanos* im diatonischen [*genus*] keinen Unterschied zum chromatischen und enharmonischen. Spielt man sie jedoch auf einem Instrument, unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer Position oder Lage, indem die eine tiefer oder höher ist als die andere, wie man an der enharmonischen *parhypate* sehen kann, die ist tiefer als die *parhypate* der beiden anderen *genera* oder an der diatonischen *lichanos*, die höher ist als die chromatische und enharmonische *lichanos*, wie man dem 38. Kapitel des zweiten Teils entnehmen kann.

Damit klar ersichtlich wird, welche in den drei genannten *genera* die speziellen, natürlichen, akzidentiellen und gemeinsamen Töne sind, stelle ich drei Tonordnungen auf: In der ersten sind nur die [Töne] enthalten, die zum diatonischen [*genus*] gehören, ohne dass dazwischen ein anderer – sozusagen – fremder Ton gesetzt wird. Damit bilde ich das ab, was bei den Praktikern allgemein in Gebrauch ist. In der zweiten sind die [Töne] enthalten, die zum chromatischen [*genus*] gehören, auch wenn darunter viele [Töne] zu finden sind, die allen *genera* gemeinsam, aber nicht speziell diatonisch oder enharmonisch sind. Anhand dieser Tonordnung können wir die speziell chromatischen [Töne] von den speziellen der beiden anderen *genera* unterscheiden, denn diese werden alle mit einem \times versehen, die gemeinsamen jedoch nicht. Auch wenn die Töne \flat und \sharp in diesem [chromatischen] *genus* das *tetrachordon synemmenon* bilden, sind sie nicht speziell, sondern allen *genera* gemeinsam. Denn dieses Tetrachord wird zu den ersten vier, wie ich gesagt habe, zusätzlich hinzugefügt. Die dritte Tonordnung enthält schließlich die Töne, die zum enharmonischen [*genus*] gehören. Hier finden wir die speziellen Töne dieses *genus*, die mit dem Zeichen \times versehen sind, um sie von jenen zu unterscheiden, die in den beiden anderen *genera* speziell oder ihnen gemeinsam sind, wie man in den unten stehenden Tonordnungen sieht. Die speziellen Töne dieser *genera* sind also die folgenden: Zunächst ist der dritte Ton in jedem Tetrachord der ersten Tonordnung, wenn man von unten nach oben fortschreitet, speziell diatonisch. Außerdem ist der dritte Ton in jedem Tetrachord der zweiten Tonordnung, der mit dem Zeichen \times versehen ist, speziell [<281>](#) chromatisch. Und schließlich ist der zweite Ton in jedem Tetrachord der dritten Tonordnung speziell enharmonisch, wenn er mit dem Zeichen \times versehen ist.

Diatonische Tonordnung, chromatische Tonordnung, enharmonische Tonordnung

Tetr. hypaton. Tetr. Meson. Tetr. diezeug. Tetra. hyperboleo. Tetra. Synemenon.

ORDINE DIATONICO.

Tetr. hypaton. Tetr. Meson. Tetr. diezeug. Tetra. hyperboleo. Tetra. Synemenon.

ORDINE CHROMATICO.

Tetr. hypaton. Tetr. Meson. Tetr. diezeug. Tetra. hyperboleo. Tetra. Synemenon.

ORDINE ENHARMONICO.

Die anderen [Töne], die nicht mit einem solchen Kennzeichen versehen sind, sind allen drei genannten *genera* gemeinsam. Und auch wenn diese Tonordnungen [im Beispiel] auf wenige Töne reduziert sind, können sie nichtsdestoweniger erweitert werden, je nachdem wie es günstig erscheint. Das wird bis heute von den Komponisten so gemacht, wie man in ihren Musikstücken sehen kann.

Es soll sich [übrigens] niemand wundern, dass ich dieses Zeichen \times verwendet habe, das zuvor wohl nicht verwendet worden ist. Aber ich habe kein besseres Zeichen gefunden, das schon von jemandem benutzt worden ist, und mit dem ich den enharmonischen Ton und das [entsprechende] Intervall anzeigen kann, außer diesem. Wenn es jedoch – wie Aristoteles in den *Praedicamenta* sagt – den Philosophen erlaubt ist, neue Bezeichnungen zu erfinden und zu auszubilden, um ihre Konzepte auszudrücken, warum sollte es dann den Musikern nicht ebenso erlaubt sein, neue Zeichen zu erfinden, um Dinge anzuzeigen, die sie im Zusammenhang mit Musikstücken machen? Umso mehr als – wie jeder Wissbegierige weiß – die Musik ein Teil der Philosophie ist.

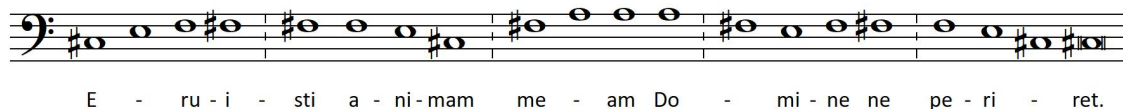
Kap. 73

Ob die natürlichen Töne der beiden letzteren *genera* ohne den Gebrauch der speziellen Töne der dargestellten *genera* verwendet werden können

Ich glaube, ich habe das diatonische *genus* nun so gründlich behandelt, dass jeder beurteilen kann, ob man es auf vollkommene Weise mit seinen natürlichen Tönen verwenden kann oder nicht. Da dies also klar ist, scheint es mir abwegig, mehr darüber zu sagen. Im weiteren Verlauf werden wir sehen, ob dasselbe auch für die beiden anderen *genera* gilt, ohne den Gebrauch der speziellen Töne eines anderen [*genus*] und ohne den Verlust vieler Konsonanzen, die zur Bildung von perfekten Harmonien beitragen. Das kann man leicht an Folgendem erkennen: Wir nehmen als *soggetto* den unten stehenden *tenor* im ersten *modus*, der aus den natürlichen Tönen des diatonischen *genus* besteht. Wenn wir ihn in einen Satz zu vier und mehr Stimmen einpassen wollen, können wir zweifellos vom Anfang bis zum Ende eines jeden Verses mit den natürlichen Tönen dieses *genus* fortschreiten, ohne einen speziellen Ton eines der anderen *genera* zu berühren, wie jeder sehen kann:

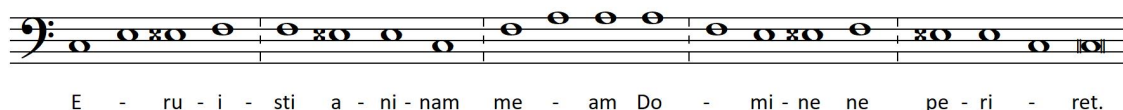


Wollte man dagegen die chromatischen Töne verwenden, <282> wie im unten stehenden *tenor*, wird jeder mit Urteilsvermögen erkennen, dass das unmöglich ist:



Denn wenn wir nicht von den essenziellen Tönen der zweiten dargestellten Ordnung abweichen wollen und davon absehen, auf die speziellen Tönen der anderen *genera* zurückzugreifen, werden wir feststellen, dass es zu vielen Tönen dieses *tenors* keine perfekte Begleitung gibt, wie sie jede vollkommene Komposition erfordert. Wir können also zweifellos erkennen, dass man in diesem *genus* keinen vollkommenen musikalischen Satz komponieren kann, wie es sich manche erträumt haben. Darüber hinaus finden wir auch viele sehr sonderbare Tonverbindungen, deren Intervalle sehr weit von den *numera sonora* entfernt sind. Doch lassen wir das beiseite, denn ich glaube, es ist für alle Kunstverständigen offenkundig.

Wenden wir uns nun dem enharmonischen [*genus*] zu, um zu sehen, wie töricht diejenigen gewesen sind, die gesagt haben, man könne in diesem *genus* ein beliebiges Musikstück komponieren, ohne von dessen eigenen und natürlichen Tönen abzuweichen und die speziellen Töne der anderen *genera* zur Hilfe zu nehmen. Denn wenn wir für den dargestellten *tenor* die enharmonischen Tönen verwenden und dabei nicht von den Tönen abweichen, die in der dritten Tonordnung dargestellt wurden, werden wir viele Noten finden, die nicht so begleitet werden können, dass durch ihre Begleitung eine perfekte Harmonie hörbar wird, wie sie eine gute, wohlklingende und vollkommene Komposition erfordert.



