

“El Contrapunto se estudia para echarlo de repente”.
Improvisierter Kontrapunkt in Spanien um 1700.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät III
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von
David Mesquita i Joanes
aus Benifaió (País Valencià)

Freiburg 2019



Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Konrad
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Haug
Drittgutachter: Prof. Dr. Johannes Menke

Tag des Kolloquiums: 23. Februar 2021

Dankwort

In der vorliegenden Dissertation schlagen sich nicht nur Ergebnisse meiner musikwissenschaftlichen Forschung nieder, sondern auch musikalische Erfahrungen, die ich auf verschiedenen Gebieten seit meiner Kindheit gesammelt habe, und die mich letztlich zu diesem für mich unwiderstehlichen Thema geführt haben. Daher ist es praktisch unmöglich, mich bei allen zu bedanken, die meine Dissertation ermöglicht und beeinflusst haben. Dennoch möchte ich hier – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – meinen Dank an Menschen aussprechen, die mich auf diesem langen Weg begleitet und angeregt haben:

- an meine Eltern Consue und Carlos, die mich unermüdlich unterstützt haben
- an die Lehrer, die in meiner Kindheit und Jugend mein Interesse für Musik geweckt haben, insbesondere Maria José Llopis Bueno, Prof. Dr. Stephan Schmitt und Juan Luíś Martínez Navarro
- an die *dolçainers* – darunter auch meinen Bruder Francesc – mit denen ich auf den Straßen Valencias das schriftlose Musizieren erlernte
- an meine Lehrer in Freiburg, insbesondere Prof. Dr. Hans-Michael Beuerle(†), Prof. Otfried Büsing, Prof. Eckehard Kiem(†) und Prof. Dr. Ludwig Holtmeier
- an Prof. Markus Jans, der mir 2004 die Tür zum improvisierten Kontrapunkt öffnete, die letztendlich zur vorliegenden Arbeit geführt hat
- an meine weitere Lehrer, Kollegen und Studierenden der Schola Cantorum Basiliensis – einem idealen Umfeld für die praktische Erforschung der Alten Musik – insbesondere Prof. Dr. Dominique Muller, Prof. Hans Peter Weber, Prof. Federico Sepúlveda, Anne Smith und Ivo Haun
- an Prof. Dr. Johannes Menke, der mich zum Dissertationsvorhaben ermuntert und meine Arbeit vor Ort in Basel betreut hat
- an Prof. Dr. Ulrich Konrad und Prof. Dr. Andreas Haug, die mir in den Kolloquien wertvolle Ratschläge gegeben haben
- an Prof. Dr. Nathalie Meidhof, Prof. Dr. Florian Vogt, Prof. Ralph Bernardy und Tobias Drewelius, die mit Ihren Korrekturen dazu beigetragen haben, dass die vorliegende Dissertation in einem Deutsch geschrieben ist, das dem Leser hoffentlich nicht spanisch vorkommt
- und *last but not least* an meine Frau Yasuko und meine Kinder Takashi und Madoka, die während meiner Arbeit an der Dissertation eine endlose Geduld mit mir gezeigt haben

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| 1. EINLEITUNG | 1 |
| 1.1. Zur Forschungslage des improvisierten Kontrapunkts | 1 |
| 1.2. Zur Rezeption der spanischen Musik und Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts | 4 |
| 1.3. Ziel dieser Dissertation | 8 |
| 1.4. Aufbau und Methodologie | 10 |
| 2. KONTRAPUNKT – ZWISCHEN ORALITÄT UND LITERALITÄT | 13 |
| 2.1. Musizieren mit und ohne Schrift | 13 |
| a) Schriftlosigkeit | 14 |
| b) Schriftlichkeit | 15 |
| c) Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit | 17 |
| 2.2. Zum Begriff von Improvisation | 21 |
| 2.3. Begriff(e) von Kontrapunkt | 24 |
| a) Der Begriff <i>Contrapunctus</i> in seinen Anfängen | 24 |
| b) Das Aufkommen der Dichotomie <i>Contrapunctus</i> – <i>Compositio</i> | 26 |
| c) Unterschiedliche Resultate – das Koordinationsproblem | 28 |
| d) Zwischen Improvisation und Komposition? | 31 |
| e) Soziologische Kontexte | 33 |
| f) spätere Entwicklung des <i>Contrapunto</i> in Spanien | 34 |
| 3. DER SPANISCHE KONTEXT | 42 |
| 3.1. Das 17. Jahrhundert – ein <i>Siglo de Oro</i> ? | 43 |
| a) Sozialer Kontext | 47 |
| b) Theoretische Grundlage | 53 |
| 3.2. Das frühe 18. Jahrhundert – Öffnung und Polemiken | 57 |
| 3.3. Der <i>Contrapunto</i> in den theoretischen Quellen | 66 |
| a) Lorente: <i>El por que de la música</i> , 1672 | 66 |
| b) Nassarre: <i>Fragmentos musicos</i> , 1683/1700 | 66 |
| c) Rabassa: <i>Guia para los principiantes</i> , c. 1720 (?) | 68 |
| d) Nassarre: <i>Escuela musica</i> , 1724/1723 | 69 |
| e) Anonymus: Barcelona, <i>Orfeo Català, E-Boc MM 12-VI-4</i> , ca. 1730 (?) | 70 |
| f) Valls: <i>Mapa Armonico-Practico</i> , ca. 1735 (?) | 72 |
| 4. CANTO LLANO | 75 |
| a) Definitionen | 75 |
| b) Notation | 76 |
| c) Tonsystem und Solmisation | 77 |
| d) <i>Conjuntas</i> (Akzidenzien) | 79 |

| | |
|--|------------|
| e) <i>Especies</i> (Intervalle) | 80 |
| f) <i>Movimientos</i> (Intervallfortschreitungen) | 81 |
| g) <i>Tonos</i> (Modustheorie) | 82 |
| h) Beispiele zum <i>Canto llano</i> | 85 |
| i) <i>Canto figurado</i> | 86 |
| j) Neukompositionen | 87 |
| k) Aufführungspraxis: Mehrstimmigkeit, Instrumente, Verzierungen, Tempo, Tonlage | 89 |
| | |
| 5. CANTO DE ORGANO | 92 |
| a) Definition | 95 |
| b) <i>Figuras</i> und <i>Pausas</i> | 95 |
| c) <i>Compases</i> und <i>Proporciones</i> | 97 |
| d) <i>Puntillos</i> | 105 |
| e) Tonsystem | 106 |
| f) <i>Apuntacion de los Tonos</i> . | 109 |
| g) Instrumentale Notation | 111 |
| h) Methodik des <i>Canto de Organo</i> | 114 |
| | |
| 6. GRUNDLAGEN DER CONTRAPUNTO-LEHRE | 118 |
| | |
| 6.1. Allgemeine Inhalte | 118 |
| a) Definition | 118 |
| b) <i>Especies</i> (Intervalle) | 119 |
| c) Intervallklassen | 120 |
| d) Bewegungsarten | 122 |
| e) Parallelenverbot | 122 |
| f) Klauseln | 123 |
| g) Zusammenfassung von Grundregeln | 124 |
| | |
| 6.2. Die Konsonanzen und ihre Fortschreitung | 126 |
| a) Einklang | 126 |
| b) Oktave | 127 |
| c) reine Quinte | 129 |
| d) reine Quarte | 130 |
| e) große Terz | 132 |
| f) kleine Terz | 134 |
| g) große Sexte | 136 |
| h) kleine Sexte | 138 |
| | |
| 6.3. Die Dissonanzen und ihre Behandlung | 140 |
| a) Septime | 143 |
| b) Sekunde | 146 |
| c) Quarte | 148 |
| d) None | 150 |
| e) reine Quinte | 151 |
| f) verminderte Quinte | 153 |
| g) übermäßige Quarte | 157 |
| h) sonstige Dissonanzen | 158 |
| i) simultane <i>Ligaduras</i> | 161 |
| j) Lizenzen in der Dissonanzbehandlung | 163 |

| | |
|--|------------|
| 6.4. Die Sorten von <i>Contrapunto</i> | 167 |
| a) <i>Contrapunto suelto</i> und <i>concertado</i> | 167 |
| b) <i>sobre Canto llano</i> und <i>sobre Canto de Organo</i> | 168 |
| c) <i>sobre Baxo</i> und <i>sobre Tiple</i> | 169 |
| d) <i>simple</i> und <i>disminuido</i> | 170 |
| | |
| 7. CONTRAPUNTO SUELTO | 171 |
| | |
| 7.1. <i>Contrapunto sobre Baxo</i> | 173 |
| a) <i>Contrapunto de Semibreves</i> | 173 |
| b) <i>Contrapunto de Minimás</i> | 175 |
| c) <i>Contrapunto de Seminimás / Compasillo</i> | 178 |
| d) <i>Contrapunto de Compas mayor</i> | 185 |
| e) <i>Contrapuntos de Sexquialtera</i> | 189 |
| f) <i>Contrapuntos de Proporción (menor und mayor)</i> | 191 |
| g) <i>Synkopierte Contrapuntos</i> | 192 |
| h) <i>Andere Contrapuntos und Habilidades</i> | 196 |
| | |
| 7.2. <i>Contrapunto sobre Tiple</i> | 204 |
| a) <i>Schlussfortschreitung</i> | 206 |
| b) <i>Carreras</i> | 207 |
| | |
| 7.3. <i>Contrapunto sobre Canto de Organo</i> | 209 |
| a) <i>Contrapunto de Compasillo</i> | 210 |
| b) <i>Contrapunto de Compas mayor</i> | 212 |
| c) <i>Contrapunto de Semibreves</i> | 213 |
| d) <i>Synkopierte Gattungen</i> | 214 |
| e) <i>Contrapuntos de Sexquialtera</i> | 215 |
| f) <i>Contrapuntos sobre Compas Ternario</i> | 217 |
| | |
| 8. CONCERTAR | 221 |
| | |
| 8.1. Kollektive Improvisation ohne <i>Concertar</i> | 224 |
| | |
| 8.2. Probenarbeit, sukzessive Konzeption | 227 |
| | |
| 8.3. Gebrauch von Modellen | 230 |
| | |
| 8.4. Kommunikation während des Singens | 236 |
| | |
| 9. CONCIERTOS Á TRES | 238 |
| | |
| 9.1. <i>Conciertos sobre Baxo</i> | 240 |
| a) <i>Clausulas</i> | 240 |
| b) <i>Conciertos mit Imitationen</i> | 247 |
| | |
| 9.2. <i>Conciertos sobre Tiple</i> | 255 |
| a) <i>Clausulas</i> | 256 |
| b) <i>Conciertos mit anderen Passos</i> | 261 |

| | |
|--|------------|
| 10. ERWEITERUNG ZUR VIER- UND MEHRSTIMMIGKEIT | 267 |
| 10.1. <i>Graduación de las Vozes</i> | 270 |
| 10.2. Von der Drei- zur Vierstimmigkeit | 275 |
| 10.3. Über die Vierstimmigkeit hinaus? | 282 |
| 11. AUSBLICK | 290 |
| 11.1. Der Einfluss auf die Kompositionslehre und -praxis | 291 |
| 11.2. <i>Contrapunto und Acompañamiento</i> | 294 |
| 11.3. Praktische Forschung | 299 |
| ANHANG 1: ZUSÄTZLICHE NOTENBEISPIELE | 301 |
| Zu Kapitel 4: | 301 |
| Zu Kapitel 7: | 303 |
| 7.1. <i>Contrapunto sobre Baxo</i> | 303 |
| 7.2. <i>Contrapunto sobre Tiple</i> | 314 |
| 7.3. <i>Contrapunto sobre Canto de Organo</i> | 321 |
| Zu Kapitel 9: | 323 |
| 9.1. <i>Conciertos sobre Baxo</i> | 323 |
| 9.2. <i>Conciertos a 3 sobre Tiple</i> | 333 |
| Zu Kapitel 10: | 338 |
| ANHANG 2. VADEMECUM ZUM <i>CONTRAPUNTO CONCERTADO</i> | 342 |
| ANHANG 3. GLOSSAR ZUR SPANISCHEN TERMINOLOGIE | 347 |
| BIBLIOGRAPHIE | 352 |
| Quellen (Chronologisch) | 352 |
| Sekundärliteratur | 360 |

1. Einleitung

1.1. Zur Forschungslage des improvisierten Kontrapunkts

„Es ist mir bewußt, daß die Eigenart der hier behandelten, besonders widerspenstigen Materie – verba volant, scripta manent! –, die sich dem festen Zugriff exakter Forschung nur allzu leicht entzieht, so manche Lücke in der Darstellung mit sich bringt. Sind doch die Schöpfungen auf dem Gebiete der musikalischen Augenblicksgestaltung ebenso flüchtig und letzten Endes (abgesehen von dem erst unserer Zeit zur Verfügung stehenden Mittel der Schallplatte) ebenso wenig fixierbar und konservierbar wie die Kunst des Virtuosen oder des Schauspielers. Auch dem Improvisator flieht die Nachwelt keine Kränze!“

Ernst T. Ferand, *Die Improvisation in der Musik* (1938), S. IX

Dieses Buch handelt von einer Musik, die für immer verklungen ist. Wie der ungarische Musikwissenschaftler Ernst Ferand im vorigen Zitat treffend erklärt, waren Improvisationen vor der Erfindung von Tonträgern flüchtig und ließen sich nicht konservieren. So steht jeder Forscher, der die Improvisationen der fernen Vergangenheit untersuchen will, vor einer langen Reihe von Fragen, die sich nicht mit Gewissheit beantworten lassen. Mit den traditionellen Mitteln der historischen Musikwissenschaft, die sich vorwiegend mit schriftlichen Kompositionen auseinandersetzt, ist es nicht einfach, die Geheimnisse einer verlorenen Improvisationskultur zu enthüllen.¹

Dass man das Phänomen der historischen Improvisation trotzdem gründlich und wissenschaftlich fundiert erforschen kann, zeigen Ferands Untersuchungen.² Insbesondere sein Buch *Die Improvisation in der Musik* (1938) stellt eine heute immer noch unübertroffene Studie zur Improvisation in Mittelalter und Renaissance dar – und das, obwohl Ferands Motivation nicht in erster Linie musikwissenschaftlicher, sondern pädagogischer Natur war.³

Auch wenn Ferands Arbeiten neue Wege für die Forschung der historischen Improvisation eröffnet hatten, blieben weitere Untersuchungen zum Thema für längere Zeit Mangelware – was angesichts der „widerspenstigen Materie“ auch nicht verwunderlich ist. Die Notwendigkeit aber, sich trotz aller Schwierigkeiten mit verklungenen schriftlosen Praktiken auseinanderzusetzen, drückte der italienische Musikwissenschaftler Nino Pirrotta bereits 1969 treffend mit seiner berühmten Eisberg-Metapher aus:

„Die Musik, von der wir die Geschichte schreiben – die schriftliche Musiktradition – kann mit dem sichtbaren Teil eines Eisbergs, dessen größter Teil jedoch eingetaucht und unsichtbar bleibt, verglichen werden. Der sichtbare Teil verdient wahrlich unsere Aufmerksamkeit, denn

¹ Siehe dazu Weymann 2002, S. 34-35: „Für die (westliche) Musikwissenschaft scheint die Improvisation ein problematischer Gegenstand zu sein, was u.a. auf gewisse Einseitigkeiten ihrer Methoden und Perspektiven verweisen mag. Eine Tendenz zur Analyse von Ergebnissen oder Produkten schöpferischer Prozesse ist nicht zu übersehen. Die Wege oder Prozesse zum Werk und das Erleben der Beteiligten verschließen sich dagegen offenbar weitgehend den gängigen Untersuchungswerkzeugen.“ Anschließend zitiert Weymann Uehling 2000, S. 21: „Der Geist erscheint der Musikwissenschaft bevorzugt auf Papier, sie hält sich an das Werk. Über den Weg zum Werk kann sie nur Angaben machen, wenn er ebenfalls auf Papier, also in Skizzen niedergelegt ist.“

² Ferand 1938, 1951, 1956a, 1956b, 1957, 1958.

³ Ferand beginnt seinen Vorwort folgendermaßen: „Der unmittelbare Antrieb zur vorliegenden Arbeit war ein subjektiver: der Wunsch, die praktischen Erfahrungen des Musikpädagogen durch historisch-entwicklungsgeschichtliche Erkenntnisse zu unterbauen.“ Ferand 1938, S. VII.

das ist alles, was aus der Vergangenheit geblieben ist, und es ist der Teil, der bewusster ausgearbeitet worden ist; aber in unseren Auswertungen müssen wir immer auch die restlichen sieben Achtel des Eisbergs berücksichtigen: die Musik der nicht schriftlichen Tradition.“⁴

Ganz sicherlich bleibt der unsichtbare Teil von Pirrottas Eisberg heute immer noch weitgehend unerforscht und ist zu einem Teil auch unerforschbar; dennoch hat die zunehmende Auseinandersetzung mit schriftlosen Traditionen inzwischen zu einem Paradigmenwechsel in der Musikforschung des Mittelalters und der Renaissance geführt.

Diese Entwicklung kann man besonders gut am Beispiel jener Disziplin betrachten, die über so viele Jahrhunderte das Fundament der Mehrstimmigkeit gebildet hat: dem Kontrapunkt. Seit den 70er Jahren haben mehrere Autoren den historischen Begriff von Kontrapunkt und seine Praktiken immer wieder auf die Tagesordnung gebracht.⁵ Daraus ergibt sich ein neuer, historisch informierter Begriff von Kontrapunkt: dieser wird nicht mehr als eine rein schriftliche Disziplin betrachtet, sondern befindet sich nun im Spannungsfeld zwischen Oralität und Literalität (siehe Kapitel 2) – was tiefgreifende Konsequenzen für unser Verständnis der Alten Musik nach sich zieht.⁶

Man kann heute mit Niels Berentsen behaupten, dass „das primär mündliche und aurale Verständnis des Kontrapunktes im fünfzehnten [und sechzehnten] Jahrhundert von Wissenschaftlern und Praktikern der Alten Musik weitgehend anerkannt wird.“⁷ Der improvisierte Kontrapunkt ist dabei nicht nur ein Forschungsgegenstand, sondern er wird inzwischen auch im Rahmen der Ausbildung an zahlreichen Musikhochschulen praktiziert.⁸

Philippe Canguilhem's Edition der Kontrapunkt-Traktate von Vicente Lusitano⁹ hat eine fast unerschöpfliche Quelle zu den Methoden und Techniken des improvisierten Kontrapunktes zugänglich gemacht und auf eindrückliche Weise die starke Präsenz des improvisierten Kontrapunktes in Spanien und anderen romanischen Ländern gezeigt.¹⁰

Dass der *Contrapunto alla Mente* außerdem bei den Anfängen des Generalbasses eine entscheidende Rolle gespielt hat, ist inzwischen auch unumstritten: Wie Folker Froebe

⁴ Pirrotta 1984, S. 177: „La musica di cui noi facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un iceberg, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tener sempre presenti i sette ottavi dell'iceberg che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta.“. Die gleiche Idee formulierte Pirrotta bereits 1969 – siehe Pirrotta 1970, S. 31, auch wiedergegeben in: Rossi 2005, S. 86.

⁵ Dazu zählen, unter anderem: Sachs 1974, 1983 und 1996; Bent 1983; Jans 1986; Blackburn 1987, Wegman 1996; Owens 1997.

⁶ Siehe Cumming 2013.

⁷ Siehe Berentsen 2014, S. 221: „The primarily oral and aural understanding of counterpoint in the fifteenth century has become widely recognized by scholars and practitioners of early music in recent decades.“

⁸ Zusammen mit Federico Sepúlveda unterrichte ich das Fach *Contrapunto alla Mente* an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Aus dem Austausch mit Dozierenden im Haus und aus anderen Musikhochschulen, die auch den improvisierten Kontrapunkt in ihrem Unterricht miteinbeziehen – wie z.B. Jean-Yves Haymoz (Genève), Philippe Canguilhem (Toulouse), Niels Berentsen (Den Haag), Gaël Liardon (Genève), Florian Vogt (Freiburg i.Br.), Jacques Meegens (Poitiers) oder Martin Ehrhardt (Leipzig/Weimar) – ergaben sich wertvolle Anregungen für die vorliegende Arbeit. Auch im Zeichen dieser Entwicklung steht die Veröffentlichung von Janin 2012.

⁹ Canguilhem 2013.

¹⁰ Siehe auch Canguilhem 2011a, 2015.

gezeigt hat, haben die Satzmodelle des *Contrapunto alla Mente* den „modellgestützten Kontrapunkt des Generalbasszeitalters“ deutlich geprägt.¹¹ Somit wurden gewissermaßen die Techniken des kollektiv improvisierten vokalen Kontrapunkts auf die „haptischen“ Formeln des Generalbassspiels übertragen.

Dass dies aber keineswegs zu einer Ablösung des *Contrapunto alla Mente* durch die Generalbass-Lehre führte, zeigt uns die spanische Tradition des improvisierten Kontrapunktes: Bis tief ins 18. Jahrhundert hatte der *Contrapunto* einen zentralen Platz in den spanischen Traktaten inne, während das *Acompañamiento* nur marginal behandelt wurde, da seine Regeln und Mechanismen für Kenner des *Contrapunto* als selbstverständlich und überflüssig galten.¹²

Man kann mit Sicherheit behaupten, dass die *Contrapunto*-Lehre um 1700 immer noch einen zentralen Platz in der spanischen Musikkultur einnahm, wie in Kapitel 3 gezeigt werden soll. Auch wenn eine gewisse Tendenz zur Verschriftlichung bereits eingesetzt hatte, stellte der schriftlose Kontrapunkt immer noch ein allgegenwärtiges Phänomen dar, und seine Erforschung öffnet neue Perspektiven für das Verständnis des spanischen „Barock“¹³, sowohl in Bezug auf die *Acompañamiento*-Praxis als auch auf die Komposition (siehe Kapitel 11).

Es ist eigentlich erstaunlich, dass die starke spanische *Contrapunto*-Tradition aus dem 17. und 18. Jahrhundert immer noch weitgehend unerforscht ist – und dies, obwohl die wichtigsten Quellen leicht zugänglich sind.¹⁴ Dass die *Contrapunto*-Lehre bislang nicht mit der Improvisation assoziiert wurde, obwohl dies aus den Quellen hervorgeht, ist verständlich, denn die Tradition des improvisierten Kontrapunktes ist erst seit wenigen Jahren einem breiteren Kreis bekannt. Trotzdem erklärt das alleine nicht, warum die *Contrapunto*-Traktate – auch unter anderen Gesichtspunkten – fast unbeachtet geblieben sind. Andere Gründe für diese „Nicht-Rezeption“ liegen an den Besonderheiten der spanischen Musikwissenschaft, die im Folgenden skizziert werden sollen.

¹¹ Froebe 2007.

¹² Siehe Kapitel 11.2.

¹³ Auch wenn mit die Problematik des Begriffs ‚Barock‘ bewusst ist (siehe Mesquita i. Vorb.), scheint mir die Alternative ‚Generalbasszeitalter‘ für den spanischen Fall noch problematischer.

¹⁴ Cerone 1613, Lorente 1672, Nassarre 1700 und 1723/24, Valls c. 1735 und Anonymus c. 1730 stehen im Internet; Von Rabassa 1720 existiert eine Facsimile-Ausgabe.

1.2. Zur Rezeption der spanischen Musik und Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts

„Man kann versichern, dass wir uns seit dem späten 17. Jahrhundert und bis in unseren Tagen in treuen Nachahmern von allem Fremden verwandelt haben, sowohl in den Wissenschaften, als auch in der Literatur und in den Künsten; dabei haben wir mit Stolz auf unserer Stirn den beschämenden Stempel unseres künstlerischen und literarischen Servilismus getragen. Seitdem haben wir das Eigene verachtet und das Fremde vorgezogen. [...]

Das ist in wenigen Worten die Geschichte unserer musikalischen Dekadenz, der Feind der allmählich so viele ehrwürdige Klänge verstümmelt hat, um uns in routinierte Kopisten der ausländischen Schöpfungen zu verwandeln.“¹⁵

Soriano Fuertes: *Historia de la música española* (1857), S. 77-78

Seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert hat die spanische Musikwissenschaft eine starke Vorliebe für das 16. Jahrhundert gezeigt. Dieses *Siglo de Oro*,¹⁶ in dem Komponisten wie Morales, Guerrero oder Victoria einen internationalen Ruf hatten¹⁷ und die päpstliche Kapelle einen erheblichen Anteil an spanischen Sängern aufwies,¹⁸ ist immer wieder als der Höhepunkt der spanischen Musikgeschichte betrachtet und gefeiert worden.

Ein Faktor, der die Rezeptionsgeschichte stark geprägt hat, ist der Nationalismus, dem im 19. Jahrhundert nicht nur in Spanien, sondern in ganz Europa gehuldigt wurde.¹⁹ In einem Kontext, in dem niederländische oder deutsche Musikwissenschaftler behaupteten, dass es in Spanien keine Polyphonie vor dem 16. Jahrhundert gegeben habe,²⁰ oder dass Morales „durch und durch niederländisch gebildet“ sei,²¹ ist es nicht verwunderlich, dass spanische Musikwissenschaftler defensiv – und manchmal nicht wirklich objektiv – reagierten. So behauptete Soriano Fuertes sogar: „Die Niederländer waren nicht unsere Lehrer, sondern unsere Schüler.“²²

¹⁵ Soriano Fuertes 1857, S. 77-78: "Puede asegurarse que desde últimos del siglo XVII hasta nuestros días, nos convertimos decididamente en fieles imitadores de todo lo extranjero, tanto en ciencias, como en literatura y artes; llevando casi con gloria sobre nuestra orgullosa frente, el lema vergonzoso del servilismo artístico y literario. Desde este tiempo hemos despreciado lo propio para preferir lo extraño [...] / He aquí en pocas palabras la historia de nuestra decadencia musical, el enemigo que ha ido mutilando tantos timbres gloriosos, para convertirnos en rutinarios copistas de las producciones extranjeras."