Im Gegenteil finden wir viele Töne, zu denen sich nicht die gewünschten Konsonanzen bilden lassen. Und wo es sie dennoch an einigen Stellen gibt, müssen die Stimmen so singen, dass der Klang für die Ohren der Zuhörer unangenehm und reizlos ist, wie es uns die Erfahrung immer wieder vor Augen führt.

Daraus können wir schließen, dass es unmöglich ist, die beiden letztgenannten *genera* für sich genommen, ohne den Gebrauch der speziellen Töne eines anderen *genus* so zu verwenden, dass daraus eine perfekte Harmonie entsteht.

Kap. 74

Es gibt zwei Kompositionsarten und die Musikstücke einiger moderner Komponisten gehören zu keinem der genannten *genera*

Es gibt zwei Kompositionsarten: Die der Alten, die ich im zweiten Teil vorgestellt habe und nun aufs Neue aufzeigen werde, und die der Modernen. Hierzu ist folgendes anzumerken: Will man die erste Art anwenden, ist es nicht unmöglich, all das zu beachten, was die Alten in ihren Melodien beachtet haben. Will man dagegen die der Modernen anwenden, mit einer Vervielfältigung der Stimmen, und dabei eine vollkommene Harmonie erklingen lassen, auch wenn sie manchmal als unvollkommen empfunden wird, würde man sich mit dem Gebrauch der beiden dargestellten *genera* vergeblich abmühen, wie man dem entnehmen kann, was im vorangegangenen Kapitel gesagt wurde. Besonders wenn man bei der Komposition von Musikstücken nicht von den Vorgaben abweichen will, die von den alten Praktikern vorgegeben und von mir oben dargestellt wurden. Auch wenn einige meinen, sie würden in unseren Tagen mit den alten chromatischen und enharmonischen Tonverbindungen komponieren, tun sie das nicht. Denn in der Tat überschreiten sie die Grenzen und verwenden nicht die Dinge, die zu einer solchen Komposition gehören, nämlich die Verbindung aus Harmonie, Rhythmus und Textvortrag. Dabei bedienen sie sich nicht nur der Töne, die dem *genus* zu eigen sind, von dem sie sagen, dass die Komposition aus ihm gebildet wird, sondern auch derer, die den anderen *genera* zu eigen sind und speziell zu ihnen gehören, sowie einiger weiterer, die ganz fremdartig sind. Sie verwenden auch viele diatonische Intervalle und Tonfortschreitungen, die so sonderbar sind, wie man es nur sagen kann, wie die Intervalle des Tritonus, der verminderten Quinte und dergleichen. Diese wurden von den Alten streng vermieden, weil sie nicht nur die Sinneswahrnehmung verletzen, sondern auch der Vernunft widersprechen, <283> wie man in ihren Kompositionen sehen und hören kann. Da diese [Kompositionen] nichts von den besagten Dingen enthalten, kann man nicht sagen, sie seien in einem dieser beiden von den Alten verwendeten *genera* komponiert worden, sondern vielmehr in einem *genus*, das sie so erdacht und geformt haben, dass es ihrer Launenhaftigkeit entspricht.

Kap. 75

Diatonische Tonbewegungen können mit den Intervallen der großen und kleinen Terz fortschreiten, ohne dass das *genus* verändert wird

Die [oben genannten Komponisten] wissen, dass es keinen handfesten Nachweis gibt, mit dem sie zeigen könnten, dass ihre Kompositionen rein chromatisch oder enharmonisch sind. Dennoch bemühen sie sich zu beweisen, dass dies in der Tat so ist, indem sie sagen: Das diatonische [*genus*] durchschreitet in allen Tetrachorden zwei Ganztöne und einen Halbton, das chromatische zwei Halbtöne und ein *trihemitonium*, also eine kleine Terz, und das enharmonische zwei *diëses* und einen *ditonus*, also eine große Terz. Und da das diatonische [*genus*] weder den *ditonus* noch gar den *semiditonus* durchschreitet, folgt daraus, dass ein musikalischer Satz mit der Verwendung dieser Intervalle das *genus* wechselt. Dieses Argument von ihnen wäre in der Tat schlüssig, wenn das, was sie sagen, wahr wäre. Aber nach meinem Dafürhalten irren sie. Denn im

diatonischen [*genus*] findet man alle diese Intervalle, wie wir im zweiten Teil an mehreren Stellen gesehen haben. Daher ist es nicht unangebracht, dass sie in diesem [*genus*] zuweilen ohne Zwischentöne verwendet werden. Dadurch wird der musikalische Satz weder chromatisch noch enharmonisch, wie diese [Komponisten] es meinen. Denn wenn diese [Intervalle] so verwendet werden, werden sie nicht als Elemente oder einfache Teile dieses *genus* verwendet, sondern als gemischte, zusammengesetzte Teile der primären Intervalle, die diese Elemente bilden. Dass das wahr ist, kann man dem entnehmen, was Boethius im 23. Kapitel des ersten Buches seiner *Musica* sagt, wenn er dazu bemerkt: Man kann den Ganzton zusammen mit dem Halbton im diatonischen *genus* auch als *trihemitonium* bezeichnen, aber dann ist es kein »unzusammengesetztes« [Intervall], sondern es wird aus zwei Intervallen gebildet. Daran kann man – wie ich ebenfalls im zweiten Teil dargestellt habe – erkennen, dass Boethius das *trihemitonium* in unzusammengesetzter Form als Element des chromatischen Genus auffasst und im diatonischen *genus* als Mischung oder Zusammensetzung aus zwei Elementen, nämlich dem Ganzton und dem Halbton. Ebenso kann man vom *ditonus* im diatonischen [*genus*] sagen, dass er zusammengesetzt, also nicht einfach ist, und im enharmonischen unzusammengesetzt, also ein Element dieses *genus*. Noch klarer erkennbar wird das daran, dass Boethius, wenn er von solchen Intervallen spricht, immer sagt, dass sie so genannt werden, nie aber, dass sie unzusammengesetzt sind. Denn er wusste sehr wohl, dass die beiden letzteren *genera* ihre Intervalle – sozusagen – vom diatonischen ausleihen, wie man an vielen Stellen im zweiten Teil sehen konnte.

Es kann nicht unangebracht sein, aus etwas Einfachen etwas Zusammengesetztes zu machen, denn das entspricht der Ordnung der Dinge. Aber es wäre sehr wohl unmöglich, im selben *genus* aus etwas Einfachem oder Elementarem etwas anderes noch Einfacheres zu machen. Das sieht man beispielsweise an den Buchstaben, aus denen alle Wörter zusammengesetzt sind. Es ist unmöglich, aus ihnen etwas noch Einfacheres zu machen als sie schon sind, denn in ihrem *genus* gibt es nichts Einfacheres. In der Tat ist es nicht unmöglich, dass etwas, das in einem *genus* zusammengesetzt ist, in einem anderen rein oder elementar ist, dass man es also in einem *genus* so und in einem anderen anders betrachten kann. Daher ist es kein Fehler, wenn das *trihemitonium* und der *ditonus*, die im diatonischen [*genus*] zusammengesetzt zu finden sind, in den beiden anderen *genera* als Elemente vorkommen. Und auch wenn diese beiden Intervalle im diatonischen *genus* nicht unzusammengesetzt wirksam sind, sind sie dennoch vorhanden, denn man kann sie leicht dazu machen, sonst wären sie nicht vorhanden. Das sollte niemandem seltsam vorkommen, denn der Mensch ist zwar ein Wesen, das lachen kann, aber er lacht nicht immer. Ebenso durchschreitet das diatonische *genus* nicht immer und in jedem Tetrachord einen Ganzton, einen Ganzton und einen Halbton. Daher sage ich: Der Gebrauch von zusammengesetzten Intervallen, die als Elemente eines anderen *genus* dienen, ist nicht als Wechsel von einem *genus* zu einem anderen zu verstehen, wohl aber, wenn einfache Intervalle verwendet werden, die einem bestimmten *genus* zu eigen sind, auf spezielle Weise darin angewendet werden und weder einfach noch zusammengesetzt in einem anderen [*genus*] zu finden sind.

Daraus darf man aber nicht wie jene [Komponisten] folgendes ableiten: »In diesem musikalischen Satz findet man das Intervall des *ditonus* und des *semiditonus* ohne Zwi-

schenton, also ist er chromatisch oder enharmonisch.« Richtig sagt man: »Dieser musikalische Satz enthält einen kleinen Halbton [als Intervallschritt], also ist er chromatisch.« Oder: »Dieser enthält die *diësis*, also <284> ist er enharmonisch.« Ebenso wenig kann man sagen: »Das ist ein vernunftbegabtes Wesen, also ist es ein Mensch.« Denn das Kriterium »vernunftbegabt« ist nach Ansicht des Porphyrios uns und den Göttern gemeinsam. Man kann aber sagen: »Das ist ein vernunftbegabtes, sterbliches Wesen, das lachen kann, also ist es ein Mensch.« Denn es ist der Unterschied, der die *species* ausmacht, so wie der Unterscheid zwischen Halbton und *diësis* diesen beiden *genera* [chromatisch und enharmonisch] zu eigen ist. Man muss daher wissen, dass die Intervalle, die man in den diatonischen Tetrachorden findet, auf zweierlei Weise betrachtet werden können: Als einfache [Intervalle], wie die eben erwähnten, und als zusammengesetzte, wie die große und kleine Terz. Denn wenn man sie mit Unterteilung durch einen Zwischenton betrachtet, kann man sie so wie die Griechen *systemata* nennen, sozusagen Tonabstände oder geordnete Zusammenstellungen. Und wenn man sie ohne Zwischenton betrachtet, kann man sie als *diastemata* bezeichnen, also [kleinere] Abstände oder Intervalle.

Es wäre in der Tat eine große Torheit zu glauben, dass wir heutzutage – und bevor die beiden anderen *genera* in Gebrauch waren, die Alten – nur eine Art von kleineren Intervallen anwenden können, nämlich jene, die zwar in den *systemata* enthalten, aber selbst keine *systemata* sind, und nicht jene, die größer sind und ebenfalls *systemata* sein können. Denn wenn das nicht möglich gewesen wäre und es diese Freiheit nicht gegeben hätte, weiß ich nicht, wie gute Harmonien zu erzielen gewesen wären. Dann wäre es nämlich notwendig gewesen und immer noch notwendig, dass man beim Singen jedes Mal unten anfängt, ausschließlich über die kleineren Intervalle aufsteigt, so weit aufsteigt bis man oben angelangt ist, und beim Absteigen keinen der vorangegangenen Töne wieder aufnimmt. Dasselbe würde umgekehrt gelten.

Nun mögen diese [Komponisten] mir bitte sagen, was das für eine süße oder wohlklingende Harmonie ergeben würde! Mir scheint, wenn man das so versteht, wäre es das selbe, als würde man beim Sprechen mit einem beliebigen Buchstaben des Alphabets beginnen, und müsste dann der Reihe nach alle Buchstaben durchgehen, so wie sie angeordnet sind, ohne einen einzigen auszulassen. Wie könnte man so Begriffe ausdrücken? Vielleicht wird jemand sagen, dass es erlaubt war, einen Ton wieder aufzugreifen, wenn es sich um eine Oktave, Quinte oder Quarte gehandelt hat. Wenn das möglich war, waren auch die *diastemata* oder die größeren Intervalle erlaubt. Und wenn es erlaubt war, nicht nur diese, sondern – wie sie es tun – auch den Tritonus als dissonantes Intervall wieder aufzugreifen, kann ich nicht erkennen, warum diese [Intervalle] nicht an allen Stellen im musikalischen Satz hätten erlaubt sein sollen. Und zwar nicht nur diese, sondern auch die kleineren wie *ditonus* und *semiditonus*, deren Proportionen den *numera sonora* entsprechen und die konsonant sind. Da weiter nichts dagegen spricht, können wir sagen: Nachdem im diatonischen *genus* auch die größeren Tonabstände erlaubt waren, galt das ebenso für die übrigen erwähnten. Denn sie haben nicht verhindert, dass das *genus* diatonisch war, und auch nicht dass es rein diatonisch war, ohne mit einem anderen *genus* vermischt zu werden. Das wäre bei den beiden anderen [*genera*] nicht möglich gewesen. Denn bei jeder Fortschreitung

mit einem Ganzton erhält man ein Intervall, das dem diatonischen [*genus*] eigen ist, und könnte die entsprechenden *genera* als gemischt bezeichnen.

Was ich hinsichtlich der Fortschreitung mit einem *diastema* oder einem größeren Intervall zu einem *genus* gesagt habe, gilt auch für die übrigen. Denn wenn man in diatonischen Musikstücken einen kleinen Halbtonschritt oder die *diësis* hört, kann man die Melodie gemischt nennen. Dasselbe gilt auch für chromatische [Musikstücke]. Es ist jedoch auf folgendes hinzuweisen: Eigentlich durchläuft eine diatonische Tonbewegung in jedem Tetrachord von unten nach oben einen Halbton und zwei Ganztöne, eine chromatische einen großen und einen kleinen Halbton sowie eine kleine Terz und eine enharmonische zwei *diëses* und eine große Terz. Dasselbe gilt umgekehrt von oben nach unten. Beim Singen sind aber viele der größeren Tonabstände [allen *genera*] gemeinsam. Für das diatonische *genus* ist nur der große Ganzton charakteristisch, für das chromatische der kleine Halbton und für das enharmonische die *diësis*, wie jeder das aus eigener Erfahrung erkennen kann. Abschließend können wir folgendes festhalten: Wenn man im Ergebnis sagen kann, dass ein musikalischer Satz, in dem eine große Terz ohne Zwischenton gesungen wird, enharmonisch ist, oder dass er, wenn eine kleine Terz gesungen wird, chromatisch ist, würde das auch für die Zeit gelten, bevor es diese *genera* gab, als nur das diatonische verwendet wurde und weder der chromatische Halbton noch die *diësis* im Gebrauch waren. Und doch haben die Alten – was man aus den oben angeführten Gründen als gesichert betrachten kann – diese Intervalle ohne Zwischenton als Melodieschritt verwendet. Wie abwegig die Überlegung also ist, überlasse ich der Beurteilung jener, die auch nur ein bisschen Urteilsvermögen in der Musik haben.

Kap. 76

Wo man in den Kompositionen keine Verschiedenheit der Tonverbindungen hört, kann es auch kein Wechsel des *genus* geben

<285> Wir haben oben gesehen, dass ein Wechsel des *genus* nicht darin besteht, dass man die große oder kleine Terz mit oder ohne dazwischenliegendem Ton[schritt] verwendet, sondern darin, dass die Tonbewegung mit Intervallen erfolgt, die dem jeweiligen *genus* zu eigen sind. Nun bleibt zu sagen, dass ein Wechsel des *genus* auf dieselbe Weise mit einer Veränderung der Tonverbindungen verbunden ist wie ein Wechsel des *modus* mit einer Veränderung von melodischen Wendungen, Ambitus und Kadenzen. Wenn ich also dieselbe Tonverbindung in einem Musikstück höre, dessen Stimmen mit dem *ditonus* oder dem *semiditonus* als *systema* [mit Zwischenton] fortschreiten, oder in einem, dessen Stimmen mit denselben [Intervallen] als *diastema* [ohne Zwischenton] fortschreiten, und beide mein Gehör auf dieselbe Weise bewegen, kann ich nicht erkennen, dass zwischen diesen beiden Musikstücken ein großer Unterschied bestehen soll. Daher sage ich: Zwischen diesen Kompositionen kann es keinen Unterschied im *genus* geben, da man keinen Unterschied in den Tonverbindungen hört, genauso wie es keinen Unterschied im *modus* geben kann, wo es keinen Unterschied in den melodischen Wendungen und den Kadenzen gibt. Und ich füge hinzu: Man kann von einem Unterschied und einem Wechsel des *genus* sprechen, wenn eine Verschiedenheit der

Tonverbindungen zu hören ist, sie metrisch differenziert sind und der Text dazu passt. Ich meine nicht die Verschiedenheit der Tonverbindungen beim Wechsel des *modus*, etwa vom ersten zum dritten *modus*, denn diese Verschiedenheit findet man zweifellos in [allen] diatonischen Musikstücken. Sondern ich meine die Verschiedenheit der Tonverbindungen, die sich insgesamt und vollständig von den Tonverbindungen diatonischer Kompositionen unterscheiden. Wenn man sie so verwendet, wie es die Alten getan haben und mit dem [entsprechenden] *Metrum* begleitet, bewegen sie das Gehör auf ganz andere, ungewöhnliche Weise als die üblichen Tonverbindungen, welche man ständig hört und welche die *modi* verschieden klingen lassen. Darüber, ob man diese Verschiedenheit in den modernen chromatischen Kompositionen, die als »rein« bezeichnet werden, hört oder nicht, sage ich nichts und überlasse das Urteil denjenigen, die in der Kunst und Wissenschaft der Musik zuhause sind.