¹⁶ Mit diesem Begriff („Goldenes Zeitalter“) bezeichnet man einen politischen und kulturellen Höhepunkt in der spanischen Geschichte im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Siehe Vilar 1998, S. 64-71. Je nach Kunst werden aber die Epochengrenzen unterschiedlich gesetzt. Die Musikhistoriker haben sich stark auf das 16. Jahrhundert konzentriert, insbesondere auf Morales, Guerrero und Victoria.

¹⁷ Ein erheblicher Teil der Werke dieser drei Komponisten wurde in Rom gedruckt.

¹⁸ Siehe Stevenson 1961, S. 14.

¹⁹ Zur Geschichte der spanischen Musikwissenschaft und ihrer nationalistischen Prägung siehe Ros-Fábregas 1998a, 1998b und Carreira 1995.

²⁰ Siehe Ros-Fábregas 1998a und 1998b.

²¹ Siehe auch Ambros 1862-68, III, S. 588.

²² Soriano Fuertes 1856, S. 109: "Si los flamencos como dice Teixidor podían competir con los españoles en los conocimientos musicales, esto no manifiesta que fueran nuestros maestros cuando fueron nuestros discípulos." Auch zitiert in: Ros-Fábregas 1998a, S. 88 und 1998b.

Als der französische Komponist und Musikwissenschaftler Henri Collet 1913 in *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIIe Siècle*²³ die geistlichen Werke von Morales, Guerrero und Victoria würdigte, schlossen sich viele Spanier Collets Thesen an: Sie verbreiteten die Idee einer mystischen Expressivität, die das genuine Kennzeichen der Spanischen Nationalschule sei – sachliche Nachweise für diese Mystik lieferten sie dabei aber nicht.²⁴

Trotzdem kann man nicht leugnen, dass die spanische Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert insgesamt viel Arbeit geleistet hat: Die Archive von vielen Kathedralen sind ausführlich studiert worden, vor allem mit einem Fokus auf das *Siglo de Oro*, so dass wir heute quantitativ gesehen gut informiert sind. Wie Emilio Ros-Fábregas beschrieben hat, stand diese Arbeit im Zeichen eines Positivismus, der dazu führte, dass man einfach große Mengen von Daten wiedergab, ohne dabei nach einer Transzendenz dieser Daten zu suchen: Eine Auseinandersetzung mit Fragen, für die die Quellen keine einfachen Antworten liefern – wie zum Beispiel dem improvisierten Kontrapunkt –, fand also meistens nicht statt.²⁵

Auch wenn der größte Teil der Forschung von Spaniern durchgeführt wurde, sollte man keinesfalls die wertvollen Studien von ausländischen Forschern vergessen – insbesondere die von Robert Stevenson.²⁶

Im Gegensatz zum *Siglo de Oro* konnte sich die spanische Musikwissenschaft mit dem späten 17. und dem 18. Jahrhundert – bis vor wenige Jahrzehnte – überhaupt nicht anfreunden. In dieser Epoche war der Hof in Madrid dominiert von erstklassigen italienischen Musikern, wie Domenico Scarlatti, Farinelli oder Boccherini, die sich der Oper und der Kammermusik widmeten.²⁷ Auch wenn in den Kathedralen zunächst die „gute alte spanische Tradition“ weiter gepflegt wurde, wuchs der italienische Einfluss auch in der Kirchenmusik stetig, worauf mit zahlreichen Polemiken reagiert wurde.²⁸

Schließlich setzte sich der italienische Stil auch in der Kirche durch, was spanischen Musikwissenschaftlern lange Zeit ein Dorn im Auge war. Deswegen wurde diese Epoche praktisch ignoriert, oder sogar verachtet, wie wir in Soriano Fuertes Zitat am Anfang dieses Kapitels sehen können. Dadurch haben die Spanier selbst eine Auseinandersetzung mit dem Repertoire dieser Zeit verhindert: Dass dieses Repertoire im Inland komplett vernachlässigt wurde, war sicher nicht die beste Visitenkarte, um Interesse dafür im Ausland zu wecken.

Dass die spanische Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert eine unter nationalistischen Vorzeichen interpretierte Musikgeschichte schrieb, ist nicht verwunderlich – das war in anderen Ländern auch nicht anders. Das wirklich Tragische ist, dass diese Situation in

²³ Siehe Collet 1913a.

²⁴ Collet unterschied innerhalb Spaniens sogar drei regionale Schulen mit verschiedenen Graden von Mystik: die Kastilische Schule sei „am mystischsten“, dann käme die Andalusische, und schließlich sei die Katalanisch-Valencianische Schule aufgrund ihrer Nähe zu Italien am wenigsten mystisch. Selbstverständlich bemühten sich dann die katalanischen Forscher, Collet zu widersprechen und die Expressivität der Katalanischen Schule zu behaupten. Siehe Ros-Fábregas 1998a, S. 72-74.

²⁵ Siehe Ros-Fábregas 1998a, S. 71-72.

²⁶ Stevenson 1954, 1958, 1960 und 1961.

²⁷ Zur spanischen Musik im 18. Jahrhundert im Allgemeinen siehe Kapitel 3.

²⁸ Zu den Polemiken siehe Martín Moreno 1985, S. 416-431, sowie Mesquita 2013.

Spanien bis in die 1970er Jahre fast unverändert blieb – was nicht zuletzt eine Folge der Franco-Diktatur war, die für die spanische Kultur vernichtende Folgen hatte.²⁹

Erfreulicherweise kann man seit den 1980er Jahren eine deutliche Wende auf diesem Gebiet beobachten:³⁰ Die Musikwissenschaft hat eine Löwenarbeit geleistet und die Forschungslage ist heute deutlich besser.³¹ Aber trotzdem besteht aufgrund der langen Vernachlässigung Nachholbedarf: In der allgemeinen Wahrnehmung ist diese Epoche heute immer noch gegenüber dem *Siglo de Oro* stark unterrepräsentiert.³²

Was die Geschichte der spanischen Musiktheorie betrifft, so ist die Forschungslage heute immer noch sehr prekär. Dies hat sicher damit zu tun, dass es in Spanien seit über 100 Jahren kaum einen sichtbaren musiktheoretischen Diskurs gegeben hat.³³ So wurde die Geschichte der spanischen Musiktheorie eher von Musikwissenschaftlern als von Musiktheoretikern studiert,³⁴ und zwar mit einem Fokus auf allgemein-ästhetische Fragen – satztechnische Aspekte fanden dabei kaum Beachtung.

Die einzige umfangreiche Studie zur Geschichte der spanischen Musiktheorie bilden die zwei Bücher von Francisco José León Tello³⁵ – einem Kunsthistoriker, der sich auch mit Ästhetik und Theorie von Malerei und Architektur befasste. León Tello macht interessante allgemeine Beobachtungen zur spanischen Musiktheorie; zu den konkreten satztechnischen Fragen, die den Kern der *Contrapunto*-Lehre bilden, kann man aber wenig Substanzielles finden – es gibt in den ca. 1500 Seiten seiner Studie kein einziges Notenbeispiel. Außerdem übernimmt er unhinterfragt alte nationalistische Vorurteile der spanischen Musikforschung. So würdigt er spanische Theoretiker wie Nassarre oder Lorente, während er dem in Spanien sehr einflussreichen Theoretiker, an dem sich beide orientieren – dem Italiener Pietro Cerone – nur wenige, völlig abwertende Zeilen widmet.³⁶

Auch im deutschsprachigen Raum ist die spanische Musiktheorie sehr wenig rezipiert worden – in den 12 Bänden der von Frieder Zaminer herausgegebenen Geschichte der Musiktheorie ist die spanische Musiktheorie völlig abwesend.³⁷

²⁹ Siehe Carreira 1995 und Carreras 2001.

³⁰ Eine ganz wichtige Rolle in diesem Wendepunkt spielte Martín Moreno 1985 – ein Buch, das einen breiten Überblick über die spanische Musik im 18. Jahrhundert gibt. Und der letzte Meilenstein ist Leza 2014, wo das Wissen auf diesem Gebiet nach dem neuesten Stand zusammengefasst ist.

³¹ Produkt dieser positiven Entwicklung sind Veröffentlichungen wie z.B. Boyd/Carreras 1998 oder Kleinertz 2003. Auch die zahlreichen Ausgaben von Werken aus der genannten Periode und die zahlreichen Aufnahmen von Ensembles wie „Al Ayre Español“ zeugen von einer Wiederentdeckung dieses Repertoires.

³² Trotz einer gewissen Wiederentdeckung dieser Epoche, bleiben heute z.B. erstklassige italienische Komponisten am spanischen Hof, wie Giacomo Facco oder Gaetano Brunetti, relativ unerforscht.

³³ Es ist sehr bezeichnend, dass es in einem Land mit einer so reichen musiktheoretischen Tradition heute immer noch keine Gesellschaft für Musiktheorie wie in anderen europäischen Ländern gibt. Siehe beispielsweise <http://www.gmth.de/internationales.aspx>.

³⁴ Dazu zählen: Menéndez Pelayo 1883-89 (wie er selber in Bd. II S. 461, Anm. zugibt, schrieb er seine Kapitel zur Musiktheorie mit Hilfe von Francisco Asenjo Barbieri); León Tello 1962 und 1974; Martín Moreno 1977 und 1985, S. 415-456; López-Calo 2005b.

³⁵ León Tello 1962 und 1974.

³⁶ Siehe León Tello 1974, S. 746, der in dieser Hinsicht ziemlich genau Menéndez Pelayo und Barbieri folgt (siehe Menéndez Pelayo 1883-89 II, S. 496), der wiederum ausdrücklich Eximeno folgt.

³⁷ Zaminer 1984-2006.

Die positive Ausnahme bildet die englischsprachige Musikforschung: So findet man mehrere Übersetzungen von bedeutenden Traktaten ins Englische,³⁸ und eine sichtbare Präsenz der spanischen Musiktheorie in Referenzwerken wie *The Cambridge History of Western Music Theory*.³⁹ In den meisten Fällen steht aber die Renaissance im Focus – die Musiktheorie des spanischen Barock bleibt also quasi unerforscht.

Trotz der hier skizzierten Forschungslage und ihren Problemen – oder gerade deswegen –, sind die bisherigen Arbeiten zum Thema, wenn sie kritisch gelesen werden, von unschätzbarem Wert für die aktuelle und zukünftige Forschung auf einem Gebiet, für das immer noch gilt, was Felipe Pedrell 1918 in Bezug auf Victoria schrieb: „Das wenige, was wir wissen, wissen wir gemeinsam.“⁴⁰

³⁸ Siehe Howell/Hultberg 1991 oder Urquhardt 1969.

³⁹ Christensen 2002.

⁴⁰ Pedrell 1918, S. 9: “Por esto, aun considerando que lo poco que sabemos lo sabemos entre todos, estoy en el caso y en la obligación de decir cuanto sé sobre Victoria.”

1.3. Ziel dieser Dissertation

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich einen Beitrag zur Erforschung des schriftlosen Kontrapunktes leisten. Damit sollen die Studien zum *Contrapunto alla Mente* aus den letzten Jahren, die neues Licht auf dieses Phänomen geworfen haben, um einen Bereich erweitert werden, der bis jetzt wenig Beachtung gefunden hat: die weitere Entwicklung des improvisierten Kontrapunktes in Spanien bis ins 18. Jahrhundert.

Dadurch könnte diese Untersuchung neue Perspektiven für das Verständnis der spanischen Musikkultur des Barockzeitalters eröffnen. Zu den expliziten Informationen aus den Quellen, die bereits zugänglich gemacht worden sind, soll ein Teil des implizites Wissen⁴¹ aus der Improvisation hinzutreten, das in den *Contrapunto*-Lehren – insbesondere in den Notenbeispielen – eingefangen ist. Die vorliegende Arbeit ist also ein Versuch, dieses implizite Wissen freizusetzen.

Letzten Endes zielt diese Arbeit auch auf die Umsetzung dieses Wissens in die Praxis. Dieses Ziel kann natürlich nicht direkt im Rahmen einer schriftlichen Dissertation erfüllt werden; eine Auswertung der Quellen in Hinblick auf ihre praktische Anwendung – wie sie hier angestrebt wird – ist aber eine zentrale Voraussetzung für eine historisch informierte Improvisationspraxis.

Das Verhältnis zwischen Quellenforschung und Improvisationspraxis ist dabei keine Einbahnstraße: Die praktischen Erfahrungen können auch eine entscheidende Hilfe für die Auslegung der Quellen leisten, denn eine rein philologische Untersuchung von dem, was explizit in den Quellen steht, reicht nicht aus, um alle Rätsel des schriftlosen Kontrapunktes zu lösen. Ähnlich wie in anderen Bereichen der *Musica practica*⁴² – wie zum Beispiel dem Generalbass oder dem Partimento – müssen hier Praxis und Forschung zusammenwirken, um näher an das zu erforschende Phänomen heranzukommen, denn erst beim Versuch, die Erkenntnisse aus den Quellen in die Praxis umzusetzen, kristallisieren sich aus der „widerspenstigen Materie“ konkrete Fragen und Probleme heraus. Diese Art von Auseinandersetzung ermöglicht uns einen direkteren Einblick in die hier behandelte Musikkultur als die bloße Arbeit „am Schreibtisch“.

Somit muss die Erfahrung von Praktikern – wie zum Beispiel dem Ensemble *Le Chant sur le Livre*,⁴³ – als unverzichtbarer Teil der Forschung betrachtet werden. Dass eine solche „praktische Forschung“ keineswegs beliebig oder wissenschaftsfremd ist, kann man am Beispiel von anderen Wissenschaften sehen: So ist in der Geschichtswissenschaft inzwischen die experimentelle (oder rekonstruierende) Archäologie zu einer relevanten Teildisziplin geworden, die versucht „auf der Grundlage archäologischer Befunde sowohl Gegenständliches als auch Prozesse plausibel zu rekonstruieren.“⁴⁴

⁴¹ Siehe Polanyi 1966. Zum impliziten Wissen in der Musik siehe Menke 2010 und Jans 2014.

⁴² Zur *Musica practica* siehe Wason 2002.

⁴³ Das Ensemble *Le Chant sur le livre* konzertiert schon seit vielen Jahren unter der Leitung von Jean-Yves Haymoz mit improvisierten Kontrapunkten.

⁴⁴ Siehe Lessig-Weller 2013: „Rekonstruierende Archäologie wird dabei als Überbegriff für alle Vorgänge betrachtet, deren Ziel es ist, auf der Grundlage archäologischer Befunde sowohl Gegenständliches als auch Prozesse plausibel zu rekonstruieren.“ Beispiele dafür sind der Bau der Burg Guédelon oder der Klosterstadt Meßkirch, sowie in der Malerei Anita Albus' Herstellung von Farben nach alten Rezepten.

Auch wenn diese praktische Arbeit nicht in diesem schriftlichen Rahmen geleistet werden kann und auch nicht eigens dokumentiert werden soll, ist sie doch die Voraussetzung der hier angestellten Untersuchungen. Andersherum ist es aber auch ein Ziel der Arbeit, die historisch informierte Improvisationspraxis von heute durch plausible Rekonstruktionen auf eine wissenschaftlich fundierte Basis zu stellen.

Eine exakte Rekonstruktion der historischen Klangresultate muss utopisch bleiben: Die *Contrapunto*-Lehre lässt den Kontrapunktisten so viel Spielraum, dass die konkreten Erscheinungsformen sehr mannigfaltig gewesen sein müssen. Außerdem muss hier noch beachtet werden, dass der Kontrapunkt nicht immer von professionellen Musikern gesungen wurde – es beteiligten sich oft Leute daran, die sich nicht gründlich mit der *Contrapunto*-Lehre auseinandergesetzt hatten.⁴⁵ Die stilistische Bandbreite, die sich aus solchen Umständen ergab, muss also besonders umfangreich gewesen sein, und die Resultate entsprachen sehr wahrscheinlich oft nicht dem, was die Quellen als "Ideal" wiedergeben.

Aber auch wenn die tatsächlich erklangenen Improvisationen nicht konkret rekonstruierbar sind, lässt sich die Methodik, mit der professionelle Kontrapunktisten ausgebildet wurden, anhand der *Contrapunto*-Lehren gut nachvollziehen. Die meisten Quellen stimmen in den wesentlichen Aspekten überein, wie dem methodischen Aufbau, den Grundlagen, oder den Haupttechniken. Eher als ein separates Studium der Einzelquellen erweist sich hier eine übergreifende Untersuchung der Quellen – Technik für Technik – als besonders fruchtbar, denn oft erklärt z.B. ein Notenbeispiel aus einer Quelle genau das, was eine andere Quelle verschweigt oder nur im Text andeutet. Im Kern der vorliegenden Dissertation steht also eine vergleichende und synthetische Untersuchung der Quellen, die versucht, Antworten auf eine zentrale Frage zu finden:

Nach welchen Methoden hat man in Spanien um 1700 gelernt, Kontrapunkt zu improvisieren?

⁴⁵ Siehe dazu Kapitel 3.1, sowie Fiorentino 2013.

1.4. Aufbau und Methodologie

Die Antworten auf diese Frage werden hier in erster Linie, wie bereits erwähnt, auf einer ausführlichen Untersuchung der Quellen beruhen. Eine plausible Auslegung setzt natürlich eine adäquate Kontextualisierung voraus. Hierzu können die Fragestellungen zum Kontext in zwei Gruppen unterteilt werden:

1. Zum Phänomen Kontrapunkt im Allgemeinen (→ Kapitel 2):
Auch wenn der heute vorherrschende Begriff von Kontrapunkt hauptsächlich seine schriftliche Dimension berücksichtigt – oder besser gesagt: gerade deswegen – ist es hier nötig, die Geschichte des Kontrapunktes im Spannungsfeld zwischen Oralität und Literalität zu betrachten. Dadurch tritt zum üblichen Verständnis des Kontrapunktes als schriftliche Disziplin, die abgeschlossene Werke (sozusagen statische Objekte) produziert, eine neue Facette hinzu: der Kontrapunkt als eine offene, dynamische Handlung. Die Auseinandersetzung mit dieser Janusköpfigkeit des Kontrapunktes soll später dazu helfen, die impliziten Handlungen, die sich in den Quellen hinter den expliziten Notenbeispielen verbergen, besser nachzuvollziehen.
2. Zum spanischen Kontext (→ Kapitel 3):
Eine Skizzierung des soziohistorischen Kontexts in Spanien soll helfen, die Weiterentwicklung des improvisierten Kontrapunkts bis ins 18. Jahrhundert besser zu verorten und zu verstehen. Insbesondere sollen hier die musikalischen Strukturen in den Kathedralen genau unter die Lupe genommen werden. Außerdem soll ein kleiner Überblick über die wichtigsten Traktate und ihre Autoren geschaffen werden.

Nach dieser Kontextualisierung beginnt dann die Arbeit direkt an den Quellen. Die Traktate, die eine *Contrapunto*-Lehre enthalten, stehen in der alten Tradition der *Artes de musica*, und sind grundsätzlich in vier Teilen oder *Artes* gegliedert:⁴⁶

- *Arte de Canto llano* (Choral)
- *Arte de Canto de Organo* (mensuraler Gesang)
- *Arte de Contrapunto*
- *Arte de Composicion*

Die Reihenfolge ist immer die gleiche, und entspricht einer historischen Methodik, die ganz konsequent von leicht bis schwer aufgebaut ist. Somit setzt das Studium des *Contrapunto* die Kenntnis vom *Canto llano* und vom *Canto de Organo* voraus – aus diesem Grund orientiert sich die Methodologie der vorliegenden Arbeit an der Reihenfolge der historischen Methodik: Vor der näheren Untersuchung der *Contrapunto*-Lehre an sich müssen zunächst die zwei Disziplinen betrachtet werden, die diese voraussetzt:

1. *Canto llano* (→ Kapitel 4)
Anhand dieser Disziplin wurden die Grundlagen des Tonsystems erlernt: die Guidonische Hand, Solmisation, Intervalle, usw. – eine Reihe von Elementen, die tief

⁴⁶ Diese Gliederung, jedoch ohne *Composicion*, ist bereits im 15. Jahrhundert fest in den spanischen Traktaten etabliert. Im 16. Jahrhundert wird die *Composicion* dazu kommen. Siehe Canguilhem 2013, S. 5-6.

verinnerlicht wurden, und für die Improvisationspraxis eine wichtige Rolle spielten. Auch die Praxis des Chorals ist eng mit dem improvisierten Kontrapunkt vernetzt – man kann letzteren quasi als eine mehrstimmige Aufführungspraxis des Chorals betrachten.

2. *Canto de Organo* (→ Kapitel 5)

Auch die Lehre der mensuralen Musik und ihrer Notation – mit ihren metrischen Konstellationen und Proportionen – stellt eine wichtige Voraussetzung für den *Contrapunto* dar – dies zeigt sich nicht zuletzt an den zahlreichen, rhythmisch mannigfaltigen Varianten von *Contrapunto diminuido*.

Nach diesen vorausgesetzten Disziplinen folgt nun die Untersuchung der *Contrapunto*-Lehre an sich, die mit den Grundlagen (→ Kapitel 6) beginnt. Es handelt sich in erster Linie um theoretische Kenntnisse zu den verschiedenen Intervallkategorien (perfekt, imperfekt, dissonant) und ihrem Gebrauch. Diese Regeln sind sowohl für den schriftlichen als auch für den schriftlosen Kontrapunkt gültig.

Die Praxis des Kontrapunktes beginnt dann mit dem zweistimmigen *Contrapunto suelto* – d.h. „loser Kontrapunkt“ (→ Kapitel 7). Dieser wird so genannt, weil hier ein einziger Kontrapunktist gegen eine vorliegende Stimme singt, so dass er auf keinen weiteren Kontrapunktisten Rücksicht nehmen muss, und alleine die volle Kontrolle über das Resultat hat. Ein begabter Kontrapunktist könnte also – zumindest theoretisch – alles improvisieren, was in einem schriftlichen Kontrapunkt denkbar wäre. Durch die unzähligen, meistens etüdenhaften „Gattungen“ des *Contrapunto suelto* scheint dieser besonders gut geeignet, um die improvisatorischen Fertigkeiten zu schulen.

Nach dem *Contrapunto suelto* folgt nun die große Herausforderung, das eigentliche Kern dieses Buches: der *Contrapunto concertado* (→ Kapitel 8 bis 10). Dieser mindestens dreistimmige Kontrapunkt unterscheidet sich vom *Contrapunto suelto* in einem wesentlichen Aspekt: Hier müssen mindestens zwei Kontrapunktisten, die gegen die gegebene Stimme improvisieren, nicht nur auf die schriftliche Vorlage, sondern auch aufeinander Rücksicht nehmen. Daraus ergibt sich die Bezeichnung *concertado* (d.h. etwa „koordiniert“ oder „aufeinander abgestimmt“), die sich aus der schriftlosen, kollektiven Improvisation erklärt – ein einziger Komponist muss ja nichts mit Anderen abstimmen, sondern kann alleine und in aller Ruhe Konflikte zwischen den Stimmen vermeiden.

Daraus folgt, dass man die Notenbeispiele aus den Quellen nicht leichtgläubig als „dokumentierte Improvisationen“ betrachten sollte, da die Autoren – selbst wenn sie eine „echte“ Improvisation aufzeichnen – bewusst oder unbewusst von den Vorteilen des schriftlichen Mediums Gebrauch machen können. Die Beispiele müssen also besonders kritisch und im Vergleich untersucht werden – so können bestimmte Muster, die in Beispielen von verschiedenen Autoren immer wiederkehren, auf bestimmten Improvisationsmodellen hinweisen.

Ein zentrales Problem für das Studium der *Contrapunto*-Lehre ist, dass man keine klare Grenze zwischen schriftlichem und schriftlosem Kontrapunkt ziehen kann. Auch wenn die Frage nach der „Improvisierbarkeit“ der Notenbeispiele grundsätzlich nicht gelöst werden

kann, liegt die Annahme nahe, dass einfachere Beispiele eher spontanere Improvisationen widerspiegeln, während komplexere vielstimmige Beispiele aus einem längeren (schriftlosen oder schriftlichen) Entstehungsprozess hervorgehen. Hierzu gilt es zu beachten, dass der schriftlose Kontrapunkt völlig improvisiert, aber auch mit Vorbereitung gesungen werden konnte, quasi als eine Art schriftlose Komposition. Natürlich gab es dazwischen auch viele Graustufen – eine Möglichkeit in diesem Sinne ist die sukzessive Addition von Stimmen. Darüber hinaus muss auch berücksichtigt werden, dass die Kontrapunktisten während der Improvisation miteinander kommunizieren konnten – z.B. mit der Guidonischen Hand oder mit Solmisationssilben.