Kap. 77

Der Nutzen, den die genannten beiden *genera* bringen, und wie sie verwendet werden können, um eine gute Wirkung zu haben

Wenn ich oben gesagt habe, dass die beiden letzteren *genera* nicht in reiner Form ohne Vermischung mit dem diatonischen *genus* verwendet werden können, habe ich das, wie mir scheint, nicht ohne Grund gesagt. Denn ich habe keinen einzigen griechischen oder lateinischen Autor gefunden, der tatsächlich behauptet hat, man würde oder könnte sie eigenständig und in reiner Form ohne das diatonische verwenden. Das habe ich so dargestellt. Boethius bestätigt das im vierten Kapitel des vierten Buches der *Musica*, wo er die Unterteilung des lydischen *modus* im rein diatonischen *genus* vornimmt, ohne die Unterteilungen der anderen *modi* darzustellen. Und am Anfang des fünften Kapitels nennt er dieses [*genus*] nicht nur einfacher, sondern auch bedeutender als alle anderen. In dieser Unterteilung verwendet er – um mit einem Beispiel das zu bekräftigen, was ich oben gesagt habe – viermal das Intervall der kleinen Terz ohne Zwischenton. Im dritten Kapitel stellt er den genannten *modus* in allen drei *genera* mit den griechischen Tonbuchstaben im Überblick dar und behält sich vor, die übrigen *modi* zu einem anderen Zeitpunkt und an einer geeigneteren Stelle darzustellen. Trotzdem habe ich kein einziges Beispiel für die anderen *genera* in ihrer reinen Form gefunden. Und auch wenn Ptolemäus im 15. Kapitel seines zweiten Buches von der Musik Beispiele für die *modi* in den anderen *genera* bringt, tut er das nicht ohne Mischung [der *genera*], wie jeder sehen kann.

Das wollte ich erwähnen. Denn es ist eine Sache, die Intervalle eines *genus* in eine Tonfolge zu verwandeln, aber eine andere, wenn man sagt, dass man sie in ihrer reinen Form im jeweiligen *genus* so verwenden kann, dass sie eine gute Wirkung haben. Es gibt ja viele Dinge, die rein sind, aber für sich genommen nicht sehr gut. Zusammen mit anderen Dingen und mit den geeigneten Mitteln aber werden sie gut werden und haben eine wunderbare Wirkung. Das sehen wir am Mehl: Für sich betrachtet, kann ich mir nicht vorstellen, dass es angenehm und gut schmecken könnte. Aber zusammen mit anderen Zutaten und mit den geeigneten Mitteln wird es für uns zu Brot und zu anderen Backwaren, die der Menschheit viele Annehmlichkeiten bringen. Gleiches

kann man von den beiden letzteren *genera* sagen: Für sich genommen reichen sie nicht aus, <286> um dem Gehör Vergnügen zu bereiten. Aber zusammen mit dem diatonischen sind sie sehr nützlich und sehr bequem, wenn man sie so verwendet und verbindet, wie es eine Komposition erfordert. Das kann man dem entnehmen, was ich gleich sagen werde: Zunächst können wir aus ihnen den Nutzen ziehen, dass uns die Verbindung ihrer Töne mit den diatonischen den Gebrauch von perfekten Zusammenklängen ermöglicht. Denn durch ihre Verwendung erhält man viele kleine und große imperfekte Konsonanzen, die an vielen Stellen in der diatonischen Tonordnung nicht vorkommen, wie es für jeden offenkundig ist, der in der Kunst des Komponierens geübt ist. Sie dienen zuweilen der Absicht, Harmonien zu bilden, die der Fröhlichkeit oder Traurigkeit des Textes entsprechen. Weiterhin können wir mit Hilfe der Töne dieser *genera* die *modi* aufwärts oder abwärts transponieren. Diese Transpositionen sind für die Organisten beim Kirchendienst sehr nützlich, denn zuweilen ist es erforderlich, dass sie einen *modus* von oben nach unten oder von unten nach oben transponieren, je nachdem, wie es der natürliche [Umfang] der vorhandenen Singstimmen verlangt. Ohne die Hilfe [dieser Töne] wäre das unmöglich. Doch auch wenn diese Töne bei solchen Gelegenheiten häufig verwendet werden, erfolgen die Fortschreitungen doch ausschließlich auf diatonische Weise, so wie ich es oben gezeigt habe. So rufen sie bei allen, die zuhören, höchstes Wohlgefallen und Vergnügen hervor. Im Gegensatz dazu sind sie für die Zuhörer sehr lästig und beleidigen deren Sinneswahrnehmung sehr, wenn sie ohne Grund, ohne Regeln und ohne jede Ordnung angewendet werden. Denn wenn ein Ton zu häufig anstelle eines anderen erklingt, geschieht das, was Horaz in diesem Zusammenhang sagt, dass nämlich:

*citharoedus
ridetur, chorda qui semper oberrat eadem*

Man lacht über den Leierspieler, der immer auf derselben Saite fehlgreift.
[Hor. *ars*, 355f.]

Es soll sich niemand wundern, dass ich gesagt habe: »Die Töne dieser *genera* werden verwendet« und: »Die Fortschreitungen erfolgen so, wie ich es oben gezeigt habe.« In der Tat verwenden wir die Töne dieser *genera*, aber nicht die *genera* selbst, also die Teile, aber nicht das Ganze. Denn die Verwendung der *genera* im Ganzen kann – wie wir weiter unten noch sehen werden – keine gute Wirkung haben, wohl aber die Verwendung von Teilen, also von Tönen, die mit den Akzidentien \flat , \sharp und \times versehen sind, oder auch mit diesem: \times , wenn man sie so gebraucht, wie ich es oben dargestellt habe.

Wenn wir zuweilen einen musikalischen Satz vorfinden, der ganz frei von diesen Akzidentien ist, können wir – wahrheitsgemäß – sagen, dass er ausschließlich aus diatonischen Tönen besteht. Finden wir aber einen [Ton] mit den Vorzeichen \flat oder \sharp , können wir sagen, dass dieser [Satz] aus chromatischen Tönen besteht, die mit diatonischen vermischt sind. Und wenn wir einen [Satz] vorfinden, in dem ein Ton weder diatonisch noch chromatisch ist, können wir ihn enharmonisch nennen, sofern dieser Ton mit dem Zeichen \times für enharmonische Töne versehen und der große Halbton in zwei Teile geteilt werden kann. Damit wird dieser Ton zu einem von jenen aus der dritten oben

dargestellten Tonordnung, und wir können sagen, dass ein solcher musikalischer Satz aus den Tönen von allen drei der genannten *genera* besteht.

Es ist jedoch anzumerken, dass eine solche Mischung nach dem Willen der Komponisten oder Instrumentalisten auf verschiedene Weise erfolgen kann, indem diese die *modi* außerhalb der natürlichen, im diatonischen *genus* enthaltenen Töne nach oben oder unten versetzen. Eine solche Komposition wird – wie sie sagen – als *musica ficta* gesungen. Auf die erste [Art] geschieht dies – wenn wir das beiseitelassen, was nicht so gebräuchlich ist –, wenn in einem Musikstück einige Töne von Anfang mit dem Zeichen \flat versehen sind und eine Transposition um einen Ton nach unten erfolgt, wie in der fünfstimmigen Motette *Verbum iniquum et dolosum* des Spaniers [Cristobal] Morales und in der herrlichen, kunstvollen sechsstimmigen Motette *Aspice Domini* von Adrian [Willaert]. Auf die zweite Art und Weise geschieht dies, wenn in einem Musikstück einige Töne von Anfang mit dem Zeichen \sharp versehen sind und der *modus* einen Ton nach oben transponiert wird. In beiden Arten von Musikstücken werden zuweilen enharmonische Töne berührt, um je nach Absicht große oder kleine imperfekte Konsonanzen zu erhalten. Auch wenn dies selten geschieht, kommen die beiden genannten *genera* auf diese Weise so zur Anwendung, dass sie eine wunderbare Wirkung haben. Ich sage nicht – wie ich schon erwähnt habe –, dass wir [damit] das *genus* im Ganzen verwenden, wohl aber einen Teil des *genus*, also einige Töne. Wir fügen sie dem diatonischen *genus* hinzu und schreiten [sonst] entsprechend der Natur dieses *genus* in Ganztönen und großen Halbtönen fort, wie es für jeden offenkundig ist.

Kap. 78

Warum die »chromatischen« Kompositionen einiger Moderner eine ungute Wirkung haben

<287> Mir scheint, dass wir – mit dem, was gesagt wurde – jenen zur Genüge geantwortet haben, die der Meinung waren, wir würden das chromatische und enharmonische [*genus*] in Kompositionen verwenden, wenn wir einzelne Töne der genannten *genera* gebrauchen. In der Tat ist es jedoch eine Sache, ein *genus* zu verwenden, und eine andere, sich einiger Töne dieses *genus* oder einiger seiner Intervalle zu bedienen, ebenso wie es einen Unterschied macht, ob man ein Ganzes oder nur Teile verwendet. Der Gebrauch eines [einzelnen] klangvollen Tons oder Intervalls ist zulässig. Denn so etwas hat eine gute Wirkung und entspricht der Verwendung von Teilen. Aber [die Verwendung] des Ganzen, also aller Töne eines *genus* und aller seiner Intervalle, ist nicht erlaubt, denn so etwas hat eine ungute Wirkung. Der Gebrauch eines *genus* bedeutet also, alle seine Töne zu verwenden und alle Intervalle, die vom Musiker in diesem und keinem anderen *genus* betrachtet werden. Das sage ich im Hinblick auf die Tonbewegungen der Stimmen im musikalischen Satz. Mit dem Gebrauch [einzelner] Töne tut man hingegen nichts anderes, als sie in die Tonbewegungen diatonischer Musikstücke einzufügen und mit jenen Intervallen fortzuschreiten, die man im diatonischen *Genus* findet oder finden könnte. So wurden und werden sie glücklicherweise immer noch von vielen verwendet, wenn man einmal jene [Töne] beiseitelässt, die

speziell chromatisch und enharmonisch sind und die wir nicht verwenden, also den kleinen Halbton und die *diësis*.

Es gibt einige, die sagen: Wenn der Gebrauch von chromatischen Tönen – auch wenn man das *genus* nicht als Ganzes verwendet – im musikalischen Satz eine wunderbare Wirkung hat, müsste dies umso mehr für Melodien gelten, in denen man das *genus* in seiner reinen Form hört. Ich sage jedoch: Eigentlich sollte ihnen die oben gegebene Antwort genügen, nämlich dass das chromatische und enharmonische *genus* in der reinen Form nicht verwendet werden dürfen. Man kann aber – vorausgesetzt, man dürfte diese *genera* verwenden – auch sagen: Die Schlussfolgerung, dass, wenn der Gebrauch von Teilen sich als günstig erweist, dies umso mehr für den Gebrauch des Ganzen gilt, ist nicht immer wahr. Tatsächlich ist sie falsch, wie jeder mit gesundem Urteilsvermögen sicher weiß. Das bestätigt sich nicht nur in der Musik, sondern auch in den anderen Künsten: Wir sehen in der Bildhauerkunst, dass nicht der ganze Marmor, den der Bildhauer für eine Statue wählt, seinem Vorhaben dienlich ist, sondern [nur] einige Teile. Denn zunächst wählt er [den Marmorblock] aus, dann überlegt er, welche Teile seinem Vorhaben am ehesten dienlich sind, entfernt alles Überflüssige und bringt das Werk zum gewünschten Abschluss. Der Bildhauer verwendet also nicht den gesamten Stein, den er vor sich hingestellt hat, sondern nur jenen Teil, der ihm für seine Bedürfnisse notwendig erscheint. So haben es auch die Musiker gemacht: Nachdem sie erkannt hatten, dass der Gebrauch von chromatischen Tönen ihrem Vorhaben sehr dienlich war, der Gebrauch der zugehörigen *genera* [im Ganzen] dagegen sehr wenig dienlich, nahmen sie die Teile heraus, die es ihnen ermöglichten, das diatonische [*genus*] schöner und lieblicher zu machen, und führten es so zu seiner Vollkommenheit. Denn so kann man darin – je nach Absicht – jede Art von Zusammenklang erklingen lassen, sei sie zart oder herb oder wie auch immer, besonders, wenn die Konsonanzen von einem Komponisten mit Urteilsvermögen absichtsvoll eingesetzt werden. Die Anwendung von Teilen ist also nützlich, wenn nicht sogar notwendig, aber nicht die des Ganzen. Denn mit Hilfe eines chromatischen Tons können wir zur Anwendung von guten und klangvollen Harmonien gelangen und im diatonischen *genus* einige unschöne Tonverbindungen vermeiden, wie den Tritonus, die verminderte Quinte und andere ähnliche Intervalle, welche die Stimmen beim gemeinsamen Gesang bilden, wie ich anderswo gezeigt habe. Ohne diese Hilfe würde man oftmals nicht nur ziemlich harte, sondern auch einige unangenehme Tonbewegungen hören. Zwar lassen sich alle diese Unannehmlichkeiten auch vermeiden, wenn man ausschließlich diatonische Töne verwendet, doch das wäre um einiges schwieriger, besonders, wenn man – wie es sich gehört – versucht, die Zusammenklänge zu variieren. So kommt es, dass die *modi* durch den Gebrauch dieser [chromatischen] Töne weicher und zarter werden.

Ich denke, die Alten haben das diatonische *genus* deshalb als härter und natürlicher als die beiden anderen *genera* bezeichnet, weil sie gesehen haben, dass die Harmonie durch die chromatischen Töne vielfältiger und verführerischer gemacht wurde, nur mit den ursprünglichen [diatonischen] Tönen dagegen etwas viriler und wilder war. Ich denke außerdem, dass das chromatische [*genus*] die Bezeichnung sanft oder verweicht von der Wirkung erhalten hat, die seine Töne haben, wenn man sie zwischen die des diatonischen setzt. Das lässt mich Boethius glauben, wenn er sagt, dass eine einzige Saite, die Timotheos auf dem antiken Instrument mit diatonischer Tonordnung plat-

ziert hat, eine solche Wirkung hatte, ebenso jene, die – wie man liest – von Terpander auf demselben Instrument hinzugefügt wurde. Der Grund dafür ist, <288> dass sie das chromatische [*genus*] nicht in seiner reinen Form verwendet haben, sondern nur diese Saite, um das diatonische *genus* auszus schmücken.

Ich sehe, dass es auf unseren modernen Instrumenten schwieriger ist, enharmonische Töne zu spielen, und einen erfahreneren Instrumentalisten verlangt als bei den diatonischen und chromatischen Tönen zusammen. Das führt mich zu der Annahme, dass die Alten das enharmonische *genus* im Hinblick darauf als schwierig bezeichnet haben, auch wenn diese Schwierigkeit in vielen weiteren Dingen bestand, wie ich weiter unten noch zeigen werde. Kehren wir also zu unserem Vorhaben zurück und sagen, dass der Gebrauch von Teilen [des chromatischen *genus*] gut und für den Komponisten günstig ist, und der Gebrauch des Ganzen – abgesehen von der Unbequemlichkeit – einen Satz ohne jede Anmut ergibt. Denn damit finden einige Dinge Eingang in die Komposition, die zweifellos sehr unproportioniert und außerhalb jeder Harmonie sind, und die keinen guten Zusammenklang bilden können. Und wenn jemand sagt, dass diese Dinge nicht deshalb missfallen, weil sie für sich genommen unschön sind, sondern weil das Gehör nicht daran gewöhnt ist, sie zu hören, scheint es mir, als wolle er sagen, dass eine ungute, langweilige Speise Genuss bereitet, wenn sich der Geschmackssinn über längere Zeit hinweg daran gewöhnt hat. Aber wie dem auch sei, ich glaube, dass jeder, der seinen Geschmackssinn an eine ungute Speise gewöhnt und anschließend von einer anderen, guten und vollkommenen Speise gekostet hat – sofern er nicht ganz von Sinnen ist –, erkennt und offen und wahrhaftig gesteht, dass diese Speise gut, gefällig und lieblich ist, und jene, die er zuvor gegessen hat, ungut und ohne jeden Reiz war. Ebenso glaube ich, dass jeder, der sein Gehör an solche Musikstücke gewöhnt hat, nachdem er ein diatonisches, wohlgeordnetes gehört hat, offen und wahrhaftig gesteht, dass dieses gut ist, und die anderen ungut sind.