Man kann keinesfalls leugnen, dass der Kontrapunkt als schriftliche Disziplin eine ganz wichtige Rolle – und im 18. Jahrhundert sicherlich auch eine zunehmende – gespielt hat. Trotzdem wird die schriftliche Seite im Rahmen dieser Dissertation gezielt außen vor gelassen: Der Kontrapunkt soll hier gezielt von seiner „unsichtbaren“ schriftlosen Seite untersucht werden. Damit werden aber indirekt neue Perspektiven auf die schriftliche Musik eröffnet. Als kleiner Ausblick soll daher kurz und exemplarisch gezeigt werden, wie das *Acompañamiento* und die *Composicion* (→ Kapitel 11) durch das Phänomen des improvisierten Kontrapunktes in neuem Licht erscheinen könnten.

2. Kontrapunkt – zwischen Oralität und Literalität

2.1. Musizieren mit und ohne Schrift

Unsere heutige Sicht auf Alte Musik ist geprägt vom Medium, das diese für uns überhaupt zugänglich gemacht hat: der Schrift. Trotz all ihrer Beschränkungen hat die musikalische Notation substantielle Bestandteile vergangener Musik über die Jahrhunderte bis in die Gegenwart überliefert – diese Errungenschaft der Schriftlichkeit kann kaum überschätzt werden.

Die Musiknotation ist so zentral für unsere Auseinandersetzung mit Alter Musik, dass es schwer fällt, sich in jene Zeit zurück zu versetzen, in der Musik kaum notiert werden konnte⁴⁷ – in diesem Sinne stellt z.B. das frühe Mittelalter für uns fast eine Art „musikalische Prähistorie“ dar.⁴⁸ Dagegen konnte für spätere Epochen eine viel detailliertere Musikgeschichte geschrieben werden, die sich auf einem großen Korpus schriftlich überlieferter Musik stützt.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Schriftlichkeit lange Zeit beinahe die ganze Aufmerksamkeit der historischen Musikwissenschaft auf sich zog, und als notwendige Voraussetzung für eine musikalische Hochkultur betrachtet wurde. Dass in Musikkulturen, die den Sprung zur Schriftlichkeit ‚geschafft‘ haben, die Mündlichkeit eine gewisse Relevanz behält, wurde dabei kaum berücksichtigt – die Mündlichkeit lag in einem toten Winkel der Musikgeschichte.

In den letzten Jahrzehnten ist in den Geisteswissenschaften die Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zunehmend thematisiert worden,⁴⁹ wobei die Auseinandersetzung mit dieser Dichotomie tendenziell von einer Höherwertigkeit der Schriftlichkeit ausgegangen ist.⁵⁰

⁴⁷ Zur Schwierigkeit, sich von unserer literarisierten Welt aus orale Kulturen vorzustellen, siehe Gildhorn 2004, S. 10ff.

⁴⁸ Richard Crocker z.B. hat diese Zeit als ‚prehistory of Gregorian chant‘ bezeichnet – siehe Treitler 2003, S. xi.

⁴⁹ Siehe z.B. Reichmann 2004, S. 306-307: „In den vergangenen Jahrzehnten hat sich in der Sprachwissenschaft ein Forschungsbereich entwickelt, der die mediale Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit als zentrales Thema versteht und sich teils offen, teils versteckt mit Weltbildthesen verbindet.“ Eine wichtige Veröffentlichung für dieses Forschungsgebiet war Ong 1982.

⁵⁰ Siehe Reichmann 2004, S. 308-309: „Das heißt aber, dass man die Ausbreitung und Vorherrschaft der Schriftlichkeit seit Beginn der Neuzeit, wie schon die regelhaft gebrauchte positiv konnotierte Terminologie (Literalität, Schrift-, Hoch-, Kultursprache) beweist, als qualitative Überlagerung der konzeptionellen Mündlichkeit, als Entwicklung zu Höherwertigkeit, wenn auch nicht aussagt, so doch impliziert und wahrscheinlich auch implizieren muss, weil jede kulturelle Tätigkeit ohne den Glauben an die Möglichkeit von Höherwertigkeiten nicht denkbar ist. Diese Höherwertigkeit gilt nun auf verschiedenen Ebenen; sie betrifft die historisch jüngere Sprache vor der älteren, die schreibsprachlich überlagerte vor der ursprünglicheren Sprechsprache, die Schriftlichkeit vor der Mündlichkeit und schließlich - das ist das hier Entscheidende - das sog. literale Denken vor dem oralen. Der auf das Medium ‚Schrift‘ bezogene Weltbildungsgedanke verbindet sich also bei aller Betonung der bloßen Andersartigkeit mit dem tendenziell kultur Chauvinistischen Gedanken der Höherwertigkeit.“

In der Musikwissenschaft ist diese Dichotomie insbesondere in der Mittelalterforschung thematisiert worden,⁵¹ so dass die zentrale Rolle von Mündlichkeit im Mittelalter weit akzeptiert wird. Es liegt aber an der Natur der Sache, dass das Zusammenspiel von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in früheren Musikkulturen nicht vollständig geklärt werden kann, da die Information aus der Vergangenheit im Grunde nur durch die Schriftlichkeit erhalten geblieben ist.

Auch wenn viele Rätsel rund um die Mündlichkeit nicht gelöst werden können, ist beim Thema der vorliegenden Arbeit, das von einer Interaktion zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit geprägt ist, eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit unumgänglich. Zu diesem Zweck werden im Folgenden Aspekte des Musizierens

a) in **schriftlosen** Musikkulturen, und
b) in Musikkulturen, in denen das **schriftliche** Werk im Mittelpunkt steht, idealtypisch thematisiert. Anschließend soll, ausgehend von diesen gegensätzlichen Paradigmen,

c) die Interaktion **zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit** in verschiedenen historischen Kontexten skizziert werden.⁵²

a) Schriftlosigkeit

„Wenn sie nämlich nicht von den Menschen im Gedächtnis behalten werden, vergehen die Töne, weil man sie nicht aufschreiben kann.“⁵³

Isidor von Sevilla, *Etymologiae III* (c. 625 n. Chr.), Kap. 15

Wie Isidor erklärt, war das Musizieren zu seiner Zeit – dem frühen Mittelalter – stark von der Vergänglichkeit von Klängen geprägt, da diese nicht aufgezeichnet werden konnten. Isidor erwähnt dabei aber auch das einzige Mittel, mit dem man der Vergänglichkeit von Klängen entgegenwirken konnte: das Gedächtnis. Sicherlich ist das Speichermedium „Gedächtnis“ im Vergleich zur Schrift unbeständig und beschränkt,⁵⁴ aber es spielte – und spielt immer noch – in schriftlosen Kulturen, mangels Alternativen, eine tragende Rolle.⁵⁵

Die Schlüsselfunktion des Gedächtnisses zeigt sich auf unterschiedliche Art und Weise: Einerseits können ganze Melodien oder „Stücke“ memoriert werden, die dann quasi wie eine

⁵¹ Siehe z.B. Haas 2005 (insbesondere S. 344-347), Treitler 2003, Haug 1990 und 2007, und Wegman 1996.

⁵² Hier habe ich bewusst eine Reihenfolge gewählt, die nicht der historischen Entwicklung entspricht: pointiert gesagt, folgte auf die Schriftlosigkeit (a) eine zunehmende Interaktion mit der Schriftlichkeit (c), die schließlich zu einer stark durch die Schriftlichkeit geprägte Musikkultur (b) führte. Von unserer heutigen Perspektive aus, in der wir mit Schriftlichkeit besonders vertraut sind und die Musikgeschichte vor allem durch die Brille der Schriftlichkeit betrachten, scheint es mir sinnvoller, zuerst die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu untersuchen, um dann vor diesem Hintergrund die Phänomene und Entwicklungen in der „Grauskala“ zwischen diesen idealtypischen Gegensätzen besser verorten zu können.

⁵³ Isidor von Sevilla, *Etymologiae III*, Kap. 15: „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.“ Deutsche Übersetzung: Loesch 2001, S. 83.

⁵⁴ Siehe Gildhorn 2004, S. 11-12.

⁵⁵ Siehe auch Carruthers 1990.

Art „schriftlose Komposition“ aufgeführt werden;⁵⁶ andererseits können auch bestimmte Muster eingeübt werden, die dann beim Musizieren „improvisatorisch“ kombiniert werden.⁵⁷ Zwischen diesen beiden Möglichkeiten – der Improvisation nach memorierten Mustern und der „schriftlosen Komposition“ – sind die Grenzen fließend: Wie Leo Treitler unter Berufung auf neuere Erkenntnisse der kognitiven Psychologie erklärt hat, ist der Abstand zwischen diesen Möglichkeiten gering, da das Gedächtnis in beiden Fällen auf einer ähnlichen Art mit formalen Schemata arbeitet.⁵⁸

Ein wichtiges Phänomen in schriftlosen Musikkulturen ist, dass die Musik ausschließlich durch die Handlung des Musizierens wahrgenommen werden kann. Es liegt also kein sichtbares Objekt vor (wie z.B. eine Partitur), das in Ruhe studiert werden kann.⁵⁹ Somit steht hier nicht – wie oft in schriftlichen Kulturen – ein Produkt (das „bleibende Werk“), sondern das Produzieren selbst (die Handlung des Musizierens) im Mittelpunkt der Betrachtungen.⁶⁰

b) Schriftlichkeit

Bei der Auseinandersetzung mit Schriftlichkeit muss beachtet werden, dass es grundsätzlich keine reine Schriftlichkeit gibt, sondern dass diese von der Mündlichkeit abhängig ist – in Max Haas' Worten:

„Wir benutzen ‚Schriftliches‘ – Briefe, Bücher, Partituren – und sagen, dass wir das Geschriebene verstehen und ihm gemäss zu handeln wissen. Das heisst aber, dass wir das Geschriebene aufgrund von Wissen interpretieren, das wir nicht gänzlich in geschriebener Form kennengelernt haben, sondern immer auch durch Gespräche, Unterricht und andere Interaktionsweisen, für die ‚sprechen‘ wesentlich ist. Auf den Punkt gebracht meint das, ‚mündliche Tradition‘ ohne Schrift sei denkbar, ‚schriftliche Tradition‘ aber ohne Mündlichkeit nicht. Wir scheinen uns mit dem Gedanken vertraut machen zu müssen, dass wir in der Analyse unserer Dokumente, also mitten in ‚Schriftlichkeit‘, von der ‚mündlichen Tradition‘ nicht absehen können.“⁶¹

Für die Musikpraxis bedeutet diese Abhängigkeit zum Beispiel, dass es für die Aufführung von Musik aus der Vergangenheit nicht genügt, sich an einen ‚Urtext‘ zu halten, ohne die Konventionen zu berücksichtigen, mit denen der Komponist gerechnet hat. Die Schriftlichkeit sollte also keinesfalls als ein unabhängiges Phänomen betrachtet werden; dennoch möchte ich hier zunächst solche Musikkulturen thematisieren, die stark von der Schriftlichkeit geprägt sind, um zentrale Aspekte der Schriftlichkeit idealtypisch zu

⁵⁶ Treitler spricht in diesem Zusammenhang von „oral composition“ – siehe Treitler 2003, S. 132. Diese Methode, die Melodien über die Jahrhunderte transportiert hat, wird immer noch gebraucht – siehe Ayats 2010, beigefügte DVD.

⁵⁷ Diese Techniken sind charakteristisch für die Musik des Mittelalters, aber auch z.B. für indische Musik – siehe Zuckerman 1983.

⁵⁸ Siehe Treitler 2003, S. 134-138.

⁵⁹ Prinzipiell wird in der vorliegenden Arbeit die Technologie der Tonaufzeichnung nicht berücksichtigt, da sie im behandelten Zeitraum noch nicht vorhanden war. Für die tiefgreifenden Veränderungen, die die modernen Technologien für das Verständnis von Kunst brachten, siehe Benjamin 1935.

⁶⁰ Die Vorherrschaft der Handlung „Musizieren“ gegenüber dem Objekt „Werk“ im Mittelalter ist von Max Haas ausführlich thematisiert worden. Siehe Haas 2007, S. 21, sowie Haas 2005, S. 19-24.

⁶¹ Haas 2005, S. 346.

skizzieren, und später in c) das Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit besser darstellen zu können.

Zweifellos stellt das schriftliche Komponieren – genauso wie das schriftlose Improvisieren – eine musikalische Handlung dar; aus dem unterschiedlichen Medium resultiert aber ein wesentlich anderer Produktionsprozess, was Andreas Jacob unter Berufung auf Arnold Schönberg folgendermaßen ausgeführt hat:

„Durch das Niederschreiben von Musik ergibt sich in verschiedener Hinsicht eine zeitliche Verzögerung: Der Komponist hat durch die Langsamkeit der Niederschrift einerseits Gelegenheit, länger nachzudenken und eine genauere Ausarbeitung seiner Vorstellungen vorzunehmen; andererseits wirkt dieser Vorgang retardierend, so dass er eventuell in Gefahr läuft, den ihm vorschwebenden musikalischen Prozess aus den Augen zu verlieren. Ein Komponist wie Arnold Schönberg, der gewiss unverdächtig war, den Werkgedanken durch freie Improvisation ersetzen zu wollen, beschrieb dieses Verhältnis einmal wie folgt: *„[...] composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up with the stream of ideas.“*“⁶²

Die von der Schriftlichkeit erzwungene Verlangsamung des Produktionsprozesses stellt also einen gewissen Verlust an Spontaneität und Unmittelbarkeit dar; andererseits gewinnt man dadurch viel Zeit, um das (End-)Produkt präziser auszuarbeiten. Diesen Unterschied beschrieb der Saxophonist Steve Lacy wie folgt:

„In 15 Sekunden zusammengefasst, besteht der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation darin, dass man bei der Komposition so viel Zeit hat, wie man sich nur wünscht, um sich zu entscheiden, was man in 15 Sekunden sagen will; während einem bei der Improvisation 15 Sekunden zur Verfügung stehen.“⁶³

In einigen Fällen kann die Zeit, „die man sich wünscht“ (oder besser: die man braucht), um einen Kompositionsvorgang abzuschließen, gegen unendlich streben – Johannes Brahms hat beispielsweise für seine erste Sinfonie 14 Jahre gebraucht. Dadurch können schriftliche Kompositionen eine Dichte und eine Komplexität erreichen, die ohne die Existenz einer weitentwickelten Musikschrift undenkbar wäre: ein sich über 14 Jahre erstreckender Produktionsprozess schlägt sich in einem Produkt von weniger als 100 Seiten (bzw. 45 Minuten Dauer) nieder.

Es ist also nicht verwunderlich, dass in einer Musikkultur, die stark von der Schriftlichkeit geprägt ist, der Fokus in einem besonderen Maße auf das Endprodukt, auf das ‚bleibende Werk‘ liegt. In diesem Zusammenhang entwickelte sich insbesondere ab ca. 1800 ein emphatischer Werkbegriff,⁶⁴ in dem – um mit Max Haas zu sprechen – das Produkt den Vorrang gegenüber dem Produzieren hat.⁶⁵ Eng damit verbunden ist eine

⁶² Jacob 2009, S. 3; Schönbergs Zitat stammt aus: Schönberg 1975, S. 439.

⁶³ Steve Lacy, zitiert nach: Kurt und Näumann 2008, S. 14.

⁶⁴ Ein Beispiel für diesen emphatischen Werkbegriff ist Dahlhaus' Beschreibung eines „autonomen, individuellen, unwiederholbaren, in sich selbst begründeten und um seiner selbst willen existierenden Kunstwerks“ das die „zentrale Kategorie der Musik“ darstellt. Siehe Dahlhaus 1977, S. 23-24 bzw. S. 15 – beides zitiert nach Haas 2005, S. 169. Siehe auch Haas 2005, S. 19-24.

⁶⁵ Siehe Haas 2007, Abstract (S. 265): „Um 1800 entsteht der Einheitsbegriff „Kunst“, der die verschiedenen Künste umfasst. Dazu gehört die Idee des Kunstwerks. Erhält dieser statische Aspekt, also das bleibende Werk, den

„Meisterwerkästhetik“, in der das ‚Werk‘ die oberste Instanz darstellt, derer sich der Interpret dienend unterordnen muss.⁶⁶

Die Musikwissenschaft – insbesondere die historische – hat sich seit dem 19. Jahrhundert stark an diesem emphatischen Werkbegriff orientiert.⁶⁷ So wurde die Schriftlichkeit als eine Bedingung und eine intrinsische Eigenschaft der musikalischen Hochkultur betrachtet. Schriftlose Praktiken wurden dagegen abschätzig als eine Art „Dritte Welt der Musik“ betrachtet.⁶⁸

Diese Einstellung führte letztlich dazu, dass die Musikgeschichte durch die Brille des emphatischen Werkbegriffes betrachtet und geschrieben wurde: frühere Werke wurden unter den Prämissen des emphatischen Werkbegriffs oder als dessen Vorstufen betrachtet; bestimmte Werke wurden als Meilensteine der Musikgeschichte hervorgehoben; die Realität einer breiten Musikkultur wurde zugunsten einer Fokussierung auf wenige ‚große Komponisten‘ ausgeblendet; und Mündlichkeit wurde als ein wenig relevantes Randphänomen missachtet. Zusammengefasst: Musikgeschichte wurde teleologisch als eine „Ursprungsgeschichte des autonomen, individuellen, unwiederholbaren, in sich selbst begründeten und um seiner selbst willen existierenden Kunstwerkes“⁶⁹ konzipiert und erzählt. Dass mit der zunehmenden Verschriftlichung und mit dem emphatischen Werkbegriff womöglich nicht nur etwas gewonnen, sondern auch etwas verlorengegangen sein könnte, wurde dabei kaum thematisiert.⁷⁰

Für die Kontextualisierung und das Verständnis der Musikkultur, die Gegenstand dieser Arbeit ist, ist es notwendig, sich dieser heute immer noch tiefsitzenden teleologischen Sichtweise zu entledigen. Dabei muss insbesondere das Zusammenspiel von Mündlichkeit und Schriftlichkeit vor dem 19. Jahrhundert (also: vor dem ‚Siegeszug‘ des emphatischen Werkbegriffs) berücksichtigt werden.

c) Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Der Übergang von einer mündlichen, auf dem Gedächtnis basierten Musikkultur zu einer schriftlichen war sicherlich ein langer Prozess. Frühe Musikschriften, wie z.B. die Neumen, entstanden nicht als eine Alternative zum Gedächtnis, sondern sie dienten vielmehr als

Vorrang, wird eine rund 2000jährige Tradition preisgegeben. In ihr geht es nicht um das Produkt (das Werk), sondern um das Produzieren. Eine Analyse von Musik beschäftigt sich dann mit den kognitiven Faktoren, die diesem Produzieren zu Grunde liegen. Im 20. Jahrhundert ist gerade dieser Faktor in vielen Disziplinen, u.a. auch in Musikpädagogik und Ethnomusikologie, wieder berücksichtigt worden. Man hat dieses Produzieren als einen Spezialfall menschlichen Handelns verstanden und gefragt, welche Pläne diesem Handeln zu Grunde liegen. Die Unterscheidung zwischen Komposition und Improvisation verliert dabei ihre Gültigkeit: das Improvisieren ist eben wie auch das Komponieren eine spezifische Handlungsform.“

⁶⁶ Siehe Hamilton 1990, S. 323. Als Beispiel sei hier zudem der berühmte Dirigent und Dirigierlehrer Hans Swarowsky angeführt, der schrieb: „Als Nichtschöpfer habe ich mich entschlossen, nicht ein Nachschöpfer, sondern ein Diener des Schöpfers zu sein.“ – siehe Swarowsky 1979, S. 7.

⁶⁷ Siehe Haas 2005, S. 169-175, sowie Kurt und Näumann 2008, S. 7-14.

⁶⁸ Siehe Haug 2007, S. 28, der sich wiederum auf Nettle beruft – siehe Nettle 1998, S. 6-7.

⁶⁹ Dahlhaus 1977, S. 23-24, zitiert nach Haas 2005, S. 169.

⁷⁰ Zum Thema „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“ siehe Haug 2008.

Gedächtnisstütze⁷¹ – erst nach einer jahrhundertelangen Entwicklung konnte sich die Musikschrift zu einem fast autonomen Speichermedium entwickeln.⁷² Es geht also nicht „um ein Geschichtsbild, demzufolge eine mündliche Tradition von einer schriftlichen abgelöst wird, sondern wesentlich um die Annahme, dass im Mittelalter auch zu Zeiten des Schriftgebrauchs mit dem Faktor mündlichen Tradierens gerechnet werden muss.“⁷³ Inzwischen ist die Mittelalterforschung nicht mehr ausschließlich auf die Schriftlichkeit fokussiert, sondern es stehen auch „Fragen der Entstehung, des Festhaltens, der Mitteilung, der Bearbeitung, des Vortrags, des Austausches und der Verbreitung von Musik unter den Bedingungen von Schriftlosigkeit oder begrenzter Schriftlichkeit im Zentrum der musikbezogenen Mittelalterforschung“.⁷⁴

Im Kontext der mittelalterlichen *Ars Memorativa*⁷⁵ ist es kaum vorstellbar, dass das alte Speichermedium (das Gedächtnis) auf einmal vom neuen (der Schrift) ersetzt wurde; vielmehr spielte das Gedächtnis eine entscheidende Rolle in der komplexen Interaktion zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, wie Anna Maria Busse Berger ausführlich gezeigt hat.⁷⁶ Dementsprechend finden wir in mittelalterlichen Texten statt der heute üblichen Dichotomie Mündlichkeit-Schriftlichkeit eine Dreiteilung: eine *propositio* (d.h. eine Vorstellung oder ein Satz) kann:

- a) im Gesagten (*in voce*),
- b) im Gedachten (*in mente*)
- c) und in der Schrift (*in scripto*)

existieren.⁷⁷ Das Gedachte und das Gedächtnis waren also nicht verdrängt worden, sondern sie stellten neben dem Mündlichen und dem Schriftlichen eine eigene Kategorie dar.

In dieser Konstellation zeigen sich das Gedächtnis und die Schrift nicht als ein Gegensatz, sondern sie können beide prinzipiell die gleiche Funktion als Speichermedium für das Gesagte erfüllen. Auch in ihrer Funktionsweise kann gewissermaßen eine Analogie gebildet werden – tatsächlich wurde Ciceros Beschreibung des Gedächtnisses als Zwillingschwester der Schrift im Mittelalter oft zitiert:

„[Das Gedächtnis ist] irgendwie eine Zwillingschwester der schriftlichen Festlegung und trotz aller Unähnlichkeit ihr letztlich sehr ähnlich. Denn wie jene aus den Schriftzeichen besteht und aus dem Material, auf das sie aufgezeichnet werden, so bedient sich das Durchführen des Einprägens anstelle des Wachstäfelchens der Vergegenwärtigung von Örtlichkeiten [*loci*] und bringt darin Bilder wie Buchstaben an.“⁷⁸

⁷¹ Siehe Haas 2005, S. 386-387, sowie Haug 1990.

⁷² Gemeint ist hier eine Notation, in der man mehrere Parameter (mindestens Tonhöhen und Dauern) einer Melodie eindeutig „blattlesen“ kann, ohne die Melodie vorher zu kennen. Das Gedächtnis betrifft also nicht direkt das Werk an sich, sondern es reicht, wenn man sich an die (allerdings sehr komplexen) Mechanismen erinnert, die eine Umsetzung der Notenschrift in Klang oder in einer Klangvorstellung ermöglichen.

⁷³ Haas 2005, S. 386.

⁷⁴ Haug 1990, S. 33, zitiert nach Haas 2005, S. 386.

⁷⁵ Siehe Carruthers 1990, S. 16ff.

⁷⁶ Siehe Busse Berger 2005, S. 8: „I hope to challenge the assumption of pure literacy and replace it with a more complex picture of a world in which literacy and orality interacted. Thus, music will be placed in the larger cultural context of the period, not only within the already much studied written tradition, but also within the thus far unexplored tradition of *ars memorativa*.“

⁷⁷ Haas 2007, S. 22. Siehe dort auch Anm. 26.

⁷⁸ Marcus Tullius Cicero, *Partitiones oratoriae*, Kap. 7: „Nihil sane, praeter memoriam, quae est gemina litteraturae quodammodo, et in dissimili genere persimilis. Nam ut illa constat ex notis literarum, et ex eo, in quo

Alle die hier behandelten Fragen (Schriftlosigkeit, Rolle des Gedächtnisses, Musizieren als Handlung) sind inzwischen in der Mittelalter- und (teilweise) in der Renaissanceforschung berücksichtigt und behandelt worden, für spätere Epochen aber viel weniger. Es wurde lange Zeit angenommen, dass sich der Werkbegriff, den wir heute kennen, bereits im 16. Jahrhundert herauskristallisiert hat. Den Anhaltspunkt dafür lieferten Traktate von protestantischen Musiktheoretikern, die ab Listenius (1537)⁷⁹ eine *Musica poetica* beschrieben, die sich nicht mit vergänglichem musikalischen Handlungen, sondern mit der Herstellung von vollkommenen, absoluten Werken (*opus perfectum et absolutum*) auseinandersetzen.⁸⁰

Die Gleichsetzung der *Musica poetica* mit dem Werkbegriff unserer Zeit beruht aber auf eine Reihe von Missverständnissen: Wie Heinz von Loesch ausführlich gezeigt hat,⁸¹ ist Listenius' Dreiteilung in *Musica teorica*, *Musica practica* und *Musica poetica* lediglich eine Anwendung der aristotelischen Unterscheidung von Wissen, Handeln und Hervorbringen im Bereich der Musik⁸², und stellt gegenüber dem Mittelalter keine wesentlich neue Werkauffassung dar.⁸³

Trotzdem kann man nicht leugnen, dass die Herstellung von ‚bleibenden Werken‘ im 16. Jahrhundert – insbesondere in Zusammenhang mit der Verbreitung des Musikdrucks – bedeutender wurde.⁸⁴ Die Quellen zeigen jedoch auch, dass Praxen wie der *Contrapunto alla Mente*, in denen nichts Bleibendes ‚hergestellt‘, sondern vielmehr musikalisch gehandelt wurde, weiterhin präsent waren.