Und damit es nicht scheint, als wäre das, was ich gesagt habe, gänzlich unbegründet, möchte ich, dass wir nun die Ursache dafür untersuchen, warum solche Musikstücke nicht gut sein können. Hierzu muss man folgendes wissen: Es ist unmöglich, dass etwas, dessen Teile in einer bestimmten ausgewogenen Proportion stehen, welche die Griechen *συμμετρία* nennen, die Sinneswahrnehmung nicht wahrhaft erfreut, zumal diese sich besonders an ausgewogenen Dingen erfreut. Ebenso kann etwas, dessen Teile außerhalb einer solchen Proportion stehen, unmöglich Vergnügen bereiten. Daher sage ich: Nachdem das diatonische *genus* in sich eine derartige Proportion aufweist, wie ich gleich erklären werde, kann es nur wirkliches Vergnügen bereiten und unserer Sinneswahrnehmung höchsten Genuss bringen. Im Gegensatz dazu verhalten sich die Teile des chromatischen und enharmonischen [*genus*] im Verhältnis zum Ganzen unproportioniert und können daher unmöglich Vergnügen bereiten. Es ist allerdings anzumerken, dass ich hier unter dem Ganzen das gesamte Gefüge des musikalischen Satzes verstehe, also alle Stimmen im Verbund, und als Teile in Wirklichkeit die Tonbewegungen einer seiner Stimmen bezeichne. Desgleichen verstehe ich unter dem Ganzen eine Konsonanz und unter dem Teil jedes Intervall, das in dieser Konsonanz enthalten ist. Da dies nun geklärt ist, sage ich: Es ist unmöglich, dass das diatonische [*genus*] kein Vergnügen bereitet, nachdem seine Teile im Verhältnis zum Ganzen proportioniert sind. Denn man findet in seinen Bestandteilen kein melodisches Intervall,

das nicht einer Konsonanz gleicht, die im Kontrapunkt verwendet wird. Wie wir beispielsweise sehen können, ähnelt der Tonabstand der Oktave, der von einer Stimme gesungen wird, dem Intervall der Oktave, das im Kontrapunkt zwischen zwei Stimmen gesetzt wird. Desgleichen ähnelt das gesungene Intervall der Quinte dem der Quinte, die im Kontrapunkt verwendet wird, was man auch von der Quarte, den beiden Terzen, den beiden Sexten, vom Ganzton und vom großen Halbton sagen kann. Sie werden mit derselben Proportion im Kontrapunkt verwendet, mit der sie von den Stimmen im musikalischen Satz gesungen werden. Daher ist es kein Wunder, wenn ich gesagt habe, dass das diatonische *genus* nur eine gute Wirkung haben kann. Im Gegensatz dazu hat das chromatische *genus* eine ungute Wirkung und das enharmonische ebenso. Denn die Intervalle des einen wie des anderen entsprechen, wenn man sie im Kontrapunkt verwendet, mit ihrer Proportion keinem [Intervall], das von den Stimmen gesungen wird, und umgekehrt. So entspricht das Intervall des kleinen Halbtons, das im chromatischen [*genus*] gesungen wird, mit seiner Proportion keinem Intervall, das im Kontrapunkt verwendet wird. In der Tat verwendet man dieses Intervall auch nicht im Kontrapunkt, denn es hätte offenkundig eine unschöne Wirkung. Man verwendet es auch nicht als Synkope, denn es steht nicht in einer Proportion, die zusammen mit einem beliebigen anderen Intervall eine Konsonanz bilden könnte. Es zählt zu jenen [Intervallen], die *ekmeles* genannt werden, und die ich im vierten Kapitel dargestellt habe. Zu diesen gehört auch die enharmonische *diësis*, die mit ihrer Proportion keinem Intervall entspricht, das im Kontrapunkt verwendet wird. Sie ähnelt keinem davon und ist viel weiter von einer entsprechenden Proportion entfernt als der kleine Halbton. So geschieht es, dass das enharmonische *genus* im Kontrapunkt weniger harmonisch ist als das chromatische. Denn je weiter ein *genus* von solchen Proportionen entfernt ist, umso mehr verletzt es die Sinneswahrnehmung.

Viele sagen, dass das enharmonische *genus* nach der allgemeinen Harmonie als harmonisch bezeichnet wird, und wollen damit ausdrücken, dass es ein sehr gutes *genus* ist. Wenn es – so wie ich es erklärt habe – in die Tonbewegungen der anderen *genera* eingefügt wird, kann es eine gute Wirkung haben. Trotzdem gilt, was [Michael] Psellos sagt: Δυσμελωδικώτατον μέντοι τὸ ἀρμονικὸν <289> γένος τῆς μελωδίας ἐστί. Das heißt: Das harmonische [sic] *genus* erzeugt sehr unschöne Melodien. Manche meinen zwar, dass man sie mit viel Mühe in Harmonien verwandeln kann, aber es ist wahr, dass es sehr unschöne Melodien erzeugt und der entsprechende Kontrapunkt eine sehr unschöne Wirkung hat. Denn die Proportionen der gesungenen Intervalle haben – wie gesagt – keine Ähnlichkeit mit denen, die im Kontrapunkt verwendet werden. Daher sage ich nun: Ein Kontrapunkt oder eine Harmonie [auf Basis] dieser beiden letzteren *genera* kann auf gar keinen Fall gut sein. Es ist allerdings wahr, dass die Harmonie umso weniger ungut ist, je mehr sie sich der entsprechenden bereits genannten Proportion annähert.

Kap. 79

Was bei der Komposition in den *genera* eine Rolle gespielt hat

Im zweiten Teil habe ich gezeigt, wie die Alten beim Vortrag von Musik vorgegangen sind, und was bei der Komposition ihrer Melodien eine Rolle gespielt hat. Das könnte dem Leser genügen, um den Unterschied zwischen der modernen und antiken Musik im Hinblick auf Gebrauch und Komposition zu erkennen. Dennoch möchte ich – um nichts beiseitezulassen, was Beachtung verdient –, dass wir nun einige Dinge betrachten, welche die Alten bei der Komposition von Melodien in diesen *genera* berücksichtigt haben, damit man offenkundig erkennen kann, ob die modernen Chromatiker sich der Wahrheit annähern oder sich ganz abseits vom rechten Wege befinden.

Wir müssen uns nun daran erinnern, dass ich gesagt habe: Die Alten haben in ihren Musikstücken auf eine Verbindung aus Metrum, harmonischen Tonverbindungen und Text geachtet. Diese Verbindung nannten sie *melodia*. Es ist jedoch zu bemerken, dass bei ihnen die *genera* nicht nur aus verschiedenen harmonischen Tonverbindungen zusammengesetzt waren, sondern auch das Versmaß oder das Metrum, wie wir es nennen wollen, festgelegt und verschieden war. Denn sie verwendeten die Versfüße des einen *genus* nicht für ein anderes. Das kann man nachvollziehen, wenn man die *Musica* von Plutarch liest, wo er offenkundig von Versfüßen im enharmonischen [*genus*] spricht. Neben vielen andern Stellen, die das bekunden, erwähnt er, dass in erster Linie der Spondeus verwendet wurde. Und weiter unten, wenn er vom enharmonischen [*genus*] des Olympos spricht, sieht man, dass er offenkundig auf den Päon und den Trochäus hinweist, die für die Komposition in diesem *genus* von Bedeutung waren. Und so gingen sie nicht nur im enharmonischen [*genus*] vor, sondern auch in den anderen, was man den Worten des Boethius im dritten Kapitel des vierten Buches seiner *Musica* entnehmen kann. Hier heißt es kurz, dass die Alten, um in ihren Musikstücken nicht immer die vollständigen Namen der Töne verwenden zu müssen, einige Zeichen erfunden haben. Damit notierten sie deren Namen und unterteilten sie nach *genus* und *modus*. Wenn sie ein Musikstück zu einem Text in Versen schreiben wollten, verwendeten sie der Kürze halber diese Zeichen. So konnten sie nicht nur den Text der Verse darstellen, sondern auch die Musik.

Plutarch sagt weiter, dass die ersten Formeln für Musikstücke, die zur Begleitung von Saiteninstrumenten gesungen wurden, mit Versen durchmischt waren, in denen dithyrambische Texte oder Worte gesungen wurden. Diese Bezeichnung war aus mehreren Wörtern zusammengesetzt, wie das [Wort] *σελα[ε]ννεοάεια*, das Platon im *Kratylos* [409 B] verwendet, und das aus drei Wörtern besteht, nämlich aus *σέλας*, das »Licht« heißt, aus *νέον*, das »neu« bedeutet, und aus *έννον* [bzw. *ένος*], das für »alt« steht. Er sagt, man sollte mit diesem Namen den Mond bezeichnen, der ständig sein Licht ändert und sich erneuert. Solche Wörter findet man reichlich in den Komödien des Aristophanes, und möglicherweise sind sie es, die Horaz *sesquipedalia* nennt. Ein dithyrambischer Text enthielt weiterhin einige Versfüße, die schneller waren als jeder andere Versfuß. Und von diesen Versfüßen, die in den Versen vorkamen, leiteten sie das Zeitmaß der Melodien ab. Diese Melodien wurden durch einen bestimmten *modus* oder, wie wir sagen wollen, eine Art des Vortrags festgelegt und geformt, so wie bei der Art des Gesangs, in dem wir heute die Sonette oder Canzonen von Petrarca oder

die *Rime* von Ariost vortragen. Und diese *modi* können in keinem ihrer Teile das festgelegte Versmaß oder Metrum verändern oder abwandeln, ohne das Gehör zu beleidigen, wie wir an den harmonischen Bewegungen der Tänze sehen, die sehr gestört werden, wenn sich auch nur ein winziger Schritt ändert.

Daran sieht man offenkundig, dass bei der Komposition in den *genera* das im Text enthaltene Versmaß oder Metrum von Bedeutung war. Und nicht nur das Metrum allgemein, sondern ein bestimmtes Metrum oder ein bestimmter Versfuß wie Daktylus, Spondeus, Trochäus oder dergleichen. Es ist daher nur allzu offenkundig, dass die Alten in diesen *genera* eine festgelegte Art von Versen verwendeten, auch wenn man nicht ganz sicher wissen kann, wie diese Verse beschaffen waren. Ebenso können wir keine Kenntnis über die *modi* oder die Art des Vortrags gewinnen, da niemand – soweit ich es erkennen kann – darüber ein schriftliches Zeugnis hinterlassen hat. Es gibt auch keinen Hinweis darauf, dass die Alten in einem Musikstück mehrere Stimmen singen ließen, wie wir es tun. <290> Sie sangen vielmehr allein und begleiteten ihre Stimme mit dem Klang eines einzigen Instrumentes, so wie es auch die Hebräer taten und wie es [Flavius] Josephus und der heilige Hieronymus bezeugen, die sagen, dass die heiligen Psalmen im Altertum von einer Singstimme zusammen mit einer Orgel gesungen wurden. Ich bin überzeugt, dass einige Saiten ihrer Instrumente – so wie ich es bei vielen gesehen und gehört habe – in Oktaven, Quinten und Quarten gestimmt waren, und dass die harmonischen Tonverbindungen, die beim Spielen von diesen Saiten ausgingen, kontinuierlich und ohne jede Ruhepause zu hören waren. Darüber bildeten sie auf ihre eigene Weise eine Stimme mit den anderen höheren Tönen. Was mich dies glauben lässt, ist die Tatsache, dass es bis heute einige sehr alte Instrumente gibt, die so gebaut und gespielt werden, wie ich es gesagt habe. Darunter findet man eines, das bei den Toskanern *symphonia* heißt, und von dem einige glauben, es sei die antike Lyra. Möglicherweise nannte Othmar Luscinius es im ersten Buch seiner *Musurgia* »Lyra«, weil er diese Ansicht vertrat. Und es könnte leicht jenes sein, das Horaz meint, wenn er sagt:

ut gratas inter mensas symphonia discors

wie an einladender Tafel ein Musikerensemble stört, das sich uneins ist
[Hor. *ars*, 374]

Es gibt noch ein weiteres, ungefähr armlanges Instrument, das in Venedig *altobasso* genannt wird. [Das Corpus] ist viereckig und hohl, und darüber sind einige Saiten gespannt, die im Verhältnis der genannten Konsonanzen gestimmt sind. Es wird so verwendet, dass der Spieler dieses Instruments mit einer Hand nach einem bestimmten Metrum oder Zeitmaß die Saiten anschlägt und mit der anderen eine Flöte spielt, mit der er auf seine Weise eine Melodie erklingen lässt. Solche Instrumente sind nicht nur Saiteninstrumente, sondern man findet darunter auch ein Blasinstrument, das in der Toskana *cornamusa* heißt. Darauf pflegte man früher zwei oder drei gleichbleibende, aufeinander abgestimmte, konsonante Töne erklingen zu lassen, die von zwei oder drei tiefen Pfeifen erzeugt wurden. Heute hört man allerdings nur noch eine davon und dazu eine Melodie, die auf einer hohen Pfeife gespielt wird. Diese ist vielleicht nicht an jeder Stelle gut auf diese Pfeifen abgestimmt, aber jedenfalls am Schluss, in den Kadenzten, wie es auch bei allen anderen genannten Instrumenten der Fall ist. Dasselbe

gilt auch für die Trompeten, die beim Heer und in der Kriegsflotte verwendet werden: Während viele von ihnen einen gleichbleibenden Ton spielen, lassen einige andere verschiedene Töne erklingen, je nachdem, wie der Zweck es erfordert. Damit geben sie bald das Zeichen zum Kampf und bald zum Sammeln. Deshalb glaube ich, dass die Pfeifen, welche die Alten als »die rechten« und »die linken« bezeichnet und – wie ich andernorts schon gesagt habe – in den Komödien verwendet haben, auf solche Weise gestimmt waren. Auch die antiken Orgeln waren so disponiert, denn sie waren nicht so gebaut, wie die modernen. Das hat mir der hervorragende Orgelbauer Vincenzo Colombi aus Casalmaggiore bestätigt, der – nach dem, was er mir in Venedig erzählt hat – als er vor vielen Jahren im Piemont in der Nähe von Turin war, ein sehr altes [Instrument] entdeckt hat, ohne Pfeifen und ganz morsch. Es hatte eine Tastatur, die so angeordnet war, dass auf der linken Seite, also in der tiefen Lage, die Tasten so breit waren, dass man selbst mit einer großen Hand kaum die fünfte Taste erreichen konnte. Und diese Tasten wurde zur rechten Seite, also zur hohen Lage hin, immer schmaler. Er ist – nach dem, was er gesehen hat – überzeugt, dass man es auch auf andere Weise stimmen musste als unsere modernen [Orgeln]. Es gab noch viele andere Instrumente, Saiten- wie Blasinstrumente, die so gespielt werden, die ich aber der Kürze halber beiseitelasse.

Die *genera* waren also eine Verbindung aus harmonischen Tonverbindungen, Metrum und Text. Dabei spielten für eine Komposition nicht alle Arten von Versen oder Versfüßen eine Rolle, sondern mal dieser und mal jener, also ein festgelegtes Metrum. Auf solche Weise übten die Alten in ihren *genera* die Musik aus. Das war für sie weder schwierig noch unmöglich. Denn indem sie so vorgingen, konnten sie in ihren Musikstücken jedes gewünschte Intervall erklingen lassen, ohne dass daraus ein unerträglicher Verdruss entstanden wäre. Schließlich verwendeten sie keinen Kontrapunkt, wie wir ihn in unseren Kompositionen gebrauchen, sondern einstimmige harmonische Tonverbindungen, wie man sehen konnte.

Kap. 80

Zurückweisung der Ansichten der Chromatiker

Letztendlich sind die Chromatiker der Ansicht, man könne im musikalischen Satz beim Singen jedes beliebige Intervall verwenden, auch wenn seine Form oder Proportion nicht den harmonischen Zahlen entspricht. Sie begründen das folgendermaßen: Da man mit der Stimme jedes Intervall bilden kann und es beim Textvortrag notwendig ist, die gewohnte Sprache nachzuahmen, so wie es die Redner tun und wie es sich auch gehört, wäre es nicht unpassend, wenn man alle Intervalle verwenden könnte, die für dieses Vorhaben dienlich sind, um die im Text enthaltenen Begrifflichkeiten und übrigen Dinge mit dieser Klangfärbung so ausdrücken zu können, wie wir es beim Sprechen tun, damit eine Gefühlsregung entsteht.