Eine Historiographie, die lange Zeit mit relativ festen Epochengrenzen operierte (und gerne den Akzent auf das jeweils Neue jeder Epoche setzte), hat den *Contrapunto alla Mente* stark mit der „Schublade“ Renaissance assoziiert, als ob dieses Phänomen seit den Anfängen des Generalbasszeitalters quasi vom *Basso continuo* ersetzt worden wäre. Neuere Forschungen zeigen aber, dass der *Contrapunto alla Mente* nicht nur in den Anfängen, sondern auch in der weiteren Entwicklung des *Basso continuo* und des *Partimento* eine wichtige Rolle gespielt hat.⁸⁵

imprimuntur illae notae; sic confectio memoriae, tanquam cera, locis utitur, et in his imagines, ut literas, collocat.“
Deutsche Übersetzung: Cicero 1994, S. 24-25.

⁷⁹ Listenius 1537. Siehe u.a. auch Faber 1548, Dressler 1563-64 oder Burmeister 1601.

⁸⁰ Siehe Listenius 1537 (eine Übersetzung der Schlüsselstellen findet man in von Loesch 2001, S. 122-123). Die schriftlose Mehrstimmigkeit wird z.B. von Dressler unter dem Begriff *sortisatio* erwähnt, jedoch gegenüber der schriftlichen Komposition als minderwertig eingestuft und nicht ausführlich behandelt. Siehe Dressler 1563-64, S. 216-217: „Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros [magis] usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis careat [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.“

⁸¹ Siehe von Loesch 2001, sowie Haas 2005, S. 160-175.

⁸² von Loesch 2001, S. 111.

⁸³ Siehe von Loesch 2001, S. 73-85.

⁸⁴ Der Druck von *Harmonices Mundi Odhecaton A* 1501 in Venedig stellt den Anfang von der schnellen Verbreitung des Notendrucks dar. Siehe Reese 1934.

⁸⁵ Siehe Froebe 2007.

Insbesondere in den romanischen Ländern ist der *Contrapunto alla mente* – auch unter Bezeichnungen wie *Cantar a fabordon* oder *Chanter sur le livre* – mindestens bis tief ins 18. Jahrhundert gepflegt worden (siehe Kap. 2.3, Abschnitt f). Einige schriftlose Varianten, in denen der Choral auswendig gesungen und von weiteren, extemporierten Stimmen geschmückt wird, haben es sogar geschafft, bis in die Gegenwart zu überleben.⁸⁶

In der Musikkultur, die in diesem Buch thematisiert werden soll – die spanische Kirchenmusik um 1700 – hat eine klare Tendenz hin zum Primat des schriftlichen Werks längst eingesetzt. Zugleich sind aber Praxen, die zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit verortet sind, immer noch weit verbreitet, so dass sich dieses Phänomen gewissermaßen durch die Brille der Mittelalterforschung betrachten lässt, da hier im Grunde mit ähnlichen Werkzeugen musiziert wird. Aufgrund der angewandten Technologie kann hier also von einer *Longue durée* des Mittelalters bis ins 18. Jahrhundert gesprochen werden.⁸⁷ Der widersprüchliche Eindruck, dass hier quasi mittelalterliche Phänomene in der „falschen“ Epoche anzutreffen sind, ist aber keine Anomalie, sondern eine direkte Folge aus einer verzerrten Geschichtsschreibung, die die Geschichte in Würfel schneidet.⁸⁸

⁸⁶ Siehe Ahmedaja 2017, Ayats/Costal/Gayete 2010, Macchiarella 1994 und 2012. Siehe außerdem für Südamerika Peñin 1993.

⁸⁷ Siehe dazu Haas 2005, S. 178.

⁸⁸ Siehe auch Le Goff 2014, S. 137-157. Ich danke Niels Berentsen für den Hinweis auf diesen Text.

2.2. Zum Begriff von Improvisation

Der Begriff Improvisation stammt aus dem lateinischen *im-pro-visus*, was wörtlich „unvorher-gesehen“ bedeutet. Der Begriff zeichnet sich also durch die Negation einer gewissen Art von „Planbarkeit“ aus, und verweist dabei auf die visuelle Natur („visus“) der (nicht vorhandenen) Planung.⁸⁹ Etymologisch gesehen scheint sich also der Begriff Improvisation von solchen Musizierpraxen abzugrenzen, die sich grundsätzlich nach einer präexistierenden, sichtbaren Planung – also einer musikalischen Notation – orientieren.

In einer schriftlosen Musikkultur, in der Musik nicht „sichtbar“ geplant wird, ist der Begriff von Improvisation eigentlich überflüssig, da es keine „pro-visierte“ Musik gibt, von der man sich abgrenzen kann.⁹⁰ Es ist in diesem Sinne bezeichnend, dass wir – von einer schriftlichen Musikkultur aus – musikalische Handlungen in schriftlosen Musikkulturen als Improvisation bezeichnen, während die Musiker selbst von ihrer eigenen Handlung einfach sagen, sie „spielen“ Flamenco oder „spielen“ Jazz.⁹¹

Der Improvisationsbegriff findet ab der Renaissance – wohl zusammen mit einer zunehmenden Relevanz der Schriftlichkeit – schleichend seinen Eingang in musiktheoretischen Schriften, wenn auch nicht als Substantiv, sondern mit adverbialen Formen wie *ex improviso* (lat.), *all'improvviso* (ital.) oder *a l'improviste* (franz.).⁹² Es findet also eine Unterscheidung zwischen improvisiertem und vorbereitetem Musizieren statt, jedoch ohne dass diese beiden Möglichkeiten im Wesentlichen als gegensätzlich betrachtet werden.

In diesem Sinne hat Markus Bandur hervorgehoben,

„[...] daß bis zum frühen 19. Jh. die spontane Mitgestaltung von Instrumentalisten und Sängern bei der Musikausübung etwa durch Hinzufügung von nicht notierten Stimmen, Verzierungen sowie variiertes Formteile [...] so selbstverständliche Praxis gewesen ist, daß keine Notwendigkeit bestand, dafür einen fachbezogenen Ausdruck zu prägen und zu fixieren. Dementsprechend sind auch die Ausdrücke *ex tempore* und *ex improviso* [...] nicht als musikspezifische Fachwörter für die Spontaneität des Musizierens zu verstehen; sie bezeichnen einzig die Tatsache, daß eine auf die Ausführung von Musik bezogene Handlung unvorbereitet vollzogen wird.“⁹³

⁸⁹ Dies schließt natürlich nicht aus, dass eine andere Art von unsichtbarer Planung – zum Beispiel durch das Gedächtnis – vorhanden ist.

⁹⁰ Siehe Artikel *Improvisation* im Brockhaus Riemann Musiklexikon 1967: „[Improvisation] schließt die schriftliche Fixierung ebenso aus wie das Realisieren eines Werkes. Daher kann strenggenommen nur im Abendland, und selbst da erst von einer geschichtlich späteren Stufe an, von Improvisation gesprochen werden, da die außereuropäische und die ältere europäische Musik jenseits der Scheidung in Komposition und Aufführung stehen, die der Begriff Improvisation voraussetzt.“ Zitiert nach: Bandur 2002, S. 7.

⁹¹ Siehe Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice*, xii: "The word improvisation is actually very little used by improvising musicians. Idiomatic improvisers, in describing what they do, use the name of the idiom. They 'play flamenco' or 'play jazz'; some refer to what they do as just 'playing.' ". Zitiert nach: Wegmann 1996, S. 432, (Anm. 64).

⁹² Siehe Bandur 2002, S. 2: „In der lateinischen Musiktheorie und noch bis in das nationalsprachliche Musikschriftrum des 19. Jh. hinein akzentuieren die allgemeinen adverbialen Wendungen *ex tempore* und *ex improviso* (sowie seit dem 17. Jh. auch ital. *all' improvviso* und franz. *a l'improviste*) die Spontaneität und Kurzfristigkeit von bestimmten Entscheidungen des oder der Musizierenden während der Ausführung“. Es folgen Belege ebenso in Bandur 2002, S. 2.

⁹³ Bandur 2002, S. 2.

Erst mit der Entfaltung eines emphatischen Werkbegriffs im 19. Jahrhundert etabliert sich das Substantiv „Improvisation“,⁹⁴ das als „Komplementär- wie Gegenbegriff zu Komposition im Sinne einer schriftlich vorliegenden Produktionsweise verstanden [wird]“.⁹⁵

Die Opposition zwischen Improvisation und Komposition beruht aber nicht ausschließlich auf dem Einbezug von Schriftlichkeit bei der Komposition, wie man am Beispiel der Solokadenz sehen kann: Es ging im Wesentlichen nicht darum, dass die Kadenz schriftlos vorbereitet wurde,⁹⁶ sondern um die Evokation von improvisatorischer Freiheit. Die Faktur und der Vortrag der Solokadenz sollen also die Spontaneität und die Zwanglosigkeit von extemporierte Musik *suggestieren*,⁹⁷ und sich dadurch gewissermaßen von der Abgeschlossenheit des bleibenden Werkes (des *opus perfectum et absolutum*) absetzen.⁹⁸

Mit dem Aufkommen des emphatischen Werkbegriffs entwickelt sich also in Opposition dazu ein Improvisationsbegriff, den ich ebenfalls als emphatisch bezeichnen möchte. Dieser *emphatische Improvisationsbegriff* dient als Pendant zum emphatischen Kompositionsbegriff und wirkt noch bis in die Gegenwart. In Max Haas' Worte:

„'Improvisation' evoziert heute eine Welt, der die Spontaneität, das Ungekünzelte, das Kreative und das Unmittelbare eigen ist im Gegensatz zum Geplanten, Konstruierten und zum rational Entwickelten, das manchmal mit dem „Werk“ assoziiert wird. Typisch ist, dass es beim Reden über Improvisation eher um eine Aura als um eine Begriffswelt geht. Hymnische Partikel wie „Bauch und Kopf“ gehören dazu.“⁹⁹

Dieser mit dem Improvisationsbegriff assoziierten Freiheit entspricht aber meistens keine reale Freiheit des Interpreten, denn – wie Andreas Haug bemerkt hat – ist „bei den *in the course of performance* getroffenen musikalischen Entscheidungen prinzipiell keine größere „individuelle Freiheit“ des Musikers erkennbar als bei den im Zuge einer schriftlichen Festlegung oder Ausarbeitung von Musik getroffenen.“¹⁰⁰

Der gesamte Ballast, mit dem der moderne Improvisationsbegriff beladen ist, führt oft zu Missverständnissen bei der Auslegung von früheren Quellen, in denen Begriffe wie *ex improviso* in ihrer früheren, unvoreingenommenen Bedeutung auftauchen.¹⁰¹ Aus diesem

⁹⁴ Bandur 2002, S. 2: „Das Aufkommen des Terminus Improvisation fällt zusammen mit der Herausbildung des modernen, auf möglichst umfassende schriftliche Festlegung ausgerichteten Kompositionsbegriffs im frühen 19. Jh., in dessen Zusammenhang die aktive Beteiligung des Musizierenden bei der Schaffung von Musik im Allgemeinen abgelöst wird durch die ‚auslegende‘ Handlung des Interpreten gegenüber einem festgelegten Werk.“

⁹⁵ Bandur 2002, S. 1.

⁹⁶ Davon zeugen die zahlreichen schriftlich überlieferten Solokadenz.

⁹⁷ Eine schöne Beschreibung dieser Zwanglosigkeit findet sich in Türk, *Clavierschule* (1789), S. 312: „Vielleicht ließe sich die Cadenz nicht unschicklich mit einem Träume vergleichen. Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Gegebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne Zusammenhang, ohne deutliches Bewußtseyn. – So auch bey der Cadenz.“ Zitiert nach: Roth 2012, S. 83.

⁹⁸ Auch Werktitel wie „Impromptu“, „Fantasia“ oder „Improvisationen über...“ deuten auf eine solche Intention hin.

⁹⁹ Haas 2007, S. 23-24.

¹⁰⁰ Haug 2007, S. 28. Haug bezieht sich auf mittelalterliche Musik, seine Beobachtung ist aber prinzipiell auch für spätere Musik gültig.

¹⁰¹ Ein klares Beispiel ist die Diskussion um den Kontrapunktbegriff bei Johannes Tinctoris: Margaret Bent lehnte

Grund haben mehrere Autoren die Angemessenheit des Begriffs ‚Improvisation‘ in diesem Zusammenhang in Frage gestellt.¹⁰² Leo Treitler hat den Alternativbegriff „oral composition“ vorgeschlagen, während andere Autoren „schriftlose Praxis“ vorziehen.¹⁰³ Auch mir sind die genannten Probleme mit dem modernen Improvisationsbegriff und seinen Konnotationen bewusst,¹⁰⁴ ich denke aber zusammen mit Markus Jans, „dass wir den Begriff Improvisation nicht ersetzen müssen, [sondern] es reicht vollkommen, ihn wieder neu zu füllen und klar zu besetzen, auch und besonders im historischen Kontext.“¹⁰⁵

In der vorliegenden Arbeit wird also ohne Umwege oder Euphemismen von *Improvisation* gesprochen, wenn auch vorwiegend nicht substantivisch, sondern verbal (*improvisieren*) und adjektivisch (*improvisiert*). Damit ist hier prinzipiell der historisch ältere Improvisationsbegriff (etwa aus der Renaissance) gemeint: Es handelt sich um eine Handlungsform, die sich zwar von der schriftlichen Kreation unterscheidet, jedoch im Wesentlichen kein gegensätzliches Phänomen dazu darstellt. Dass es keineswegs um eine emphatische Opposition zwischen Improvisation und Komposition geht, zeigt sich an der Geschichte eines zentralen Musikbegriffes, der fast stillschweigend sowohl das Improvisieren als auch das Komponieren miteinschließt: der Kontrapunkt.

Der Kontrapunkt ist letztlich das Phänomen, um das es in diesem Buch geht. Die Untersuchung von der improvisatorischen Seite her ist dabei ein Mittel, um neues Licht auf eine Facette des Kontrapunkts zu werfen, die aufgrund ihrer ‚Unsichtbarkeit‘ – man denke hier noch einmal an Pirrottas Eisberg¹⁰⁶ – wenig erforscht worden ist. Das Ziel dabei ist, eine umfassendere Perspektive und ein tieferes Verständnis des gesamten ‚Eisbergs‘ – des Phänomens Kontrapunkt – zu gewinnen.

vehement ab, dass Tinctoris' *Cantus super librum* ein improvisierter Kontrapunkt sei, weil „our understanding of improvisation includes the notion of spontaneous, unpremeditated music-making“ (Bent 1983, S. 374), während Wegman 1996 Bents Aussagen nuanciert und auf die Konnotationen von Bents Improvisationsbegriff verweist (Wegman 1996, S. 442-444).

¹⁰² Dazu zählen Leo Treitler, Bruno Netti, Andreas Haug oder Max Haas. Siehe Haug 2007, S. 28-29.

¹⁰³ Siehe Jans 2015, S. 19-20.

¹⁰⁴ Selbst wenn man, wie in der Überschrift der vorliegenden Arbeit, den Begriff als Adjektiv verwendet, kann man nicht die genannten Konnotationen und Wertungen verhindern.

¹⁰⁵ Jans 2015, S. 20.

¹⁰⁶ Siehe Kapitel 1.1.

2.3. Begriff(e) von Kontrapunkt

Kaum ein musikalischer Begriff hat sich im Laufe der Jahrhunderte so ständig gewandelt wie „Kontrapunkt“. Um sich gründlich mit dem Kontrapunkt – und insbesondere mit seiner schriftlosen Seite – zu befassen, sind die verschiedenen Bedeutungsschichten zu beachten, die der Begriff im Laufe der Zeit entfaltet hat. Im Folgenden werden verschiedene historische Stationen und spezielle Aspekte des Begriffs „Kontrapunkt“ näher untersucht:

- a) Der Begriff *Contrapunctus* in seinen Anfängen
- b) Das Aufkommen der Dichotomie *Contrapunctus* – *Compositio*
- c) Unterschiedliche Resultate – die Koordinationsfrage
- d) zwischen Improvisation und Komposition
- e) Soziologische Kontexte

Abschließend soll unter f) die spätere Entwicklung des Begriffs *Contrapunto* in Spanien untersucht werden.

a) Der Begriff *Contrapunctus* in seinen Anfängen

Der Begriff *Contrapunctus* erscheint zum ersten Mal auf Okzitanisch (*Contrapointamens*) im *Tezaur* von Peire de Corbiac (ca. 1250), und zwar an einer Stelle des Gedichts, in der mehrere musikalische Praxen (z.B. *cantar per ponhs e per accens, triplar, entonar, far dous chans et orgues, cansonetas, retroensas...*) erwähnt, aber leider nicht näher erklärt werden.¹⁰⁷ Für eine Definition von *Contrapunctus* und die Etablierung des Begriffs im musiktheoretischen Diskurs wird man noch ein Jahrhundert warten müssen. Auffällig ist aber, dass in den *Donatz Proensals* (ca. 1240, fast zeitgleich zum *Tezaur*) der *Descans* (= *Discantus*) als „*cantus contra cantum*“ definiert wird – eine Definition mit deutlichen Anklängen an die spätere Definition von *Contrapunctus*.

Besonders interessant ist, dass Petrus dictus Palma ociosa 1336 zwischen zwei Typen von *Discantus* unterscheidet – dem *Discantus simplex* und dem *Discantus floribus adornatus*. Den *Discantus simplex* beschreibt er als „*punctus contra punctum*“,¹⁰⁸ so dass sich die Wendung „*contra punctum*“ in die Erklärung des *Discantus* einschleicht.

In den Traktaten um 1350 etabliert sich der Begriff *Contrapunctus* für den Note-gegen-Note-Satz. Es handelt sich dabei nicht mehr nur um einen Kommentar zum *Discantus*, sondern der *Contrapunctus* wird als ein eigenes Phänomen beschrieben und als Grundlage des *Discantus* bezeichnet:

¹⁰⁷ Siehe Sachs 1974, S. 26-27. Dort ist auch die Stelle des Gedichts zitiert, in der die *Contrapointamens* auftauchen: „*Senhors, encar sai ieu molt be uzadamens / cantar en sancta glieiza per ponhs e per accens, / triplar sanctus et angus e contraonchamens, / entonar seculorum, non es menhs us amens, / e far dous chans et orgues e contrapointamens, / e sai be mo mestier aperceubudamens, / tot caresme carnal, quatre temps et avens. / e sai be cansonetas e vers bos e valens, / pastorelas ab precis ameros e plazens, / retroensas e dansas gentet e coindamens.*“

¹⁰⁸ P. Palma ociosa 1913-14, S. 508: „*Unde notandum est, quod omnis simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notulam.*“

„Und zuerst sei zum *Contrapunctus* diese Definition gegeben: Der *Contrapunctus* ist nichts anderes, als einen Punkt gegen den anderen zu setzen, oder eine Note gegen eine andere zu setzen oder zu tun (*ponere vel facere*), und er ist das Fundament des *Discantus*. Und weil keiner etwas bauen kann, wenn er nicht vorher ein Fundament gelegt hat, so kann auch keiner diskantieren, wenn er nicht vorher einen *Contrapunctus* gemacht hat.“¹⁰⁹

Johannes de Muris(?): *Cum Notum sit*, c. 1350

Die Betrachtung des *Contrapunctus* als „Fundament des *Discantus*“ verweist bereits auf die Rolle, die der Kontrapunkt als Grundlage der Mehrstimmigkeit über viele Jahrhunderte spielen wird.

Ab etwa 1400 wird der Begriff *Contrapunctus* auch auf Sätze mit mehreren Noten gegen Eine erweitert. Dies führt dazu, dass die Unterscheidung zwischen *Contrapunctus simplex* und *Contrapunctus diminutus* eingeführt wird.¹¹⁰ Der Begriff *Discantus* wird allerdings durch diese Erweiterung des *Contrapunctus* allmählich verdrängt, auch wenn er weiterhin in Traktaten zu finden ist, insbesondere in England.

Wichtig für unsere Fragestellung ist die Auffälligkeit, dass allen Definitionen und Erläuterungen von *Contrapunctus* bis circa 1475 gemein ist, nicht zwischen schriftlicher und mündlicher Realisierung zu unterscheiden, sondern beide Möglichkeiten immer selbstverständlich miteinzuschließen: für Muris kann man den Kontrapunkt „setzen oder tun“ (*ponere vel facere*); Prodocimus de Beldemandis spricht 1412 von „schreiben oder singen“ (*scribi vel cantari*);¹¹¹ und im Großteil des 15. Jahrhunderts wird der *Contrapunctus* – ob mündlich (*vocalis*) oder schriftlich (*scriptus*) – als eine Einheit betrachtet, ohne dass sich aus den unterschiedlichen Produktionsarten divergierende Betrachtungsweisen ergeben.¹¹²

Wie Klaus-Jürgen Sachs gezeigt hat, verweist der Begriff *Contrapunctus* in erster Linie auf eine Handlung – das (schriftliche oder schriftlose) Produzieren von Gegenstimmen zu einem Tenor – und nur indirekt auf das daraus resultierende Produkt:

„Zahlreiche, gerade auch frühe Worterklärungen zielen auf das Satzverfahren, das „*contra punctum ponere*“ (das „gegen die Note – zuweilen auch pluralisch – [des Tenors] setzen“), beleuchten die Sache als einen Akt oder Prozeß und benennen nicht dessen Ergebnis. [...] Damit aber gewinnt *contrapunctus* als Bezeichnung der Art und des Prinzips, einen mehrstimmigen Satz „*punctum contra punctum*“ entstehen zu lassen die Priorität gegenüber jenen Wortbedeutungen, die sich auf das Ergebnis des Verfahrens, die so geschaffene Gegenstimme oder den ganzen Satz beziehen“.¹¹³

¹⁰⁹ Muris 1963, S. 60: „Et prius de contrapuncto sit hec prima conclusio: *Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere, et est fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum.*“ Übersetzung auf der Grundlage von Menke 2014.

¹¹⁰ Diese beiden Sorten werden auch mit den Begriffen *contrapunctus stricte sumptus* bzw. *contrapunctus large sumptus* bezeichnet. Siehe Sachs 1974, S. 49.

¹¹¹ Siehe Prodocimus 1412, zitiert nach Sachs 1982, S. 4-5.

¹¹² Siehe auch Canguilhem 2013, S. 3.

¹¹³ Siehe Sachs 1982, S. 4.

Diese Prävalenz der Handlung (dem Produzieren einer Gegenstimme zum Tenor) gegenüber dem Objekt (dem daraus resultierenden Produkt) entspricht dem von Haas beschriebenen mittelalterlichen Verständnis von Musizieren als Handlung.¹¹⁴

Auch wenn die Etymologie von *Contrapunctus*¹¹⁵ auf die Schriftlichkeit verweist – der Punkt steht für die graphische Darstellung einer Note –, werden spätere Theoretiker wie St. Vanneo oder Zarlino darauf hinweisen, dass es in Wirklichkeit nicht um den Punkt, sondern um den dadurch dargestellten Klang geht, und sogar alternative Begriffe wie *Contrasonus*, *Antisonus* oder *Antiphonus* vorschlagen.¹¹⁶ Dennoch sei hier angemerkt, dass die Disziplin *Contrapunctus* grundsätzlich voraussetzt, dass man musikalisch alphabetisiert ist: Unabhängig davon, ob der *Contrapunctus* schriftlich oder mündlich produziert wird, muss man die „Punkte“ (Noten) kennen und die Intervalle, die sie bilden, beachten und beherrschen. Somit unterscheidet sich der *Contrapunctus*, wie Nassarre immer noch 1723 betont (siehe Kapitel 3.1), von der populären Polyphonie, die einfach nach Gehör gesungen wird.

b) Das Aufkommen der Dichotomie *Contrapunctus* – *Compositio*

Ab den 1470er Jahre kann man beobachten, wie die Terminologie anfängt, zwischen der mündlichen und der schriftlichen Produktion zu unterscheiden. So schreibt Johannes Tinctoris im *Liber de Arte Contrapuncti* (1477):

„Kapitel XX: Dass der Kontrapunkt, sowohl *simplex* als auch *diminuiert*, auf zwei Arten gemacht wird, nämlich geschrieben und *mental*; und woran sich die *Res facta* vom Kontrapunkt unterscheidet.

Weiterhin wird Kontrapunkt, sowohl *simplex* als *diminuiert*, auf zwei Arten gemacht, nämlich geschrieben oder *mental*. / Der schriftliche Kontrapunkt wird üblicherweise *Res facta* genannt. Dagegen nennen wir den, den wir *mental* machen, Kontrapunkt im engeren Sinne (*absolute contrapunctum*); und von den so handelnden wird üblicherweise gesagt, dass sie über das Buch singen (*super librum cantare*).“¹¹⁷

Johannes Tinctoris: *Liber de Arte Contrapuncti* (1477) II, Kapitel XX, Anfang

In diesem Zitat geht Tinctoris zuerst vom älteren *Contrapunctus*-Begriff aus, der sowohl Mündlichkeit als auch Schriftlichkeit einschließt, unterscheidet aber anschließend zwischen der schriftlosen und der schriftlichen Praxis. Die schriftlose Praxis bezeichnet er mit dem üblichen Terminus *Contrapunctus* und zwar *absolute* (= im engeren Sinne), die entsprechende

¹¹⁴ Siehe Kapitel 2.1, Abschnitt b).

¹¹⁵ Siehe Sachs 1982, S. 1.

¹¹⁶ Siehe Sachs 1982, S. 4.

¹¹⁷ Tinctoris 1477, II, Kapitel XX, Anfang: „Capitulum XX. Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est scripto vel mente, et in quo res facta a contrapuncto differt. / Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. / Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur.“ Übersetzung des Verfassers, gestützt auf die englische Übersetzung in: Bent 1983, S. 372-373.

Handlung nennt er *super Librum cantare*. Für die zunehmend prestigeträchtige schriftliche Praxis hingegen führt Tinctoris einen neuen Begriff ein: *Res facta*.¹¹⁸ Diese Bezeichnung betont erstens, dass es sich um ein Objekt, um eine ‚Sache‘ (*Res*) handelt; und zweitens, dass diese Sache kunstvoll gemacht (*facta*) ist.¹¹⁹

Parallel zur neuen Fokussierung von *Contrapunctus* auf die „mentale“ Realisierung etabliert sich – neben *Res facta* – der Begriff *Compositio* für schriftlich produzierte mehrstimmige Sätze. Die hier einsetzende Tendenz, den schriftlichen und den schriftlosen Kontrapunkt mit verschiedenen Begriffen zu bezeichnen, erlaubt es besser als in früheren Quellen zu unterscheiden, ob sich ein Autor eher auf eine schriftliche oder auf eine schriftlose Praxis bezieht:

- Für den schriftlosen Kontrapunkt findet man ab 1475 – neben den genannten *super librum cantare* und *contrapunctus absolute* – unzählige Begriffe, die sich auf die Mündlichkeit (*ore prolatum, vocalis*), auf die mentale Vorstellung (*alla mente, mentaliter*), auf Visualisierungs-strategien (*al visu, visualis, ad videndum*), auf das Extemporieren (*contrapunto improuiso, extemporalis, ex tempore, subita, abrupta, de repente*) oder auf die Zufallskomponente (*sortisatio, ad sortem, sorte canere*) beziehen, sowie weitere Begriffe wie *naturalis, usualis, descanto*, oder *echar contrapunto*.
- Als Begriffe für die schriftliche Praxis werden neben *res facta* und *compositio* auch *cantus compositus, contrapunto da pena, scriptus, notis conscriptum, artificialis*, oder *canto feito* verwendet.¹²⁰

Die terminologische Unterscheidung zwischen schriftlichem und schriftlosem Kontrapunkt führt Rob C. Wegman auf das zunehmende Prestige der Figur des Komponisten im späten 15. Jahrhundert zurück.¹²¹ Die Aufmerksamkeit, die früher eher auf dem *Maker* (dem musikalisch Handelnden, z.B. einem Sänger oder improvisierenden Kontrapunktisten) gerichtet war, verlagerte sich – so Wegman – auf den *Composer* (dem Hersteller von abgeschlossenen, permanenten Werken).

Der wachsende Stellenwert der Komposition führte aber keineswegs dazu, dass der schriftlose Kontrapunkt ganz verschwand – auch wenn die Musikwissenschaft manchmal eine solch radikale Sichtweise proklamiert.¹²² Vielmehr besteht eine komplexere und sich stetig wandelnde Beziehung zwischen der Komposition und dem schriftlosen Kontrapunkt. In Worten von Philippe Canguilhem:

„So passiert alles nach letzterer [=der modernen Musikwissenschaft] so, als ob die Renaissance die entscheidende Zeit darstellen würde, in welcher der vokale Kontrapunkt von Prosdocimo, der bei Tinctoris «chant sur le livre» wurde, endgültig seinen Platz der schriftlichen

¹¹⁸ Der Begriff *resfacta* scheint von Tinctoris selbst zu stammen – siehe Bandur 1992a, S. 2.

¹¹⁹ Wegman betont die Tatsache, dass „cantare super librum“ ein Verb und „res facta“ ein Substantiv ist, um die bereits erwähnte Unterscheidung zwischen Handlung und Objekt zu unterstreichen. Siehe Wegman 1996, S. 439-443.

¹²⁰ Siehe Wegmann 1996, S. 431-432, Sachs 1982, S. 23-24 und Bandur 1992b, S. 1.

¹²¹ Siehe Wegmann 1996.

¹²² Siehe z.B. Starr 2004, S. 124: “The era when improvised polyphony far outweighed the performance of notated composed polyphony in music chapels and choirs was about to end. With the turn of the 16th century [...] improvisation began to die out as a normal practice. Musicians depended upon the notes provided for them by the composer, who rose quickly into musical pre-eminence, while musicians became mere enactors of the notes provided to them.” Zitiert nach Canguilhem 2013, S. 4-5.

Kompositionspraxis überlassen hätte – als ob die *cantores*, die fähig waren, polyphon zu improvisieren, nach und nach verschwunden wären, ersetzt durch bloße Aufführende, die sich von nun an damit begnügten, die Werke zu singen, die die *compositores* für sie schrieben. Aber die Situation ist in Wirklichkeit komplexer, denn zahlreiche Dokumente zeigen, dass der Kontrapunkt weiter bis zu einem sehr späten Zeitpunkt gesungen wurde.“¹²³

In Bezug auf die „zahlreichen Dokumente“, die hier erwähnt werden, sei hier auf das ausführliche Quellenverzeichnis verwiesen, das Canguilhem 2013 veröffentlicht hat.¹²⁴ Canguilhem selbst erklärt, dass sein Verzeichnis auf der Zusammenstellung basiert, die Ernst Ferand 1956 veröffentlicht hat, und dass er vor allem spanische Quellen hinzugefügt hat, die nicht von Ferand erfasst wurden.¹²⁵ Die Liste beginnt mit Schriften aus dem Jahr 1475, was Canguilhem wie folgt begründet:

„Wissend, dass die Autoren ab 1475 anfangen, zwischen Kontrapunkt- und Kompositionspraxis zu unterscheiden, schien es angemessen, sich auf die Schriften des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts zu beschränken. In der Zeit davor sollten *alle* Kontrapunkt- und Diskantraktate berücksichtigt werden.“¹²⁶

In den spanischen Quellen des 16. Jahrhunderts kann man genau dieselbe Unterscheidung zwischen dem mentalen/mündlichen *Contrapunto* und der schriftlichen *Composicion* beobachten. So definiert Bermudo 1555 den *Contrapunto* als „eine improvisierte Kombination von verschiedenen Melodien über einen Choral“.¹²⁷ Den Unterschied zwischen *Contrapunto* und *Composicion* erklärt Tovar 1510 wie folgt:

„Zwischen *Contrapunto* und *Composicion* gibt es nur einen Unterschied: der *Contrapunto* ist *subintellecto* [=unterbewusst?], und die *Composicion* besteht aus Zeichen, die die Töne darstellen.“¹²⁸

c) Unterschiedliche Resultate – das Koordinationsproblem

Im Abschnitt b) haben wir gesehen, wie Tinctoris mit *Contrapunctus* und *Res facta* zwei verschiedene Entstehungsmodi – mündlich und schriftlich – unterscheidet. Anschließend unterscheidet er noch einmal zwischen diesen beiden Phänomenen, aber diesmal nicht von

¹²³ Canguilhem 2013, S. 4-5: „Ainsi, selon cette dernière, tout se passe comme si la Renaissance avait constitué ce moment décisif au cours duquel le contrepoint vocal de Prosdocimo, devenu «chant sur le livre» chez Tinctoris, avait cédé définitivement la place à la pratique écrite de la composition; comme si les *cantores* capables d'improviser polyphoniquement avaient peu à peu disparu, remplacés par de simples exécutants se contentant désormais de chanter des œuvres écrites par eux par des *compositores*. Mais la situation, en réalité, est plus complexe, car de nombreux documents indiquent que le contrepoint a continué d'être chanté jusqu'à une date très tardive.“

¹²⁴ Canguilhem 2013, S. 29-32.

¹²⁵ Siehe Canguilhem 2013, S. 28.

¹²⁶ Canguilhem 2013, S. 28: „Sachant qu'à partir de 1475, les auteurs commencent à distinguer la pratique du contrepoint de celle de la composition, il a semblé pertinent de se limiter aux écrits du dernier quart du XV^e siècle. Plus en amont, tous les traités de contrepoint et de déchant auraient dû être pris en considération.“

¹²⁷ Bermudo 1555, f. 128: „El contrapunto es una ordenacion improvisa sobre canto llano, con diversas melodias.“

¹²⁸ Tovar 1510, f. 35: “[...] del contrapunto a la composicion de canto de organo no ay ninguna diferencia salvo que el contrapunto es subintellecto y el canto de organo es figurado en representacion de boz.“

der Prozedur her, sondern in Bezug auf die daraus resultierenden Stimmen und ihr Verhältnis untereinander:

„Allerdings unterscheidet sich die *Res facta* vom *Contrapunctus* hauptsächlich dadurch, dass sich alle Stimmen einer *Res facta* – seien sie drei, vier, oder mehr – gegenseitig zueinander verpflichten, so dass die Ordnung und die Regeln der Zusammenklänge von jeder beliebigen Stimme jede einzelne andere berücksichtigen muss, [...].

Aber wenn drei, vier oder mehr zusammen über das Buch singen, dann ist der Eine nicht dem anderen unterworfen. Denn in der Tat reicht es, wenn jeder Einzelne in Bezug auf die Gesetze und die Ordnung der Zusammenklänge zum Tenor konsoniert. Ich halte es jedoch nicht für abstoßend, sondern vielmehr für lobenswert, wenn die zusammen Singenden vorsichtig die Übereinstimmung zwischen denen in der Wahl und Ordnung der Zusammenklänge vermeiden. Denn so bringen sie einen viel volleren und sanfteren Zusammenklang hervor.“¹²⁹

In anderen Worten: Während in der *Res facta* jede Stimme mit Rücksicht auf allen anderen Stimmen konzipiert ist, werden beim (improvisierten) *Contrapunctus* die einzelnen Stimmen hauptsächlich in Bezug auf den Tenor improvisiert. Die daraus resultierenden Stimmen können dabei nur bedingt aufeinander Rücksicht nehmen – auch wenn Tinctoris eine solche Rücksicht für wünschenswert hält.

Es handelt sich hier also um die Art von Problemen, die sich erst ab der Dreistimmigkeit ergeben, denn in der Zweistimmigkeit muss der Kontrapunktist lediglich auf die geschriebene Stimme achten, sodass er alleine die Kontrolle über das Klangresultat hat. Es besteht also, zumindest theoretisch, keine Einschränkung gegenüber den Möglichkeiten des schriftlichen Kontrapunktes. Erst ab der Dreistimmigkeit zeigt sich eine entscheidende Einschränkung des extemporierten Kontrapunktes gegenüber der *Res facta*, da hier zwei Sänger simultan zu einer gegebenen Stimme improvisierend kontrapunktieren. Sie können also die Stimme des anderen Kontrapunktisten, die ihnen selbstverständlich nicht schriftlich vorliegt, nicht mit voller Gewissheit vorhersehen. Deswegen erklärt Tinctoris, dass „der Eine nicht dem anderen unterworfen“ ist, sondern dass es reicht, „wenn jeder Einzelne in Bezug auf die Gesetze und die Ordnung der Zusammenklänge zum Tenor konsoniert“.

Man kann sich aber gut vorstellen, welche Probleme sich zwischen den Kontrapunktisten ergeben können, wenn jeder nur auf die gegebene Stimme achtet. So können Dissonanzen zwischen den Kontrapunktisten entstehen, wie zum Beispiel wenn gleichzeitig der Eine die Oberquinte und der Andere die Obersexta zum gegebenen Tenor nimmt. Oder es kann vorkommen, dass beide Kontrapunktisten dieselbe Fortschreitung wählen und so in Einklangs- oder Oktavparallelen verlaufen. Tinctoris findet es zwar lobenswert, wenn die Kontrapunktisten versuchen, solche Situationen zu vermeiden. Dennoch betrachtet er diese Phänomene als geradezu konstitutiv für den schriftlosen *Contrapunctus* – genau darin liegt für ihn der Unterschied zur *Res facta*.

¹²⁹ Tinctoris 1477, II, Kapitel XX: „In hoc autem res facta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, [...]. / Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subicitur. Enim vero cuiuslibet eorum circa ea, quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent, tenori consonare sufficit. Non tamen vituperabile immo plurimum laudabile censeo si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter cantaverint. Sic enim concentum eorum multo repletorem suaviolemque efficiunt.“

Aber auch wenn Tinctoris 1477 ein solches ‚Koordinationsdefizit‘ im *Contrapunctus* gestattet, lässt sich nachweisen, dass ausgebildete Kontrapunktisten zunehmend das Bedürfnis verspürten, ihre Kontrapunkte zu koordinieren. Es ist hierfür bezeichnend, dass sich in Spanien im 16. Jahrhundert für die improvisierte Drei- und Mehrstimmigkeit der Begriff *Contrapunto concertado* (d.h. koordinierter Kontrapunkt) etabliert. Das *Concertar* (Koordinieren) der Kontrapunktisten war also nicht mehr eine lobenswerte Sonderleistung oder Zufall, sondern es wurde zu einer zentralen Voraussetzung des kollektiven Kontrapunktierens.¹³⁰

Dadurch, dass man die Komposition – mitsamt ihrem bewussten Bezug zwischen allen Stimmen – zunehmend wertschätzte, erhöhte sich der Druck auf die Kontrapunktisten, genauer auf ihre Koordination untereinander zu achten. So kann man dem Bericht Bermudos 1555 entnehmen, wie es in manchen Kapellen gelang, den improvisierten Kontrapunkt so gut zu koordinieren, dass er der Komposition qualitativ gleichkam:

„Der *Contrapunto* ist eine improvisierte Kombination von verschiedenen Melodien über einen Choral. Einige Männer haben so viel Erfahrung, Fertigkeit und Kenntnisse, dass sie mit vielen Stimmen Kontrapunkt improvisieren, und zwar so treffend und derart fugiert, dass es wie die kunstvollste Komposition klingt. In der Kathedrale von Toledo [...] sah ich so begabte Sänger, dass man ihren Kontrapunkt als eine gute Komposition verkaufen könnte, wenn man ihn aufschreiben würde. Die [...] *Capilla Real de Granada* hat eine so große Fertigkeit im Kontrapunkt, dass man ein feineres Gehör als meines braucht, um diese zu begreifen, und eine bessere Feder, um diese zu erklären. Denn: wer kann überhaupt die Vorzüge der spanischen Kirchen und Höfe treffend beschreiben? Deswegen möchten einige nicht, dass man diese Kunst *Contrapunto* nennt, sondern *Composicion*.“¹³¹

Dennoch muss man auch beachten, dass Bermudo die Improvisationen in den Kapellen von Toledo und Granada als etwas Außerordentliches beschreibt. Im Umkehrschluss können wir seine Worte so deuten, dass es sich um Sonderfälle handelt und dass die Improvisationen der meisten Kapellen eben nicht als eine gute Komposition verkauft werden hätten können.

Der Unterschied zwischen einer guten und einer schlechten Kapelle lag aber nicht nur in der Fähigkeit der einzelnen Sänger, die Qualität der Improvisation hing auch entscheidend davon ab, wie gut das Team aufeinander eingespielt war.¹³² Mit den Worten Bermudos:

¹³⁰ Aufgrund der zentralen Bedeutung der Koordinationsfrage wird in der vorliegenden Arbeit dem *Concertar* ein eigenes Kapitel gewidmet (→Kapitel 8).

¹³¹ Bermudo 1555, f. 128: „El contrapunto es una ordenacion improvisa sobre canto llano, con diversas melodias. Ay hombres en ello tan expertos, de tanta cuerda, y erudicion: que assi lo hechan a muchas bozes, y tan acertado, y fugado, que parece composicion sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reverendissimo arçobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara: se vendiera por buena composicion. En la no menos religiosa que doctissima capilla real de granada ay tan grandes habilidades en contrapunto: que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para conprehenderlas, y otra pluma para explicarlas. Pues en los primores que en las yglesias, y cortes de nuestra España en este caso se hazen: quien los acertara a explicar? De aqui es que algunos no quieren este arte se llame de contrapunto: sino de composicion.“

¹³² Weitere Hinweise auf die alltägliche Teamarbeit der Kontrapunktisten hat Canguilhem in einem Kapitel unter dem Titel „Vivre ensemble, chanter ensemble“ zusammengefasst. Siehe Canguilhem 2015, S. 153-158.

„Das dritte und wichtigste, was man braucht ist, dass sich die Sänger kennen, und dass der Eine das Vokabular des Anderen kennt, [...]. Denn wir haben schon zwei hervorragende Kontrapunktisten gesehen, die den Kontrapunkt nicht koordinieren konnten, weil sie sich nicht kannten.“¹³³

Auch Lusitano (ca. 1550) schreibt Ähnliches über die Koordination der Sänger:

„Und das zweite, was man [beim *Contrapunto concertado*] beachten muss ist, dass die Stimmen, die kontrapunktieren, [aufeinander] warten sollen, damit der *Contrapunto* Grazie hat und die Ordnung bewahrt wird. Dieses Warten und Konzertieren gelingt nur schwer, selbst bei fähigen Leuten, und es ist vorteilhaft, dass sie sich kennen, damit der eine das [kontrapunktische] Vokabular des anderen kennt und sie sich so leichter aufeinander abstimmen können.“¹³⁴

d) Zwischen Improvisation und Komposition?

Es ist bemerkenswert, dass Bermudo und Lusitano, wenn es um das *Concertar* der Kontrapunktisten geht, dasselbe Bild benutzen: Diese sollen „sich kennen“ (*conocerse*). Diese auf dem ersten Blick vage Formulierung – es wird nicht einfach reichen, dass sich die Kontrapunktisten irgendwie zufällig kennengelernt haben – wirft für uns heute die Frage auf, wie sich denn die Kontrapunktisten „kannten“. Dass wir in den schriftlichen Quellen keine Erklärung dazu finden, ist nicht verwunderlich, denn dieses „sich kennenlernen“ wurde praktisch trainiert, und nicht durch die Lektüre von Traktaten gelernt. Klar scheint, dass ein solches „sich kennen“ mit irgendeiner Art von Ensembleproben zu tun hatte. Aber wie sahen solche Proben aus? Probten sie bestimmte Muster, die sie dann beim Improvisieren im liturgischen Kontext spontan abrufen konnten? Oder probten Sie vielleicht so detailliert, dass Sie quasi eine ‚endgültige‘ Version ausarbeiteten und memorierten, und diese dann im Gottesdienst wie eine im Gedächtnis geschriebene Komposition aufführten? Gab es möglicherweise andere Optionen dazwischen?

Dass es in der Tat zwischen der unvorbereiteten Improvisation und der schriftlichen Komposition andere Modi des Musikerfindens gibt, kann man indirekt aus folgendem Satz von Lusitano folgern, in dem er das Üben von Synkopensdissonanzen empfiehlt:

„Und wenn man sagt, dass man mit dem Machen von Synkopensdissonanzen (*Ligaduras con Falsas*) vertraut werden soll, dann liegt es daran, dass man mit solchen [Synkopen-] Dissonanzen fast jede Imitation (*Passo*) machen kann, was sehr wertvoll ist, sowohl *de improviso*, als auch gedacht (*pensado*), und viel mehr für die Komposition.“¹³⁵

¹³³ Bermudo 1555, f. 134: „Lo tercero y muy principal que se requiere: es que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en el hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que le diere. Visto avemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse no concertarse en el contrapunto.“

¹³⁴ Lusitano c. 1550, f. 38' (= Canguilhem 2013, S. 213): „y lo segundo que deven mirar es que danbas las bozes que contrapuntan se esperen, para que se paresca la gracia del contrapunto y no sea confundida con la desorden. El qual esperar y concertar apenas se haze bien de inproviso por abiles que sean, y conviene que se conoscan para saber el uno los terminos del otro por que mas facilmente se concierten.“

¹³⁵ Lusitano c. 1550, f. 24 (= Canguilhem 2013, S. 157): „y quando se dize que se acostumbren a hazer las ligaduras con falsas no es por otra cosa sino porque con falsas pocos son los passos que no se hagan, lo qual vale mucho ansi

Fast zufällig – im Nebensatz versteckt – kann man hier sehen, wie sich Lusitano nicht auf die übliche Dichotomie Improvisation-Komposition beschränkt, sondern auch das Gedachte als eine selbständige Kategorie betrachtet, die er von der Improvisation unterscheidet. Dies ist übrigens eine Differenzierung, die auf die bereits erwähnte mittelalterliche Dreiteilung (*in voce, in scripto, in mente*) erinnert.¹³⁶ Man beachte außerdem, wie selbst der Begriff des *Contrapunto alla mente* direkt auf diese Kategorie des Gedachten verweist.

Es scheint aber zugleich klar, dass man sich nicht auf drei Optionen beschränken muss, sondern dass zwischen einem komplett unvorbereiteten Kontrapunkt und einer sorgfältig und akribisch notierten Komposition quasi unzählige „Graustufen“ möglich sind. Darunter fallen auch Entstehungsprozesse, in denen verschiedene Möglichkeiten des (mehr oder weniger spontanen) Improvisierens, des Denkens (und des Überdenkens und Memorierens) und des (mehr oder weniger ausführlichen) Niederschreibens in verschiedenen Stadien und in verschiedenen Konstellationen herangezogen werden.¹³⁷

Das Berücksichtigen der Zwischenstufen, die es zwischen einer absolut spontanen Improvisation und der Komposition gibt, kann entscheidend sein, um gewisse Schwierigkeiten zu überwinden, die die Musikwissenschaft traditionell mit dem schriftlosen Kontrapunkt hat. Ein Beispiel für solche Probleme sind die Diskussionen, die es um die bereits zitierten Stellen aus Tinctoris gegeben hat. Der Hauptstreitpunkt dabei war, ob Tinctoris' *Cantus super librum* eine Improvisation bezeichnet oder nicht,¹³⁸ wobei die Antwort auf diese Frage maßgeblich vom Improvisationsbegriff abhängt, vor dessen Hintergrund man Tinctoris' Text deutet. Es ist also nicht verwunderlich, dass Margaret Bent, die Willi Appels Definition von Improvisation als „die Kunst, Musik spontan aufzuführen, ohne Hilfe von Handschriften, Skizzen oder dem Gedächtnis“ übernimmt, und noch dazu die Eigenschaft des „Nicht-prämeditierten“ – d.h. des Nicht-vorüberlegten – hinzufügt,¹³⁹ unter diesen Prämissen zum Schluss kommt, dass *Cantare super librum* keine Improvisation sei. Wenn wir aber vom ursprünglichen Improvisationsbegriff ausgehen (siehe Kap. 2.2.) und die Möglichkeit des Prämeditierens (Vorüberlegens) berücksichtigen, dann geht es nicht mehr um die Frage, ob wir den *Cantus super librum* als Improvisation etikettieren dürfen, sondern darum, inwieweit und auf welcher Art spontane Improvisation, Prämeditation, das Gedächtnis – sowie auch z.B. Absprachen oder Kommunikationsstrategien zwischen den Sängern – in den Entstehungsprozess eingebunden werden.

para de improviso como pensado y mucho mas para la compostura.“

¹³⁶ Siehe Kapitel 2.1, Abschnitt c).

¹³⁷ Zur Rolle der Improvisation in den Kompositionsprozessen der Renaissance siehe Blackburn 1987 und Owens 1997.

¹³⁸ Siehe u.a. Ferand 1957, Bent 1983, Wegman 1996 und Berentsen 2014, S. 223.