<291> Ihnen antworte ich: Das ist in der Tat sehr unpassend. Denn es ist eine Sache, auf die gewohnte Weise zu sprechen, und eine andere, in Tönen zu sprechen oder zu singen. Ich habe noch nie einen Redner gehört – und sie sagen schließlich, dass man einen Redner nachahmen muss, damit die Musik eine Gefühlsregung hervorruft –, der

beim Sprechen jene seltsamen und ungehobelten Intervalle verwendet hätte, die sie gebrauchen. Und wenn er sie verwenden würde, kann ich nicht erkennen, wie er das Gemüt eines Richters beeinflussen und ihn davon überzeugen könnte, seinem Willen stattzugeben, wie es sein Ziel ist. Eher würde der umgekehrte Fall eintreten. Denn selbst wenn man all dies bequem in einer Stimme des musikalischen Satzes tun könnte, diese mit Bedacht gesetzten Klangfärbungen hören würde und sie eine gute Wirkung hätten, würde man dennoch in den Begleitstimmen derartig hässliche Dinge hören, dass man sich die Ohren zuhalten müsste. Eine weitere ihrer Schlussfolgerungen ist ebenfalls ungültig: dass die Stimme jedes Intervall hervorbringen kann und man deshalb jedes Intervall verwenden kann und muss. Denn das wäre als würde man sagen: Der Mensch kann Gutes und Böses zu tun, deshalb ist es ihm erlaubt, jede Schandtat zu begehen und jedes unerlaubte Mittel gegen die guten Sitten, gegen jede Pflicht und gegen jedes Recht anzuwenden. Doch in Wirklichkeit hatten die Alten niemals eine so bösertige Ansicht, sie nahmen sich auch keine so anmaßende Freiheit heraus wie den Wunsch, etwas Gutes in der Musik zu verderben. Im Gegenteil: Sie waren darauf bedacht, das Schlechte zu verbessern sowie das Gute zu vermehren und noch besser zu machen. Warum bei ihnen solche Freiheiten als löblich galten, kann man dem entnehmen, was der Fürst der antiken Musiker, Ptolemäus, gegen Aristoxenos, Didymos und Eratosthenes geschrieben hat: Er hat einige ihrer Tetrachordteilungen nicht gelobt, sondern im Gegenteil sogar getadelt, die so vorgenommen waren, dass ihre Intervalle nicht aus den Proportionen des *genus superparticulare* bestehen. Und wenn er sie wegen der Tonfortschreitung in einem Tetrachord, der keinen Kontrapunkt bildet, so sehr getadelt und verurteilt hat, um wieviel mehr hätte er erst die Modernen verurteilt, wenn er ihre Kompositionen gesehen hätte, die nicht nur in einer Stimme, sondern zuweilen in allen zugleich mit unbequemen und unproportionierten Intervallen fortschreiten. Tatsächlich hätte er als Mann von großer Autorität und als guter Lehrer nicht viele Worte verloren, aber er hätte ihnen die Strafe auferlegt, die einer solchen Anmaßung würdig gewesen wäre.

Die [Chromatiker] sagen auch, dass alle auf einem Instrument vorhandenen Töne verwendet werden müssen, damit sie nicht umsonst darauf existieren. Und in der Tat sagen sie etwas Wahres: Denn wenn sie nicht verwendet werden, sind sie zwecklos. Aber sie müssen mit Vernunft und Bedacht verwendet werden, denn ohne Vernunft und Bedacht werden sie nicht auf gute, sondern auf schlechte Weise verwendet. Und wenn man alle auf einem Instrument vorhandenen Intervalle verwenden muss, was zuweilen sehr viele sind, wenn man alle dazurechnet, die zu einer solchen Tonordnung gehören, könnte man dasselbe sagen, wenn diese Intervalle in zwei Teile geteilt werden und die nächsten wiederum in zwei. So könnte man weiter bis ins Unendliche fortschreiten und die Tonordnungen vervielfachen, um – wie sie sagen – jede Art von Ton zu erhalten und jede Art von Klangfärbung darzustellen. Wie lächerlich das ist, überlasse ich dem Urteil all jener, die zur Vernunft fähig sind. Auch wenn es auf einem Instrument viele Töne gibt, unter denen man viele verschiedenen Intervalle findet, dürfen sie nur mit Bedacht verwendet werden, wenn der musikalische Satz und der *modus* es erfordern. Denn der Gebrauch einer beliebigen Sache ohne Notwendigkeit und Bedacht ist in der Tat zwecklos und zeugt von wenig Klugheit. Darüber hinaus führt er bei der entsprechenden Sinneswahrnehmung zu viel Verdross.

Es ist wohl wahr, dass viele kein solches Ungemach empfinden, wenn sie nur etwas Neues und Phantastisches hören. Ob es gut oder schlecht ist, kümmert sie wenig. Wer sich dagegen am Außergewöhnlichen und Erlesenen erfreut hat, kann nichts Schlechtes ertragen. Es gibt aber manche, die sich von der Meinung der Vielen täuschen lassen. Da sie kein besonderes Urteilsvermögen haben, halten sie sich an die Worte derer, die mehr Autorität haben als sie selbst, und sagen: Das ist gut und das ist schlecht. Würde man ihnen jedoch die Wahrheit vor Augen führen, würden sie ihren Standpunkt sofort ändern und anderer Ansicht sein. Man kann sie mit jenen vergleichen, die nichts von Schmuck verstehen. Zeigt man ihnen ein nachgemachtes, falsches [Schmuckstück], das schön ist, und sagt ihnen, es sei von großem Wert, dann schätzen sie es sehr. Weil sie meinen, dass Schmuck viel Geld wert ist, erkennen sie [die Wahrheit] nicht. Ein [Schmuckstück], das gut, aber nicht so schön ist, schätzen sie wenig. Sagt man ihnen aber, welches falsch und welches gut ist, ändern sie sofort ihren Standpunkt und haben eine andere Ansicht.

Ich wollte dies alles für diejenigen sagen, die meinen, ein Floh sei ein Elefant, damit sie sehen und hören können, dass sie außerhalb unseres [diatonischen] *genus* nichts Gutes erreichen können. Dabei können chromatische und enharmonische Töne, so wie wir es getan haben, mit Bedacht verwendet werden. Ansonsten müsste man – wie es die Alten getan haben – zu einer Verbindung von Metrum, harmonischen Tonverbindungen und Text zurückkehren, in der das enthalten wäre, was ich im siebten Kapitel des zweiten Teils gezeigt habe. Hätte man über unseren Gebrauch [der *genera*] hinaus etwas Gutes finden können, hätte zweifellos in den vielen, vielen Jahren, die es die Musik schon gibt, seit <292> die beiden letzteren *genera* verworfen wurden, jemand von überragendem Geist zumindest eines davon verwendet. Und es waren wirklich viele, die sich – wie ich viele sagen höre – seit vielen Jahren um diese Sache bemüht haben, und nie etwas finden konnten, was sie erfreut hätte. In der Tat wäre es sehr bedauerlich gewesen, wenn man das Gute und Schöne in der Musik beiseitegelassen und das weniger Gute beibehalten hätte. Aber das ist nicht glaubwürdig, denn wie in den anderen Künsten und Wissenschaften, in denen es viel Spekulation und wenig Nützliches gibt, wurde immer das Gute beibehalten und das Schlechte als etwas Unnützes aufgegeben. So ist es, glaube ich, in der Musik gewesen. Daher hoffe ich, eines Tages zu erleben, dass diese Wissenschaft so ausgeübt wird und so weit vervollkommen ist, dass man nichts weiter wünschen kann als das, was in Gebrauch ist. Ich sage das, weil ich sie noch nicht in jener Vollkommenheit sehe, die möglich ist und die ich im Kopf habe, tatsächlich aber nicht ausdrücken kann. Dies wird der Fall sein, wenn sich ein edler Geist ihrer annimmt, dessen oberstes Ziel nicht der Gewinn ist – das ist etwas für Materialisten –, sondern Ehre und unsterblicher Ruhm. Dies kann er erwerben, wenn er sich um diese Wissenschaft bemüht und sie zu jenem letzten Grad [der Vollkommenheit] gebracht hat, von dem ich gesprochen habe.

Das Ende des dritten Teiles.

Benutzte Übersetzungen

Auf folgende Übersetzungen antiker und frühneuzeitlicher Schriften wurde zurückgegriffen:

Horaz	<i>ars</i>	<i>De arte poetica – An die Pisonen über die Dichtkunst</i> , übers. von Eckart Schäfer, in: <i>Sämtliche Werke</i> , hrsg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 2018
	<i>epist.</i>	<i>Epistularum libri duo – Die zwei Bücher der Briefe</i> , übers. von Bernhard Kytzler, in: ebd.
Ovid	<i>epist.</i>	<i>Heroides – Briefe der Heroinnen</i> , übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Stuttgart 2000