¹³⁹ Siehe Bent 1983, S. 374: Our understanding of "improvisation" includes the notion of spontaneous unpremeditated music making: "the art of performing music spontaneously, without the aid of manuscripts, sketches, or memory". Das Zitat stammt aus: Willi Apel, "Improvisation, extemporization," Harvard Dictionary of Music, 2. Ausgabe (Cambridge 1969), S. 404.

e) Soziologische Kontexte

Eine wichtige Komponente, die beim Studium der schriftlosen Mehrstimmigkeit berücksichtigt werden muss, sind die verschiedenen soziohistorischen Kontexte, in denen sich dieses Phänomen entfaltet hat. So kann man beispielsweise im Spanien des 16. Jahrhunderts beobachten, dass es sowohl eine ausgeprägte Tradition des improvisierten Kontrapunkts in den Kathedralen gibt – siehe z.B. das Zitat von Bermudo in Abschnitt c) –, als auch dass es unter solchen Menschen, die keine musikalische Ausbildung im engeren Sinne genossen hatten, üblich war, mehrstimmig zu singen. Improvisierter Kontrapunkt ist also eine Praxis, die sowohl vonseiten der klerikalen Schicht als professionelle Musik als auch im alltäglichen Laienmusizieren praktiziert und – das ist für uns auch wichtig – beschrieben wurde. Thomas de Sancta Maria beispielsweise schreibt 1565 folgende Anmerkung zu einem Notenbeispiel mit Terzparallelen über einen Foliabass (einem 3-5-Satz), und geht dabei auf diese beiden Sphären ein:

„Die andere Art, den Alt in Terzen zum Sopran zu spielen, ist nur nützlich für *Sonetos*, *Villancicos* und ähnlichen Sachen. Es ist also eine wenig kunstvolle Sache, die gewöhnlich unter Männern und Frauen gebraucht wird, die keine Musikkennntnisse haben.“¹⁴⁰

Auch in Italien findet man die Unterscheidung zwischen dem kunstvollen Kontrapunkt, der von ausgebildeten Musikern unter Beachtung von Regeln praktiziert wird, und dem üblichen empirischen Kontrapunkt der ungebildeten Schichten. So unterteilt Banchieri beispielsweise den Kontrapunkt mit den Termini *Contrapunto osservato* und *Contrapunto commune*,¹⁴¹ während andere Autoren Begriffspaare wie *usualis–artificialis* oder *osservato–a campagna* (= „ländlicher“ Kontrapunkt) benutzen.¹⁴²

Im Spanien des 18. Jahrhunderts findet man immer noch eine ähnliche Unterscheidung, wobei der Begriff *Contrapunto* lediglich für die kunstvolle Mehrstimmigkeit nach Regeln verwendet wird, während das usuell mehrstimmige Singen des einfachen Volks *cantar a Fabordon* genannt wird.¹⁴³ Es koexistierte also die Traditionen des *Cantar por Razon* („rationales Singen“) und des *Cantar por Uso* (Singen als Brauch).¹⁴⁴

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf dem *Contrapunto* im engeren Sinne, der sich nach der *Contrapunto*-Lehre richtet, obwohl das verbreitete Phänomen des *Cantar a Fabordon* auch ein interessantes Forschungsthema wäre. Der Hauptgrund dafür ist, dass wir für den kunstvollen *Contrapunto* sehr wertvolle Information aus den *Contrapunto*-Lehrern gewinnen können, während das *Cantar a Fabordon* – wohl aufgrund seiner usuellen Natur und seines sozialen Kontextes – in den Quellen nur gelegentlich und vage beschrieben wird.

Man könnte also in Anlehnung an Pirrottas Metapher sagen, dass das *Cantar a Fabordon* für uns heute den verstecktesten Teil des Eisbergs darstellt. Dennoch sollten wir das Phänomen

¹⁴⁰ Sancta Maria 1565, Bd. 2, f. 48r: „La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirue para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y assi es cosa de poco arte, lo qual comunmente se vsa, entre hombres y mugeres que no saben de musica.“. Zum 3-5-Satz siehe Jans 1986 und 1992, sowie Fiorentino 2009.

¹⁴¹ Siehe Banchieri 1614, S. 165.

¹⁴² Siehe dazu Sachs 1996, S. 23 und 28.

¹⁴³ Siehe dazu das Zitat von Nassarre in Kapitel 3, Abschnitt a).

¹⁴⁴ Siehe dazu Fiorentino 2015c.

der populären Polyphonie – selbst wenn sie noch weniger schriftlichen Spuren als der „gelehrte“ *Contrapunto* hinterlassen hat – stets in Betracht ziehen, und nicht aus den Augen verlieren, dass solche Praxen u.a. in Korsika, Sardinien und den Pyrenäen praktisch bis in die Gegenwart überlebt haben.¹⁴⁵

f) spätere Entwicklung des *Contrapunto* in Spanien

Anders als bei der populären Polyphonie, gab es bei der Improvisationskunst der Kontrapunktisten in den Kathedrankapellen – dem *Contrapunto* im engeren Sinne – bereits im 17. und 18. Jahrhundert einen deutlichen Rückgang, der sich in der Anzahl der Quellen widerspiegelt. Dieser Rückgang erfolgte aber nicht überall parallel. So können wir für Italien feststellen, dass es im frühen 17. Jahrhundert noch viele Quellen zum improvisierten Kontrapunkt gibt, nach 1657 gibt es aber wohl keine mehr. In Frankreich hingegen können wir noch im 18. Jahrhundert zahlreiche Quellen finden, wie z.B. Brossard (1730), Marchand (1739), Madin (1742), Pollio (1770), ein Anonymus von 1777, La Borde (1780) und Jumentier (1783).¹⁴⁶

Im spanischen Fall kann zwischen dem 16. Jahrhundert, in dem es eine große Blütezeit des improvisierten *Contrapunto* gab,¹⁴⁷ und dem 19. Jahrhundert, in dem der improvisierte *Contrapunto* nur eine marginale Rolle spielte, eine langsam rückläufige Entwicklung beobachten, die aber nicht linear verläuft. Diese Entwicklung soll im Folgenden anhand von ausgewählten Zitaten skizziert werden. Um diesen historischen Verlauf besser zu verstehen, sollte man aber auch den musikhistorischen Kontext in Spanien berücksichtigen, der in Kapitel 3 skizziert ist, und gerade im 17. und 18. Jahrhundert wesentliche Besonderheiten gegenüber der mitteleuropäischen Entwicklung aufweist.

1. Pedro Cerone (1613)

Beginnen wir mit Pedro Cerone – dem gebürtigen Italiener, der lange in Spanien lebte und sein monumentales *El melopeo y maestro* (1613) auf Spanisch verfasste. Während Bermudo 1555 das Niveau der spanischen Kontrapunktisten hochgelobt hatte, äußert sich Cerone viel kritischer:

„Und um die Wahrheit zu sagen, der *Contrapunto* über den Choral ohne Koordination (*Concierto*), so wie er heutzutage oft in den Kapellen gemacht wird, macht gewissermaßen eine schlechte Wirkung. Und manchmal so sehr, dass das Zuhören eine widerwärtige und sehr lächerliche Sache ist, denn man hört eher eine Dissonanz, als eine Konsonanz der Stimmen.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ Siehe Ahmedaja 2017, Ayats/Costal/Gayete 2010, Macchiarella 1994 und 2012. Siehe außerdem für Südamerika Peñin 1993.

¹⁴⁶ Siehe Canguilhem 2013, S. 29-32.

¹⁴⁷ Siehe Canguilhem 2013, S. 30.

¹⁴⁸ Cerone 1613, S. 593: “Y por dezir verdad, el hazer *Contrapunto* sobre Cantollano sin concierto, y de la manera, que oyendia se acostumbra hazer en las Capillas, produze vn ciertoque de mal effeto; y auezes tanto, que el sentirle es cosa odiosa y de mucha risa: pues antes parece de sentir vna dissonancia, que vna consonancia de bozes.”

Anschließend empfiehlt Cerone, nicht zu schwierige Kontrapunkte zu versuchen, sondern sich lieber einer einfacheren Technik wie dem Dezimensatz (→ Kapitel 8.3) zu bedienen. Man kann sich natürlich fragen, wie zutreffend Cerones Meinung über das Improvisationsniveau ist. Was aber auffällt, ist, dass alle Abhandlungen zum *Contrapunto* im *Melopeo* sich primär auf die improvisierte Praxis beziehen.

2. Lorente (1672)

Diese Situation hat sich deutlich verändert, als Lorente 1672 sein Traktat *El porqve de la Musica* schreibt, in dem er 200 Seiten der *Contrapunto*-Lehre widmet. Meistens präzisiert er nicht, ob er sich auf eine schriftliche oder auf eine schriftlose Realisierung bezieht. An einer bestimmten Stelle findet man aber eine für diese Frage aufschlussreiche Anmerkung, die knapp eine Seite lang ist, mit der folgenden Überschrift:

„Anmerkung XXV, die zeigt, wie man den *Contrapunto* über den Choral macht, ohne ihn aufzuschreiben.“¹⁴⁹

Die Bemerkung „ohne ihn aufzuschreiben“ ist hier offensichtlich nötig geworden, vermutlich weil man inzwischen unter „*hacer Contrapunto*“ nicht mehr unbedingt – oder nicht in erster Linie – eine schriftlose Praxis versteht. Zugleich ist dies ein klarer Beweis dafür, dass der schriftlose Kontrapunkt immer noch praktiziert wird.

Sehr aufschlussreich ist außerdem, dass Lorente am Anfang des Kapitels zum dreistimmigen Kontrapunkt (*Contrapunto concertado*) diesen gleich mit der Komposition in Verbindung setzt:

„Hier beginnt der *Contrapunto concertado* über den Bass, und es folgt gleich danach der über den Sopran, beide dreistimmig. Und somit sind wir nach und nach bei der Komposition angekommen, denn sowohl in der Imitation der Motive, als auch in der Stimmführung, in der Begleitung der Synkopensissonanzen, in den Lizenzen der Stimmeneinsätze und in der Vielfalt von Intervallen, gehen *Contrapunto concertado* und Komposition so sehr Hand in Hand, dass man sagen kann, dass sie eine und dieselbe Sache sind. Und so werden wir zum *Contrapunto* einige Bemerkungen machen, die teilweise im zweistimmigen *Contrapunto suelto* erwähnt worden sind, und hier wegen der zusätzlichen Stimme [wichtig] sind. Und sie werden außerdem nützlich sein für eine gute Entwicklung der zukünftigen musikalischen Kompositionen.“¹⁵⁰

Für Lorente unterscheidet sich also der *Contrapunto concertado* nicht wesentlich von der Komposition. Er thematisiert nicht, ob der Schöpfungsvorgang schriftlich oder mündlich ist, sondern betrachtet das Resultat – Imitationen, Synkopensissonanzen, Stimmführung – als

¹⁴⁹ Lorente 1672, S. 297: „Nota XXV Que enseña como se ha [de] hacer contrapunto sobre canto llano, sin escribirlo“.

¹⁵⁰ Lorente 1672, S. 353: „Comiença el Contrapunto de Concierto de Sobre baxo, siguiendose inmediatamente el de Sobre tiple, vno, y otro à tres voces, aviendonos poco à poco llegado à la Composicion, pues ya en la imitacion de passos, ya en la trabaçon de las voces, ya en el acompañar las ligaduras, ya en lo licencioso de las entradas, ya en la extension del vso de las especies, se da tanto la mano con ella, que podemos dezir ser vna misma cosa: y assi en este Contrapunto pondremos algunas particularidades, que aunque en parte quedan anotadas en el Contrapunto suelto de à dos voces, aqui por aumentarse otra voz, lo seran, y serviràn juntamente para la buena direccion en las Composiciones futuras de la Musica.“

das Entscheidende, um beide Disziplinen als eine Einheit zu betrachten. Lorente meint hier anscheinend keinen völlig spontan improvisierten *Contrapunto*, sondern eher solche Kontrapunkte die – ob sie aufgeschrieben werden oder nicht – sorgfältig vorbereitet werden. Auch wenn die Behauptung, *Contrapunto concertado* und Komposition seien die gleiche Sache, relativiert werden muss – nach dem *Contrapunto* folgen über 200 Seiten zur Komposition –, ist es klar, dass die Grenzen zwischen beiden Disziplinen fließend sind, und dass der *Contrapunto* als Vorbereitung auf die Komposition diene. Diese Betrachtungsweise des Kontrapunkts als Kompositionspropädeutikum wird im 18. Jahrhundert bei vielen anderen – spanischen und ausländischen – Autoren zu finden sein.¹⁵¹

3. Nassarre (1683/1700/1723)

Auch Nassarre betrachtet den *Contrapunto* als Vorstufe und Fundament der Komposition – den Kontrapunkt-Teil seiner *Fragmentos musicos* (1683/1700) beginnt er wie folgt:

„P. Was versteht man unter *Musica Rithmica*?

R. Unter *Musica Rithmica* versteht man die Komposition, und als deren Grundlage und Ursprung, den *Contrapunto*.“¹⁵²

Dabei spielt bei Nassarre die mündliche Realisierung des *Contrapunto* eine eminente Rolle: Er verwendet wiederholt die Wendungen *echar Contrapunto* und *echar de repente*, die sich eindeutig auf eine improvisierte Realisierung beziehen. In seiner *Escuela Musica* schreibt Nassarre sogar „*el Contrapunto se estudia para echarlo de repente*“, was wörtlich bedeutet: „Man studiert den *Contrapunto*, um ihn plötzlich hinzuwerfen.“¹⁵³

Die Formulierungen *echar Contrapunto* und *echar de repente*, die wir auch in früheren und späteren Quellen (z.B. Bermudo, Lusitano oder Valls) finden, können wir aufgrund der Bedeutung von *echar* (= werfen, aus dem Lat. *iactare*) mit einer spontanen, improvisierten Handlung in Verbindung bringen. Eindeutige Bestätigungen, dass es sich bei *echar de repente* um Improvisation handelt, finden wir in historischen Wörterbüchern, die diesen Ausdruck wie folgt übersetzen:

“Echar de repente: *Faire un impromptu, faire les vers sur le champ sur un sujet qu'on propose.*“¹⁵⁴

“Echar de repente, *improvisieren*“¹⁵⁵

Folglich können wir Nassares Satz so übersetzen:

„Man studiert den *Contrapunto*, um ihn zu improvisieren.“

¹⁵¹ Siehe z.B. Tosca 1709, S. 475-476: „Composicion es una artificiosa colocacion de diferentes voces con variedad de consonancias, y disonancias, sin que sea menester lleve alguna de ellas el canto llano. Es la composicion el fin à que se encamina todo lo que hemos dicho del Contrapunto, por ser este principio, y origen de la composicion“. Zum Bezug zwischen Kontrapunkt und Kompositionslehre auch in anderen Ländern, siehe Sachs 1996.

¹⁵² Nassarre 1700, S. 65: „P. Qué se entiende por Musica Rithmica? / R. Por Musica Rithmica se entiende la composicion, y como su principio, y origen, el Contrapunto.“

¹⁵³ Nassarre 1723, S. 192. Die gesamte Stelle im Kontext findet sich in Kapitel 6.4, Abschnitt c).

¹⁵⁴ Cormon 1776, S. 486.

¹⁵⁵ Franceson 1829, S. 368.

Interessant ist auch eine andere Stelle bei Nassarre, die uns indirekt einen möglichen Grund zeigt, warum der improvisierte *Contrapunto* nach und nach verschwand:

„An vielen Orten, in denen es keine Kapelle von Musikern gibt, bilden viele an feierlichen Tagen Konsonanzen zum gesungenen Choral, was die Alten *Contrapunto* nannten, und die Modernen *cantar a Fabordon* nennen.“¹⁵⁶

Die improvisierte Mehrstimmigkeit überlebte also länger in den kleinen Kirchen, die nicht über eine Kapelle mit ausgebildeten Musikern verfügten. Dies legt die Annahme nahe, dass in den professionellen Kapellen der Kathedralen die komponierte Polyphonie, die einen festen Platz in feierlichen Gottesdiensten hatte, die improvisierte Polyphonie weitgehend verdrängte.¹⁵⁷ Dies heißt aber nicht zwingend, dass der improvisierte *Contrapunto* dort seinen Platz in der Musikausbildung verloren hatte.

4. Rabassa (1720), Anonymus E-Boc MM 12-VI-4 (c. 1730), Valls (c. 1735)

Die Traktate von Francesc Valls und von seinem Schüler Pere Rabassa, sowie das anonyme Manuskript E-Boc MM 12-VI-4, das ebenfalls aus dem Kreis um Valls stammt (mehr dazu in Kapitel 3.3), behandeln den improvisierten *Contrapunto* in einer sehr ähnlichen Art: Alle drei Autoren befassen sich nur relativ kurz mit der Improvisation, und zwar nicht innerhalb der Kapitel zur eigentlichen *Contrapunto*-Lehre, sondern erst danach. Und alle drei bringen die Improvisation dann ins Spiel, wenn sie über die Fertigkeiten (*Habilidades*) sprechen, die in den *Oposiciones* (den Prüfungen für die Auswahl eines *Maestro de Capilla*) verlangt werden.¹⁵⁸

Das Kapitel über solche Fertigkeiten beginnt Valls wie folgt:

„Bis hier wurde der Weg gezeigt, mit dem der angehende Komponist tüchtig in der Komposition werden kann, indem er über das Nötigste aufgeklärt wird, was man für diesen Zweck braucht. Alle die Fertigkeiten, die erklärt und mit Beispielen illustriert worden sind, sind die, die man sich in Ruhe erarbeitet, während man auf dem Stuhl sitzt und gut überlegt. Jetzt ist es sinnvoll, ihn in weiteren Fertigkeiten zu unterweisen, die man plötzlich macht. Und so wie es nötig ist, um ein vollkommener Sänger zu sein, dass man *al improviso* (wie die Italiener sagen, so wie die Spanier *de repente*) vom Blatt singen kann, genauso ist es vernünftig, dass ein Komponist jederzeit imstande ist, die Fertigkeiten seines Berufs auszuführen, wie Kontrapunkte zu jeder beliebigen Stimme zu improvisieren, oder auch Kanons, dritte Stimmen zu einem Duo, vierte Stimmen zu einem Trio, und weitere Fertigkeiten, die ich nach und nach erklären werde.“¹⁵⁹

¹⁵⁶ Nassarre 1723, S. 150: „En muchas partes que no ay Capilla de Musicos, los dias Solemnes forman consonancias muchos sobre el *Canto Llano* que se canta; à lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *Fabordon*.“

¹⁵⁷ Als Beispiel für die riesige Produktion von mehrstimmigen Kompositionen sei hier das Archiv der Kathedrale von Valencia erwähnt, in dem Tausende von Kompositionen liegen – ein Großteil davon sind Manuskripte von mehrchörige Werke der lokalen *Maestros de Capilla* des 17. und 18. Jahrhunderts. Siehe Climent 1979.

¹⁵⁸ Siehe Rabassa 1720, S. 259-268, Anonymus c. 1730, S. 237-242 und Valls c. 1735, f. 221-223v.

¹⁵⁹ Valls c. 1735, f. 221: “Hasta aqui se trató el modo como el nuevo compositor pudo hazerse habil, en la composicion; informandole de todo lo mas necessario, y mas preciso para el fin: todas las habilidades, que se han expressado, y facilitandole con exemplos, son las que se trabajan con sossiego, y de pensado sentado en la silla; aora será bien instruirle en otras, que se hazen de repente; siendo mucha razon, que si para ser perfecto cantante es menester, que al improviso, que dizen los Italianos; y los Españoles de repente; cante el papel de que se le entrega; assi el compositor haga siempre que se ofrezca aquellas habilidades que son de su oficio; como hechar

Zu den verlangten Fertigkeiten zählt auch das Steuern von anderen Sängern während des Improvisierens mithilfe der Guidonischen Hand, sowie durch das Benennen der Solmisationssilben des Anderen, während man die eigene Stimme singt (mehr dazu in Kapitel 8).

Bei diesen drei Quellen bekommt man den Eindruck, dass solche Fertigkeiten – und vielleicht der improvisierte Kontrapunkt im Allgemeinen – vielleicht nicht mehr zu den alltäglichen Aufgaben des *Maestro de Capilla* zählen, aber immer noch eine Standardanforderung in den *Oposiciones* darstellen. Wie dies zu bewerten ist, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Deswegen bleiben Fragen offen, wie: Wird hier etwas verlangt, was im Berufsleben eigentlich nicht mehr so relevant ist? Oder spielen die improvisatorischen Fertigkeiten vielleicht doch noch eine Rolle, etwa bei der Ausbildung der Knaben?

5. Rodriguez de Hita (1757)

Wenn wir Antonio Rodriguez de Hita (*Maestro de Capilla* der Kathedrale von Palencia) folgen, dann waren die ganzen *Contrapunto*-Aufgaben absolut sinnlos und hoffnungslos obsolet. In seinem *Diapasón instructivo* (1757) schreibt er:

„Die *Contrapuntos*, die wir alle bis heute gelernt haben, sollen nicht mehr gelehrt werden, denn nach meinem Ermessen ist ihre Lehre völlig nutzlos. Denn es war eine lächerliche Sache zu sehen, dass die Regeln danach für die Komposition nutzlos waren. Alle wissen das, und deswegen sind keine Beweise nötig, und ein einziges Beispiel reicht: Manche [Kontrapunktisten], die mehr als zwanzig Sorten von *Contrapunto sobre Tiple* und *sobre Baxo*, sowie über zwölf verschiedene Arten von *Conciertos* durchgemacht hatten, und eine Unmenge von Imitationen, und dafür drei oder noch mehr Jahre gebraucht hatten, konnten trotzdem immer noch nicht einen Bass zu einer *Copla* setzen.“¹⁶⁰

Der improvisierte *Contrapunto* – und vielleicht die ganze *Contrapunto*-Lehre an sich – scheint also inzwischen in Verruf geraten zu sein. Allerdings gibt es auch Verfechter des *Contrapunto*, wie Antonio Roel del Rio (*Maestro de Capilla* in Mondoñedo, der eine 50-seitige Antwort an Rodriguez de Hita veröffentlichte, in der er den Ruf der *Contrapunto*-Tradition verteidigte.¹⁶¹

6. Santa Maria (1778)

contrapuntos, sobre qualquiera voz, [...] fugas, terceras y quartas voces sobre un Duo, ó un Tercio, y otras habilidades que iré explicando.”

¹⁶⁰ Rodriguez de Hita 1757, S. 17: „Los contrapuntos que hemos dado todos hasta aqui, yá no se han de dar, porque he juzgado muy inútil su enseñanza; pues era cosa ridicula ver, que las reglas de ellos nada servian despues en la composicion. Todos lo saben esto, por ello son escusadas pruebas, y sola una basta, y es, que despues de haver passado mas de veinte géneros de contrapunto, sobre Tiple, y sobre Baxo, mas de doce diferencias de concierto, una infinidad de passos, ganando en todo esto algunos tres años, y otros mas, aun no sabian poner el Baxo á una Copla.“

¹⁶¹ Siehe Roel del Rio 1760, S. 27: „[...] supone [Usted] la Composicion lo mismo, que el Contrapunto, se olvidó de que los Autores difinen con distincion ambas cosas; o que por lo menos en la practica las miran con diverso semblante: assi como el común de nuestras Escuelas, donde solo se tiene por Contrapunto: el que canta una voz, o aguda, o grave, sobre algún Canto preciso, o llano, o de Órgano: i sus reglas se reconocen, casi todas, ordenadas a formarlas con particulares modulaciones inútiles en la mayor parte para la Composicion.“

Der Hieronymitanermönch Francisco de Santa Maria bestätigt in seinen *Dialectos Musicos* (1778), dass der improvisierte *Contrapunto* immer noch eine Rolle in der musikalischen Ausbildung der Knaben spielt:

„Die gewöhnlichere Art [von *Contrapunto*], die man in Spanien benutzt, besteht darin, verschiedene Aktionen über einen Choral im Bass (*Baxo llano*) zu machen. Danach lernt man die gleichen Aktionen, aber unter einem Choral im Sopran (*Tiple llano*), und als letztes macht man unter einem mensuralen Bass (*Baxo de Canto de Organo*) dasselbe, was man über den Choral im Bass und im Sopran getan hat. [...] Diese Aktionen lernt man zuerst schriftlich; aber sobald man die Intervalle kennt, sowie die Art, die Aktionen auszuführen, lernt man diese Aktionen aus dem Gedächtnis (*de memoria*), was eine sehr nützliche Sache ist. Denn in der Folge können die Knaben viel schneller wahrnehmen, was die Intervalle sind, und wie sie wirken; und sie können diese so gut beherrschen, dass sie unvorbereitet die Aktionen stattdlich und mit großer Reinheit ausführen.“¹⁶²

Nach Santa Maria wird also der *Contrapunto* von den Knaben nicht nur schriftlich, sondern auch schriftlos praktiziert. Außerdem betont er die positiven Auswirkungen, die ein solcher Lehrgang für die Gehörbildung und für die Präzision beim Singen hat. Interessant ist aber, dass sich die Reihenfolge verändert hat: Im 16. Jahrhundert war es üblich, den *Contrapunto* mündlich zu lernen, bevor man sich mit der (schriftlichen) Komposition befasst,¹⁶³ hier beginnt man hingegen mit schriftlichen Übungen.

7. Eximeno (1774/c.1802)

Der Jesuit Antonio Eximeno ist vielleicht der spanische Theoretiker, der sich am kritischsten gegen die *Contrapunto*-Lehre wendete. In *Dell'origine e delle regole della musica* (1774) zeigt er sich als ein aufgeklärter Mann, der sich für die „moderne“ Harmonielehre 'nach rationalen Prinzipien', gemeint ist in der Nachfolge Rameaus, einsetzt, und die „alte“ *Contrapunto*-Lehre bekämpft, die in seinen Augen voll mit willkürlichen, nutzlosen Regeln ist:

¹⁶² Santa Maria 1778, S. 94-95: „Nos dice esta difinicion ser el contrapunto un canto acorde con voces casi contrapuestas, aprobado por el arte; ó que es un número constituido con variedad de consonancias. El modo mas común, que se usa en nuestra España, es sobre un baxo llano hacer diferentes Operaciones. Después se enseñan las mismas operaciones, formándolas baxo de un tiple llano: y últimamente, sobre un baxo de Canto de Organo, formar las mismas operaciones que se executaron sobre baxo, y sobre tiple, ó baxo del tiple. [...] Estas operaciones se enseñan á formar primero por escrito; pero luego que se tiene conocimiento de las especies, y del modo de formar las operaciones, se enseña á formar las dichas operaciones de memoria, que es cosa útilísima; porque con la continuación los niños llegan á percibir mas pronto qué cosa son las especies, y sus efectos; y á dominarlas de tal suerte, que forman las operaciones de pronto gallardamente, y con mucha limpieza.“

¹⁶³ Siehe Coclico 1552, f. Fijr: „Item Praeceptor meus Iosquinus de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, breui tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et friuolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta per exercitium et practicam paucis uerbis docebat. Cum autem uideret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornatè canere, et textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem, cum his speciebus. Quos autem animaduertit acuti ingenij esse et animi laeti his tradidit paucis uerbis regulam componendi trium uocum, postea quatuor, quinque, sex et caetera, appositis semper exemplis, quae illi imitarentur. Non enim omnes ad componendi rationem aptos iudicauit Iosquinus, eos tantum eam docendos statuit, qui singulari naturae impetu ad pulcherrimam hanc artem ferrentur, quia multa dulciter composita esse aiebat, quibus similia aut meliora, uix unus è millibus componere posset.“

„Rameau, der sozusagen Musiklehrer von ganz Frankreich gewesen ist, ist auch der erste *Maestro de Capilla* gewesen, der die Praxis des *Contrapunto* nicht im Dunkeln und mit vorwiegend betrügerischen Regeln gelehrt hat, wie die anderen gemacht hatten. Das dritte und vierte Buch seines Harmonie-Traktates enthalten sehr nützliche Regeln für die Praxis, die keiner von den alten Meistern kannte.“¹⁶⁴

Circa 1802 schrieb Eximeno *Don Lazarillo Vizcardi* – einen satirischen Roman über musiktheoretische Themen, der deutlich an *Don Quixote* angelehnt ist. Im Mittelpunkt der Handlung steht das Verfahren für die Besetzung einer Stelle als *Maestro de Capilla*. Eine der Hauptfiguren, Agapito Quitóles, hat durch die Lektüre von „alten“, unaufgeklärten Kontrapunkttraktaten den musikalischen Verstand verloren, und erleidet wegen seinen Wahnvorstellungen bittere Niederlagen – so erkrankt er, als er versucht, in einer kalten Nacht die Sphärenharmonie zu hören.¹⁶⁵ Ähnlich wie in *Don Quixote* die schädlichen Ritterromane verbrannt werden, gelangen in Eximenos Roman einige Traktate ins Feuer, darunter Cerone und Nassarre.¹⁶⁶

Gegenüber der Praxis der improvisierten Polyphonie zeigt sich Eximeno besonders kritisch:

„Das mehrstimmige Konzert hat seinen Ursprung in der angeborenen Neigung von Menschen, zusammen zu singen. [...] So wurde in die Kirche die Gewohnheit eingeführt, den Choral mit einer Vielzahl von Stimmen und Gesängen zu begleiten. [...] Die unkontrollierte Vorliebe für Vielfalt, sowie der Ehrgeiz, herauszuragen, gingen zu weit. Während einige den reinen Choral sangen, begleiteten sie andere – und oft sogar das ganze Volk – mit guten oder schlechten Modulationen, jeweils nach dem Gehör der Einzelnen. Man kann sich vorstellen, wie viele harmonische Fehler in solch willkürlichen Zusammenklängen entstanden, besonders nachdem die barbarischen Völker die Provinzen des Römischen Reichs besetzten, und mit ihrer Vorliebe für die Extravaganz den guten Geschmack der Sinne und der Künste verderben.“¹⁶⁷

Und über die Improvisationsaufgaben in den *Oposiciones* schreibt er:

„Am ersten Tag wurde jedem Bewerber ein *Canto llano* gegeben, der von einem anderen Musiker gesungen wurde, und er musste ihn plötzlich mit einem anderen Gesang begleiten, der *Contrapunto* genannt wird. Ob das ein Beweis für Fertigkeit ist, weiß ich nicht; wenn das aber so ist, dann ist diese Fertigkeit nutzlos für den Dienst der Kirche. Denn, wenn man mit

¹⁶⁴ Eximeno 1796, Teil I, S. 144: „Rameau que ha sido por decirlo así el Maestro de Música de toda la Francia, ha sido también el primer Maestro de Capilla que no ha enseñado la práctica del Contrapunto casi á ciegas y con reglas por la mayor parte falaces, como lo habían hecho los demás. Solamente en el tercero y quarto libro de su Tratado de la Armonía se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos.“

¹⁶⁵ Eximeno 1872, II, S. 357.

¹⁶⁶ Eximeno 1872, II, S. 219-221.

¹⁶⁷ Eximeno 1872, I, S. 30: „El concierto de muchas voces tiene su primer origen en la innata propension de los hombres á cantar juntos; pero esta innata propension ó instinto, si no es regulado del buen oído produce efectos viciosos. Esa innata propension introdujo desde luégo en la Iglesia la costumbre de acompañar el canto-llano con variedad de voces y de cantilenas. El canto-llano bien cantado y acompañado con simples terceras y sextas, y áun con quintas, cuartas y octavas, no puede producir desagradable efecto; pero el mal regulado gusto de la variedad y la ambicion de sobresalir pasaron mucho más allá: miéntras unos cantaban el puro canto-llano, otros, y muchas veces todo el pueblo, les acompañaban con otras modulaciones, buenas ó malas, segun el oído músico de cada cual. Fácilmente se concibe cuántos errores de armonía se debían deslizar en estos caprichosos conciertos, especialmente despues que las naciones bárbaras ocuparon las provincias del imperio romano, y con el gusto de la extravagancia corrompieron el buen gusto del oído y de la vista, y con ello el de todas las artes de genio.“

diesem Test sehen will, ob der Bewerber fähig ist, eine gute Kantilene über den *Canto llano* zu komponieren, diese muss er nie aus dem Stegreif komponieren, und noch weniger muss er sie selber singen.“¹⁶⁸

Die Vehemenz, mit der Eximeno um 1800 den improvisierten Kontrapunkt bekämpfte, könnte man wiederum als ein Indiz dafür deuten, dass diese Praxis immer noch Befürworter hatte.

8. Prüfungsprogramm des Madrider *Conservatorio* (1831)

Selbst im 19. Jahrhundert, wo der *Contrapunto* ja hauptsächlich als Propädeutikum zur Komposition betrachtet wurde, verschwand die Improvisation nicht komplett – zumindest in der Didaktik behielt sie ihren Platz. So ist es zum Beispiel im Prüfungsprogramm aus dem *Real Conservatorio de Musica de Madrid* von 1831 dokumentiert:

„Ein Prüfer wird an der Tafel einen acht- bis zehntaktigen Bass schreiben, und die Schüler werden verschiedene Sorten von Kontrapunkte über Sopran und über Bass improvisieren.“¹⁶⁹

9. Spuren in der spanischen Lexik der Gegenwart

Zuletzt sei darauf hingewiesen, dass die ausgeprägte Kultur des improvisierten Kontrapunkts Spuren im Vokabular der spanischen Sprache hinterlassen hat, die bis in die Gegenwart reichen. So finden wir heute immer noch im offiziellen Wörterbuch der spanischen Sprache, dem *Diccionario de la Real Academia Española*, folgende Definitionen:¹⁷⁰

- *“contrapuntante: Contrapunto-Sänger.”*¹⁷¹
- *“contrapuntear: Contrapunto singen / (Südamerika und Kuba) improvisierte Verse singen.”*¹⁷²
- *„contrapunto: (Venezuela) Musikalische Aufführung in der zwei Sänger wetteifern, und mit joropo-llanero-Rhythmus begleitet werden.“*¹⁷³
- *„discantar: Den Contrapunto über ein Thema (Passo) werfen.“*¹⁷⁴
- *„payada de contrapunto: (Argentinien, Bolivien, Chile und Uruguay) Wettstreit, in dem zwei Payadores abwechselnd Gesänge über ein Thema improvisieren.“*¹⁷⁵

¹⁶⁸ Eximeno 1872, I, S. 239-240: „El primer día se señaló á cada opositor un canto-llano, que cantó otro músico, y él lo acompañó de repente con otro canto que llaman contrapunto. Si esto prueba ó no habilidad, no lo sé; pero sí que si la prueba, esta habilidad para el servicio de la Iglesia es inútil; porque, aunque por esta prueba se quiera ver si el opositor es capaz de componer sobre el canto-llano una buena cantilena, ésta no la ha de componer jamas de repente, y mucho menos la ha de cantar él mismo. “

¹⁶⁹ Conservatorio de Madrid 1831, S. 5: „Uno de los señores examinadores se servirá escribir en el encerado un bajo de ocho á diez compases, sobre el cual los alumnos improvisarán varias clases de contrapuntos sobre el tiple o el bajo.“

¹⁷⁰ Siehe Diccionario de la RAE 2001.

¹⁷¹ „1. com. Mús. Cantante de contrapunto.“

¹⁷² „1. tr. Mús. Cantar de contrapunto. / 4. intr. Am. Mer. y Cuba Dicho de dos o más cantantes populares: Cantar versos improvisados. U. t. c. Prnl.“

¹⁷³ „5. m. Ven. Ejecución musical en la que compiten dos cantadores, que se acompañan con ritmo de joropo llanero.“

¹⁷⁴ „1. tr. Mús. Echar el contrapunto sobre un paso.“

¹⁷⁵ „1. f. Arg., Bol., Chile y Ur. Competencia en la que, alternándose, dos payadores improvisan cantos sobre un mismo tema.“

3. Der spanische Kontext

Die spanische Musikgeschichte hatte im 17. und im frühen 18. Jahrhundert einen eigenen Verlauf, den man nur bedingt mit den Entwicklungen auf der anderen Seite der Pyrenäen vergleichen kann. Es gab zwar einige Verbindungslinien – nicht zuletzt aufgrund der aragonesischen Besitztümer in Italien –, dennoch sind die Unterschiede insgesamt so markant, dass man fast von zwei parallelen Welten sprechen könnte.

Die Gründe für diese divergierende Entwicklung sind komplex, und heute immer noch zum Teil unbekannt – was nicht zuletzt daran liegt, dass es in der Forschung bezüglich des spanischen 17. Jahrhunderts immer noch einen großen Nachholbedarf gibt. Wie unterschiedlich diese zwei Welten waren, zeigte sich dennoch spätestens im frühen 18. Jahrhundert, als die bis dahin herrschende Isolation der spanischen Musik einer Öffnung hin zu den italienischen Einflüssen wich: Die ‚Kollision‘ zwischen dem spanischen und dem italienischen Stil führte zu zahlreichen, lebhaften Polemiken, bei deren Lektüre zuweilen der Eindruck entsteht, als ob beide Welten völlig unvereinbar wären – was in Realität nicht so extrem gewesen sein mag.

Um die komplexe Lage um 1700 besser zu verstehen, scheint es mir sinnvoll, sich nicht ausschließlich auf diese Zeit zu konzentrieren. Stattdessen möchte ich auf der einen Seite die Zeit vor den Polemiken (also das 17. Jahrhundert) und auf der anderen das 18. Jahrhundert mit der Italienisierung und den daraus resultierenden Polemiken untersuchen. Durch diese Herangehensweise lässt sich die ‚Plattentektonik‘, die zu den Spannungen und ‚Erdbeben‘ geführt hat, besser darstellen, als mit einem synchronen Bild der Lage um 1700 allein.

3.1. Das 17. Jahrhundert – ein *Siglo de Oro*?

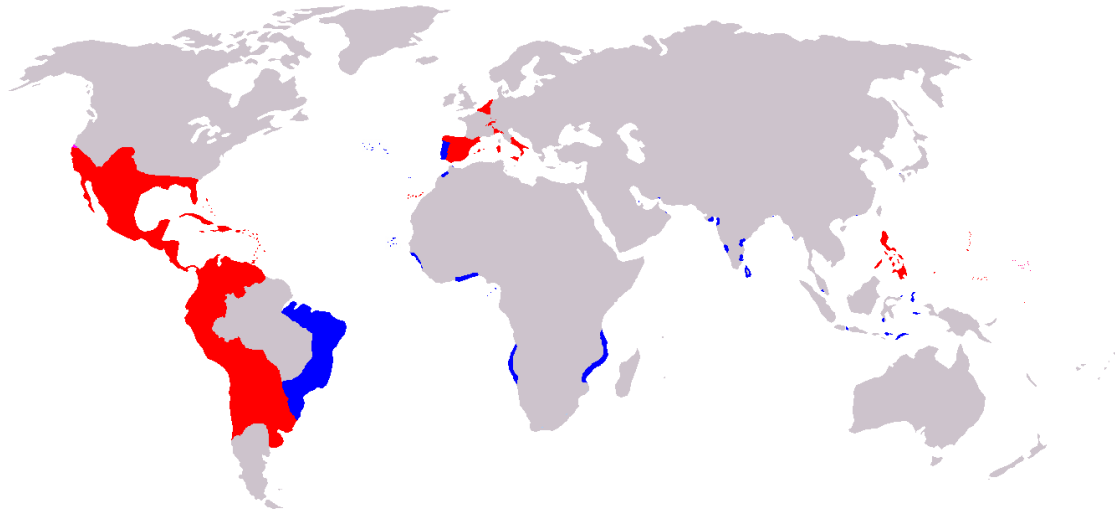


Abb. 3.1: Spanien (rot) und Portugal (blau) in der Zeit, in der sie zusammen eine politische Einheit bildeten (1580-1640)¹⁷⁶

„[Der Niedergang des spanischen Imperiums im 17. Jahrhundert] ist unbestreitbar, heikler ist seine Interpretation. [...] Sowohl der Bevölkerungsverlust als auch der Ruin Kastiliens, seiner Industrie und seines Handwerks, seiner Viehzucht und seines von den Ausländern verhöhnten Handelsmonopols [stehen] außer Zweifel. [...] Etikette, Korruption und Intrigen beeinträchtigten die Effektivität der Zentralmacht, und selbst die nationale Einheit hatte darunter zu leiden. Der Abfall Portugals im Jahre 1640 markiert ein kritisches Datum der spanischen Geschichte. [...] Auch außerhalb der Iberischen Halbinsel schritt die unaufhaltsame Auflösung des Imperiums voran. [...] Die Verträge von 1648 bestätigten die Unabhängigkeit der Vereinigten Niederlande. [...] Die Folgen des Spanischen Erbfolgekrieges [waren] erdrückend: Die katholischen Niederlande, Luxemburg, die italienischen Besitzungen, Menorca und Gibraltar gingen verloren, und England hatte auf dem Gebiet der Seefahrt endgültig die Oberhand gewonnen. Mit dem Frieden von Utrecht im Jahre 1713 war der Tiefpunkt des spanischen Niedergangs erreicht. Welch ein Sturz seit 1580!“

Pierre Vidal, *Spanien*, S. 71-72

Der spektakuläre politische Niedergang Spaniens im 17. Jahrhundert, den Montesquieu sogar mit dem Fall des Römischen Reiches verglich,¹⁷⁷ war nicht unmittelbar gefolgt von einem kulturellen Wandel. Vielmehr wurde der eindrucksvolle kulturelle Aufschwung, der bereits im 16. Jahrhundert einsetzte, mit hervorragenden Meistern in den verschiedenen Künsten fortgesetzt, wie Zurbarán, Velázquez und Murillo in der Malerei, Quevedo und Góngora in der Poesie, oder Lope de Vega und Calderón de la Barca im Theater. In der Kunstgeschichte wird dementsprechend die Periode von etwa 1550 bis 1680 als eine Einheit betrachtet, die man als das spanische *Siglo de Oro* (goldenes Zeitalter) bezeichnet. Das *Siglo de Oro* verlief also größtenteils im 17. Jahrhundert, und somit im Zeitraum, in dem sich der politische Niedergang vollzog.¹⁷⁸

¹⁷⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Talk%3ASpanish_Empire%2FArchive_2#/media/File:Iberian_Union_Empires.png, abgerufen am 16. August 2018.

¹⁷⁷ Siehe Vilar 1998, S. 72.

¹⁷⁸ Siehe Vilar 1998, S. 64-71.

Was die Musik betrifft, ist die Rezeption ebenfalls von einem *Siglo de Oro* geprägt, der allerdings einen anderen zeitlichen Verlauf als in den anderen Künsten aufweist. Als die großen Meister des musikalischen *Siglo de Oro* – und noch heute für viele als der Höhepunkt der spanischen Musikgeschichte – gelten die drei Komponisten, die für Collet die ‚spanische musikalische Mystik‘ (siehe Kapitel 1.2) verkörpern: Cristóbal de Morales (c.1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) und Tomás Luís de Victoria (c.1548-1611).

Während in den anderen Künsten also der *Siglo de Oro* erst im 17. Jahrhundert kulminieren wird, endet in der Musik das goldene Zeitalter – so die übliche Interpretation – bereits mit dem Tod von Victoria 1611. Die Sichtweise, dass die Musik im 17. Jahrhundert nicht mehr auf der Höhe des *Siglo de Oro* ist, wirkt noch bis in die Gegenwart. Im Kapitel „Musik aus Silber in einem goldenen Jahrhundert“ („*Música de plata en un siglo de oro*“), das den 2016 erschienenen Band zur spanischen Musik des 17. Jahrhunderts eröffnet, schreibt Álvaro Torrente:

“Verglichen mit anderen Disziplinen scheint die Musik [im 17. Jahrhundert] auf einer niedrigeren Ebene zu sein. Es gibt kein Gold – oder die Forscher und Interpreten haben es nicht geschafft, es zu finden – in den musikalischen Erscheinungen, die unsere Tage erreicht haben. Es ist notwendig einzuräumen, dass es weder in Spanien noch in seinen amerikanischen Kolonien eine musikalische Persönlichkeit gibt, die man mit Velázquez oder Cervantes, oder mit Monteverdi oder Schütz vergleichen könnte. Aber nicht von Bach allein lebt der Mensch.”¹⁷⁹

Die Schwierigkeiten, ein Kanon für das spanische 17. Jahrhundert zu etablieren, liegen aber in einem erheblichen Maße auch daran, dass dieses Repertoire weitgehend unerforscht ist:

„In der gegenwärtigen Sicht auf die spanische Geschichte gibt es kein Konsens darüber, welche die Meisterwerke und die großen musikalischen Schöpfer [des 17. Jahrhunderts] sind, und zwar schlicht und einfach, weil die Musik des 17. Jahrhunderts vielen – mit Ausnahme von einer Handvoll Forscher und Interpreten und einer reduzierten Gruppe von Liebhabern – nahezu unbekannt ist.”¹⁸⁰

Auch wenn die Musik des 17. Jahrhunderts noch auf eine umfassendere Erforschung wartet, gibt es bislang wenige Anhaltspunkte, diese Musik pauschal als „schlechter“ als die des 16. Jahrhunderts zu beurteilen. Die Annäherung an diese Musik zeigt relativ schnell, dass es in Spanien um 1600 – anders als in Italien – keine spektakulären Innovationen gab, die eine Epochenäsur rechtfertigen würden. Man kann aber auch nicht von einer Stagnation sprechen, sondern es gab eine fließende aber deutliche Weiterentwicklung des Stils, die man zum Beispiel in folgenden Aspekten beobachten kann:

- zunehmende Tendenz zur Doppel- und Mehrhörigkeit

¹⁷⁹ Torrente 2016, S. 30: „[...] comparada con otras disciplinas, la música parece ocupar un estrato inferior. No hay oro, o los investigadores e intérpretes no hemos sabido encontrarlo, en las manifestaciones musicales que han llegado a nuestros días. Es necesario reconocer que no hay en España y sus colonias americanas una figura musical que se pueda equiparar a un Velázquez o a un Cervantes, a un Monteverdi o a un Schütz. / Pero no sólo de Bach vive el hombre.”

¹⁸⁰ Torrente 2016, S. 31: „[...] no hay, en la visión actual de la historia de España, un consenso sobre cuáles son las obras maestras y los grandes creadores musicales, sencillamente porque, fuera de un puñado de estudiosos e intérpretes y un reducido grupo de aficionados, la música del siglo XVII es virtualmente desconocida.”

- zunehmender Einbezug von Instrumenten (auch wenn sich diese oft in ihrer Rolle nicht stark von den Stimmen unterscheiden)
- Entwicklung eines neuen Stils bei Werken mit spanischen Texten (*Villancicos*, *Tonos*, ...), meistens immer in ternären Taktarten, während bei den liturgischen, lateinischen Texten der alte Stil in binären Taktarten weitergepflegt wird
- häufigerer Gebrauch von Dissonanzen, freierer Gebrauch von verminderten Quinten und übermäßigen Quartan

Entscheidend scheint mir dennoch, dass es in der Grundlage der Musikmachens, nämlich in der *Contrapunto*-Lehre, keinen Bruch gab – man kann in Spanien nicht sauber zwischen einer *prima* und einer *seconda Pratica* trennen –, sondern eine stetige Weiterentwicklung. Die *Contrapunto*-Lehre um 1700 (die in den Kapiteln 6 bis 10 untersucht wird), unterscheidet sich schon in vielen Aspekten von der des 16. Jahrhunderts, beruht dennoch immer noch auf derselben Grundlage.

Das musikalische Panorama im Spanien des 17. Jahrhunderts war also viel weniger geprägt von den italienischen Innovationen, die heute mit dem ‚Barock‘ assoziiert werden, als von einer eigenen Entwicklung, die auf dem Erbe des 16. Jahrhunderts beruht. Pointiert gesagt: Man kann im Spanien des 17. Jahrhunderts nicht wirklich von Barock sprechen, sondern eher von einer *longue durée* der Renaissance. Erst im frühen 18. Jahrhundert wird es mit der Einführung des italienischen Stils zu einer deutlichen Zäsur in der spanischen Musikgeschichte kommen. Und ähnlich wie in Italien wird diese Zäsur von lebhaften Polemiken gekennzeichnet sein.

Wenn man aber die spanische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts aufgrund ihrer Kontinuität quasi als eine Einheit betrachten kann, warum wird jedes Jahrhundert dann so unterschiedlich rezipiert? Selbst Torrente schreibt, dass die „Musik aus Silber“ des 17. Jahrhunderts nicht schlechter ist als die des 16. Jahrhunderts:

„Man kann nicht behaupten, dass die Werke des *Cancionero de la Sablonara* [ca. 1625] eine niedrigere Qualität als die des *Cancionero Musical de Palacio* haben. Es gibt auch keinen objektiven Grund um zu denken, dass die geistliche Musik von Vivanco, Capitán, Patiño oder Durón die technische Meisterschaft oder die mystische Tiefe ihrer Vorgänger verloren haben.“¹⁸¹

Den eigentlichen Hauptgrund für die ungleiche Rezeption des 16. und des 17. Jahrhunderts beschreibt Torrente treffend wie folgt:

„Die Renaissance wird als das wahre goldene Zeitalter der spanischen Musik anerkannt, zum Teil, weil ihre Stile, Gattungen und Techniken gut mit dem Rest der europäischen Musik (die als Paradigma anerkannt wird) verglichen werden können; und zum Teil, auch weil manche ihrer Protagonisten, wie Morales, Cabezón oder Victoria, genug Nachhall außerhalb Spaniens hatten, um eine allgemeine Anerkennung zu bekommen. Aber es handelt sich auch in einem großen Maß um eine historiographische Konstruktion, die von den zwei markantesten Tendenzen der spanischen musikologischen Tradition geprägt ist: dem Nationalismus und

¹⁸¹ Torrente 2016, S. 33: „[...] no puede afirmarse que las Obras del Cancionero de la Sablonara sean de calidad inferior a las del Cancionero Musical de Palacio. Tampoco hay razón objetiva para pensar que la música sacra de Vivanco, Capitán, Patiño o Durón perdiera la maestría técnica o la profundidad mística de sus predecesores.“

dem katholischen Fundamentalismus. [...] Es ist hingegen nicht leicht zu erklären, warum die Musik des 17. Jahrhunderts weitaus unbekannter ist. [...] Der Hauptgrund könnte darin liegen, dass die spanische Musik des 17. Jahrhunderts – anders als die des vorigen Jahrhunderts – in Bezug auf die Strömungen, die heute als *Mainstream* gelten, einen relativ autonomen Weg folgte, und deswegen nur schwer mit dem Rest von Europa verglichen werden kann.“¹⁸²

Hier trifft Torrente ein zentrales historiographisches Problem: Seit dem 19. Jahrhundert haben Generationen spanischer Musikforscher offensichtlich den Druck verspürt, zu zeigen, dass die spanische Musik ‚auf der Höhe der Zeit‘ sei (siehe dazu Kap. 1.2). Dies führte sehr oft dazu, dass man die üblichen Kriterien, nach denen man Musik etwa aus Italien oder Deutschland betrachtete, unhinterfragt auf spanische Musik übertrug. Für das 16. Jahrhundert ist es durchaus legitim, die spanische und die italienische Musik zu vergleichen – zu sagen, Victoria sei der ‚spanische Palestrina‘, wäre zwar nicht ganz treffend, aber auch nicht völlig unangemessen. Im 17. Jahrhundert hingegen gehen die Entwicklungen in Spanien und Italien so weit auseinander, dass man – um beim Bild zu bleiben – vergebens nach einem spanischen Monteverdi oder Schütz suchen wird.

Aber ohne die außerordentliche Bedeutung von Monteverdi oder Schütz für die Musikgeschichte relativieren zu wollen: Man muss sich davor hüten, sie zum Maßstab zu nehmen für Musikkulturen, die einer anderen Ästhetik folgten. Oder etwas pointiert aus der umgekehrten Perspektive formuliert: Dass es schwer ist, einen ‚deutschen Gaspar Sanz‘ oder einen ‚italienischen Cabanilles‘ zu finden, heißt nicht, dass diese Länder kein ‚goldenes Barock‘ hatten.

Für eine sachgemäße Beurteilung der spanischen Musik des 17. Jahrhunderts brauchen wir also passende, eigene Kriterien. Diese lassen sich selbstverständlich nicht ohne tiefergehende Untersuchungen formulieren: Es ist dafür erforderlich und dringend nötig, dieses noch weitgehend unerschlossene Repertoire und seinen Kontext aus vielen verschiedenen Perspektiven (Musikwissenschaft, -theorie, -analyse, Aufführungspraxis...) zu untersuchen, um die dahinterstehende Musikkultur besser zu begreifen. Besondere Beachtung verdienen dabei meines Erachtens die sozialen Kontexte der damaligen spanischen Musik, inklusive der verschiedenen klangästhetischen Aspekte und dem schriftlosen Musizieren – siehe Abschnitt a). Außerdem sollten sich die Untersuchungen stärker als bisher nach den zeitgenössischen theoretischen Grundlagen richten – diese werden in Abschnitt b) zusammengefasst.

¹⁸² Torrente 2016, S. 32-33: „[...] el Renacimiento se reconoce como el verdadero Siglo de Oro de la música española, en parte porque sus estilos, géneros y técnicas son bastante homologables al resto de la música europea (reconocida como paradigma), en parte porque algunos de sus protagonistas, como Morales, Cabezón o Victoria, tuvieron suficiente repercusión fuera de España como para recibir reconocimiento generalizado. Pero, en gran medida, se trata también de una construcción historiográfica condicionada por las dos tendencias más destacadas de la tradición musicológica española, el nacionalismo y el integrismo católico. [...] En cambio, no es fácil explicar por qué la música del siglo XVII es bastante peor conocida. [...] el motivo principal podría hallarse en que, a diferencia del siglo anterior, la música española del siglo XVII parece seguir un camino relativamente autónomo respecto de las corrientes que hoy se consideran *mainstream* y no es, por lo tanto, fácilmente homologable al resto de Europa.“

a) Sozialer Kontext

Die eben geschilderte schwierige politische und finanzielle Lage Spaniens im 17. Jahrhundert scheint auf einige Bereiche des Musiklebens deutliche Auswirkungen gehabt zu haben, wie zum Beispiel auf den Musikdruck.

| Autor | Año | Título | Ciudad | Imprenta |
|---------------------|------|--|-----------|--------------------|
| Tomas L. Victoria | 1600 | <i>Missae. Magnificat. Motecta</i> | Madrid | Tipografía Regia |
| Alonso Lobo | 1602 | <i>Liber primus missarum</i> | Madrid | Tipografía Regia |
| Tomas L. Victoria | 1605 | <i>Officium defunctorum</i> | Madrid | Tipografía Regia |
| S. de Vivanco | 1607 | <i>Liber magnificarum</i> | Salamanca | Tabarniel |
| S. de Vivanco | 1608 | <i>Missarum liber</i> | Salamanca | Tabarniel |
| J. Esquivel | 1608 | <i>Missarum liber primus</i> | Salamanca | Tabarniel |
| J. Esquivel | 1608 | <i>Motecta festorum et dominicarum</i> | Salamanca | Tabarniel |
| S. de Vivanco | 1610 | <i>Motecta festorum et dominicarum</i> | Salamanca | Tabarniel |
| J. Esquivel | 1613 | <i>Liber secundus psalmorum</i> | Salamanca | Cea Tesa |
| Aguilera de Heredia | 1618 | <i>Cantum Beatissime Virginis</i> | Zaragoza | Cabarte |
| Stefano Limido | 1624 | <i>Armonía espiritual</i> | Madrid | Tipografía Regia |
| López de Velasco | 1628 | <i>Libro de misas, motetes</i> | Madrid | Tipografía Regia |
| Juan de Navas | 1699 | <i>Destinos vencen finezas</i> | Madrid | Imprenta de Música |
| José de Torres | 1702 | <i>Liber missarum</i> | Madrid | Imprenta de Música |

Abb. 3.2: Bücher von Vokalpolyphonie, die in Spanien im 17. Jh. gedruckt wurden, nach A. Torrente¹⁸³

Anhand dieser Aufstellung (Abb. 3.2) kann man die negative Entwicklung des Musikdrucks im 17. Jahrhundert beobachten: Zwischen 1600 und 1610 erschienen acht Drucke, in den nächsten zwei Jahrzehnten verlangsamte sich der Rhythmus, bis zwischen 1628 und 1699 kein einziger Druck mehr auf den Markt kam. Ein wichtiger Faktor dabei war sicherlich die allgemein schwierige finanzielle Lage, die von den Staatsbankrotten in den Jahren 1627, 1647, 1652 und 1662 geprägt war.

In dieser Situation waren die Kathedralen zwar auch von der allgemeinen Finanzlage des Landes betroffen, aber deutlich weniger als andere Bereiche des Musiklebens: Die katholische Kirche blieb in Spanien zweifellos eine privilegierte Institution, und pflegte weiterhin in über 80 Kathedralen – ca. 35 davon in Amerika¹⁸⁴ – sowie in anderen Kirchen eine „stabile Struktur für musikalische Ausbildung, Produktion und Konsum“.¹⁸⁵ Dies hatte direkte Auswirkungen auf das musikalische Leben, da viele hierfür wichtige Personen an kirchlichen Institutionen tätig waren. Wenn man sich ins Gedächtnis ruft, wer in Kapellen der Kathedralen musikalische Aufgaben übernahm, wird dies deutlich:¹⁸⁶

- der *Maestro de Capilla*. Zu seinen Aufgaben zählen die Auswahl und Ausbildung der

¹⁸³ Torrente 2016, S. 40.

¹⁸⁴ Siehe Torrente 2016, S. 51-52.

¹⁸⁵ Torrente 2016, S. 48: „[...] la Iglesia fue la única organización que sostenía, de manera sistemática y por toda la geografía de la Corona, una estructura de formación, producción y consumo musical estable que perduró a lo largo de los siglos.“

¹⁸⁶ Siehe Martín Moreno 1985, S. 23-28. Die Zusammenfassung von Martín Moreno bezieht sich in erster Linie auf das 18. Jahrhundert, kann aber im Wesentlichen auch auf das 17. und sogar auf das 16. Jahrhundert übertragen werden. Für das 17. Jahrhundert siehe Torrente 2016, S. 53. Für das 16. Jahrhundert siehe Kreitner 1992 (für die *Ministriles*) und Fiorentino 2015a (für den *Maestro de Capilla* und die Ausbildung der Chorknaben). Für den konkreten Fall von Salamanca siehe Pérez Prieto 1995, für Sevilla siehe Gallego 1979.

Chorknaben, die Organisation der Musikkapelle, die regelmäßige Komposition von neuer Musik (sowohl liturgischer Musik auf Latein als auch *Villancicos*), die Probenarbeit (*prevenir*) und das Dirigieren (*regir el Compas*) während der Aufführungen.

- die *Seyses* (= Chorknaben). Der Name *Seyses* (Singular: *Seyse*(!)) verweist darauf, dass es in einer *Capilla* in der Regel sechs Chorknaben gab. Ihr Alter lag normalerweise zwischen 7 und 12 Jahren. In ihrer Ausbildung lernten die *Seyses* – zusätzlich zum Lesen und Schreiben – *Canto llano*, *Canto de Organo* und *Contrapunto*, aber oft auch das Spielen von Instrumenten als Vorbereitung auf die Zeit nach dem Stimmbruch.
- die erwachsenen Sänger der *Capilla*, darunter auch *Capones* (kastrierte Sänger) und Falsettisten.
- der *Organista*, als wichtigster Instrumentalist und als zweitwichtigste Persönlichkeit nach dem *Maestro de Capilla*.
- weitere Instrumentalisten (*Ministriles*), darunter Schalmeyen (*Chirimías*), Posaunen (*Sacabuches*), Dulziane (*Bajones*, *Bajoncillos*), Harfen und *Violones*.
- Eine wichtige Rolle spielten auch die *Sochantres*, die die Verantwortung für die Choralchola hatten.

Eine Besonderheit der spanischen Kapellen ist, dass die wichtigsten Mitglieder (z.B. der *Maestro de Capilla*, der Organist oder viele der erwachsenen Sänger) meistens Pfründner (*Prebendados*) waren. Da aber nur Geistliche Pfründner sein konnten, lebten also die meisten Kirchenmusiker im Zölibat, so dass Musikerfamilien – anders als in anderen Ländern – eher selten waren.¹⁸⁷

Die Kirchenmusik beschränkte sich natürlich nicht auf die Kathedralen, sondern auch viele andere Kirchen verfügten über ähnliche Strukturen, insbesondere in den Großstädten.¹⁸⁸ Auch in den Klöstern wurde die Polyphonie gepflegt, und zwar sowohl von Mönchen als auch von Nonnen.¹⁸⁹ Interessant sind außerdem die Hinweise von Nassarre auf die Musikpraxis in kleineren Kirchen, die über keine eigene professionelle Musikkapelle verfügten:

„An vielen Orten, in denen es keine Kapelle von Musikern gibt, bilden viele an feierlichen Tagen Konsonanzen zum gesungenen *Canto llano*. [...] Die, die keine Musikkennntnisse haben, bilden die Konsonanzen nach Gehör (*al sentido*); und die, die solche [Musikkennntnisse] haben, tun es nach den Regeln, mit denen sie unterrichtet wurden. Und die Einen und die Anderen praktizieren es in der Kirche über den *Canto eclesiastico*, so wie es üblicherweise die Musiker über die Introitus der Messen und manchen Antiphonen tun.“¹⁹⁰

In diesem Zusammenhang unterscheidet Nassarre – wie wir bereits in Kapitel 2.3 erwähnt haben – zwischen *Contrapunto* und *Fabordon*: Den *Contrapunto* beschreibt er als eine gelehrte Praxis, die sich streng nach (Stimmführungs-) Regeln richtet; *cantar a Fabordon* hingegen sei ein Brauch, bei dem die Sänger Konsonanzen nach Laune bilden und lediglich auf die Klanglichkeit achten.¹⁹¹

¹⁸⁷ Siehe Torrente 2016, S. 60-61.

¹⁸⁸ Siehe Torrente 2016, S. 54-55.

¹⁸⁹ Siehe Mazuela Anguita 2012 und 2015, Lorenzo Arribas 2011 und Olarte Martínez.

¹⁹⁰ Nassarre 1723, S. 150: „En muchas partes que no ay Capilla de Musicos, los dias Solemnes forman consonancias muchos sobre el Canto Llano que se canta; [...] Los que no saben Musica, forman las consonancias al sentido; los que la saben segun las reglas, con que se les enseñaron; y unos, y otros lo exercitan en la Iglesia sobre el Canto Eclesiastico; como comunmente lo hazen los Musicos sobre los Introitos de las Missas, y algunas Antifonas, [...]“

¹⁹¹ Nassarre 1723, S. 150: “à lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *Fabordon*.”

Die musikalischen Strukturen der spanischen Kirche blieben im 18. Jahrhundert im Wesentlichen erhalten, wenn auch mit einigen Anpassungen – wie etwa die Einführung von Violinen und Hörnern in den Kapellen der Kathedralen. Dies ist bedingt dadurch, dass die spanische Kirche ihre privilegierte Stellung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts behielt. Erst mit der *Desamortización* (dem langen Enteignungsprozess, mit dem der Staat zwischen 1798 und 1924 versuchte, seinen Schuldenberg zu reduzieren) verschlechterte sich die Finanzlage der Kirche substanziell – mit dementsprechend verheerenden Folgen für die Kirchenmusik.¹⁹²

Während die Katholische Kirche im Spanien des 17. Jahrhunderts die Musikszene stark dominierte, spielten die adeligen Häuser eine eher marginale Rolle. Dass der Adel in Spanien eine völlig andere Haltung gegenüber der Musik hatte als in Italien, schildert Cerone 1613 wie folgt:¹⁹³

„[In Italien] versuchen auch die prominenten Personen, ein wenig oder viel darüber [= über die Musik] zu wissen. Und man weiß wohl, mit welcher Anmut der Graf Nicolas de Arcos aus dem Buch sang, und wie lieblich der Graf Lodovico Martinengo an der Laute im Falsett sang, und mit welcher Sanftheit der Conde Marco Antonio Villachara einen Kammerbass singt. Außerdem ist es für die Gelehrten klar, wie gut die musikalischen Werke von Girolamo Branchiforte, Graf von Camerata, sowie die von Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa, [...] sind. Es gab (und es gibt immer noch) viele andere Edelmänner und Fürsten in Italien, die extreme Musikanhänger sind; wenn ich anfangen würde, sie aufzuzählen, dann würde mir eher Zeit als Wörter fehlen. [...]

Im Gegensatz dazu sehen wir, dass es in Spanien sehr wenige Edelmänner gibt, die die Musik lieben, und dass viele sie eher verabscheuen und aus ihren Häusern verbannen, wie eine schlechte, tadelnswerte und schädliche Sache. Es scheint so, als ob die Musik nur für Kleriker und Geistliche erfunden worden wäre, wie in Kapitel 9 gesagt worden ist.“

In der Tat scheinen Ceronés Worte – zumindest nach dem jetzigen Forschungsstand – im Großen und Ganzen der Realität zu entsprechen: Man findet wenige Hinweise auf musikalische Aktivitäten im Umfeld der damaligen spanischen Aristokratie. Und in den Fällen, in denen Adelige musikalische Strukturen unterhielten, handelte es sich meistens um eigene Stiftskirchen, die sich nicht wesentlich von anderen kirchlichen Kapellen

Por distinguir al *Contrapunto*, que es con arte, de este, que es sin èl; aunque uno, y otro no es mas que formacion de diversas consonancias, y en el que se llama *Fabordon*, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner la atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, và ceñido à las reglas, que dexo escritas en el Capitulo antecedente. Pero sea el que llaman *Fabordon*, que es *Contrapunto* sin arte, ò el que se aprende debaxo de reglas, todo es *Canto Llano*.”

¹⁹² Siehe López Calo 2012, S. 577-586.

¹⁹³ Cerone 1613, S. 150: „[...] mas tambien las personas Illustres procuran saber poco ò mucho della; como muy bien se saue con quanta gracia cantaua al libro el Conde Nicolas de Arcos: y quan dulcemente cantaua el falsete en el Laud el Conde Ladouigo Martinengo: y con quanta suauidad canta un Baxo de camera el Conde Marco Antonio Villachara. Assi mesmo à diuersos profesores es manifesto quan buenas son las obras Musicales de D. Geronimo Branchiforte Conde de Camerata; y las de D. Carlos Gesualdo Principe de Venosa: [...] Muchos otros Caualleros y Principes huuo tambien (y todauia los ay) en Italia aficionados à la Musica por extremo, que si yo me quisiessse poner à contarlos, primero me faltara tiempo, que palabras. [...] / Al reues, vemos que en España muy pocos son los Caualleros que gustan saber Musica, antes muchos la aborecen y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa, y dañosa: y parece ser inuentada solo para los Ecclesiasticos y Religiosos, como queda dicho en el cap. 9.”

unterschieden.¹⁹⁴ Am wichtigsten war mit Abstand die *Capilla Real* (königliche Kapelle), die über die Jahrhunderte eine Referenz auch für die Kapellen der Kathedralen blieb. Dennoch scheint die spanische Finanzkrise die *Capilla Real* stärker als die Kapellen der Kathedralen betroffen zu haben.¹⁹⁵

Die Aristokratie bot insgesamt wenige Möglichkeiten für musikalische Erneuerungen. Ein der italienischen *Accademie* vergleichbarer Rahmen für Innovationen war in Spanien deutlich seltener als in Italien. Cerone sieht diesen Zustand besonders kritisch:¹⁹⁶

„An solchen Gelegenheiten und Förderungen, um leichter und schneller zu lernen, mangelt es in Spanien massiv. Dies sehen wir zum Beispiel in diesem [Madriдер] Hof, denn unter so vielen Edelmännern, Grafen, Markgrafen, Herzogen und Fürsten, die sich darin aufhalten, gibt es – soweit ich weiß – keinen, der sich mit der Musik ergötzt oder solche *Academias* fördert.“¹⁹⁷

Beim einfachen Volk kann man hingegen eine deutlichere Zuneigung zur Musik beobachten als beim Adel. In der *Histoire de la Musique* von Bonnet-Bourdelot (1715) kann man lesen:

„Es gibt wenige Nationen, die mehr Leidenschaft für die Musik haben als die Spanier, denn es gibt kaum jemanden, der nicht Gitarre oder Harfe spielen kann. Diese sind die Instrumente, mit denen sie ihren Geliebten Serenaden vorspielen, und so sieht man jede Nacht in Madrid und in den anderen Städten dieses Reiches eine endlose Menge von Liebhabern, die mit ihren Gitarren und schweren Laternen durch die Straßen laufen. Es gibt keinen Handwerker, der nicht nach seiner Arbeit die Gitarre nimmt, um sich in den öffentlichen Plätzen zu entspannen, und kein Arbeiter geht arbeiten, ohne dass seine Gitarre oder Harfe auf seinem Rücken hängt. Es gibt nur wenige bedeutende Spanier oder Spanierinnen, die nicht ihre Stimmen mit diesen Instrumenten begleiten können. Man kann also schließlich sagen, dass sie eine natürliche Zuneigung zur Musik haben.“¹⁹⁸

Die Gitarre wurde bereits im späten 16. Jahrhundert zu einem besonders populären Instrument, und verdrängte nach und nach die Vihuela. Gitarre und Vihuela unterschieden

¹⁹⁴ Siehe Torrente 2016, S. 41-43.

¹⁹⁵ Siehe Torrente 2016, S. 44-45.

¹⁹⁶ Cerone 1613, S. 151: „De todas estas ocasiones y comodidades [=Academias] para mas facilmente deprender y mas depresto, la España es harto falta; lo qual vemos por exemplo en esta Corte, pues entre tantos Caualleros, Condes, Marqueses, Duques y Principes que moran en ella, no ay ninguno (que yo sepa) se deleyte de Musica, ni quien de comodidad para hazer estas Academias.“ In Realität war der Mangel an *Academias* in Spanien vermutlich nicht so akut, als es Cerone schildert. Siehe dazu García Fraile 1997, S. 143-150.

¹⁹⁷ Cerone nennt Juan de Borja als die einzige Ausnahme, die die Regel bestätigt. Siehe Cerone 1613, S. 151: „Y si tengo à dezir verdad, digo que no hallo mas que uno, que guste tener en su casa semejante exercicio: y este Señor es, Don Iuan de Borja, Mayordomo mayor de la S.C.M. de la Emperatriz Doña Maria de Austria, (que esta en cielo) hermana del Rey D. PHILIPPE II. Y por ser este Cauallero solo, podemos concluyr que no ay ninguno; porquanto se suele dezir entre los latinos: *Vna birundo non facit ver:* y entre los vulgares se dize, *Vna rosa no haze Primavera:* dizen tambien que *Vno no haze numero.*“

¹⁹⁸ Bonnet-Bourdelot 1715, S. 377-378: „Il est peu de Nations qui ayent plus de passion pour la Musique que les Espagnols, puisqu'il n'y en a guéres qui ne sçache un peu jouer de la guitarre, ou de la harpe, qui sont les Instruments dont ils se servent pour donner des serenades à leurs Maîtresses, ce qui fait que toutes les nuits dans Madrid, comme dans les autres Villes de ce Royaume, on voit une infinité d'Amans qui courent les rues avec leurs guitarres & des lanternes sourdes; i n'est point d'Artisan qui après son travail, ne prenne sa guitarre pour s'aller délasser dans les Places publiques; un Laboureur ne va point labourer sans avoir sa guitarre ou la harpe pendue derriere son dos; il y a peu d'Espagnols & d'Espagnoles de distinction qui ne sçachent accompagner leurs voix à ces Instrumens: enfin l'on peut dire qu'ils ont une inclination naturelle pour la Musique; [...]“

sich stark bezüglich Repertoire, Spielweise und sozialem Kontext: Die Vihuela war ein hoch angesehenes höfisches Instrument, auf das komplexe imitative Polyphonie fein gezupft (*punteado*) wurde. Die Gitarre hingegen war ursprünglich ein volkstümliches Instrument, auf dem einfache, akkordische Musik gespielt wurde – ihre Seiten wurden meistens nicht einzeln gezupft, sondern alle zusammen mit einer Handbewegung akkordisch „geschrubbt“ oder „gekratzt“ (*rasgueado*).

Die Verdrängung der Vihuela durch die Gitarre wurde von vielen gebildeten Autoren bedauert.¹⁹⁹ Ein Beispiel dafür ist die Definition von *Vihuela* in Covarrubias' *Tesoro de la lengua castellana* (1611):²⁰⁰

„Dieses Instrument [=die Vihuela] ist bis zu unseren Zeiten sehr geschätzt worden, und es hat hervorragende Spieler gegeben. Aber nachdem die Gitarren erfunden wurden, gibt es ganz wenige, die sich dem Studium der Vihuela widmen. Das ist ein großer Verlust, denn auf ihr [=der Vihuela] wurde gezupfte Musik (*musica puntada*) aller Sorten gemacht, während jetzt die Gitarre nichts mehr ist, als eine Kuhglocke, [denn sie ist] so einfach zu spielen – insbesondere im *rasgado* –, dass es kein Pferdepfleger gibt, der kein Gitarrist ist.“

Die große Popularität der Gitarre zeigte sich auch an dem großen Erfolg des ersten Gitarrentraktats, der *Guitarra española* (erste Ausgabe 1596) von Joan Carles Amat: Das Buch wurde über einen Zeitraum von mehr als 150 Jahren immer wieder – auf Spanisch und auf Katalanisch – neu aufgelegt, und außerdem erschienen verschiedene Plagiate davon. Der Erfolg basierte auch darauf, dass das kleine Traktat praktisch keine Vorkenntnisse voraussetzt, und sich ausschließlich auf das akkordische *rasgueado*-Spiel beschränkt.

Amat zeigt die Griffe aller 24 Dur- und Molldreiklänge, und zwar angeordnet im vielleicht ältesten Quintenzirkel der Musikgeschichte²⁰¹ – die Gitarre war in der Tat mehr oder weniger gleichstufig gestimmt, was auch teilweise ihren Ruf als ‚verstimmtes‘ Instrument begründet.

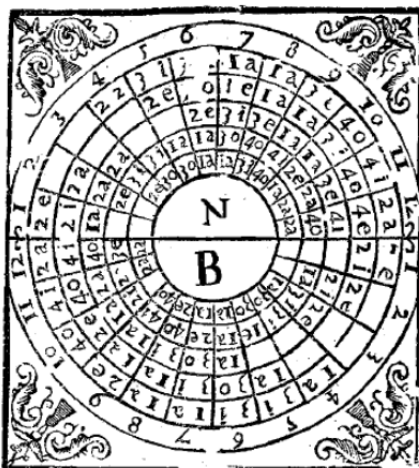


Abb. 3.3: Carlos Amat 1758, S. 16, Quintenzirkel mit 24 Gitarrengriffe (erste Ausgabe: 1596)²⁰²

¹⁹⁹ Siehe dazu del Campo und Cáceres 2013, sowie Torrente 2016, S. 189-190.

²⁰⁰ Covarrubias 1611, Bd. 2, f. 74: „Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido exceletissimos musicos: pero despues que se inuentaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la viguela. Ha sido vna gran perdida, porque en ella se ponía todo genero de musica puntada, y aora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan facil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cauallos que no sea musico de guitarra.“

²⁰¹ Man beachte, dass in diesem Quintenzirkel nicht Tonarten, sondern Akkorde angeordnet sind.

Amat erklärt dann, wie man die Akkordfolge des damals besonders beliebten Liedes *Guardame las vacas* spielt, und zwar mit Akkordzahlen für alle 12 Transpositionen.

| <i>VACAS.</i> | | | | | | | | | |
|---------------|----|----|----|----|----|----|----|----|--|
| 1 | 12 | 10 | 9 | 1 | 12 | 10 | 9 | 10 | |
| 2 | 1 | 11 | 10 | 2 | 1 | 11 | 10 | 11 | |
| 3 | 2 | 12 | 11 | 3 | 2 | 12 | 11 | 12 | |
| 4 | 3 | 1 | 12 | 4 | 3 | 1 | 12 | 1 | |
| 5 | 4 | 2 | 1 | 5 | 4 | 2 | 1 | 2 | |
| 6 | 5 | 3 | 2 | 6 | 5 | 3 | 2 | 3 | |
| 7 | 6 | 4 | 3 | 7 | 6 | 4 | 3 | 4 | |
| 8 | 7 | 5 | 4 | 8 | 7 | 5 | 4 | 5 | |
| 9 | 8 | 6 | 5 | 9 | 8 | 6 | 5 | 6 | |
| 10 | 9 | 7 | 6 | 10 | 9 | 7 | 6 | 7 | |
| 11 | 10 | 8 | 7 | 11 | 10 | 8 | 7 | 8 | |
| 12 | 11 | 9 | 8 | 12 | 11 | 9 | 8 | 9 | |

Abb. 3.4.: Carlos Amat 1758, S. 24, Akkorde zu *Guardame las vacas* in 12 Transpositionen

Die Akkordfolge der *Vacas*, die der italienischen *Romanesca* entspricht, bildet zusammen mit der *Folia* und dem *Passamezzo antiguo* eine Gruppe von Modellen, die akkordisch gedacht werden können und sich deswegen besonders gut für die Gitarre eignen. Ihren Ursprung haben diese Modelle dennoch in den Mustern des improvisierten Kontrapunkts, die bereits in Guilielmus Monachus *De praeceptis artis musicae* (ca. 1480) beschrieben sind.²⁰³ Thomas de Sancta Maria bezeichnet 1565 solche Fortschreitungen als die Musik von den „Männern und Frauen, die nichts von Musik wissen“.²⁰⁴ Allerdings imitierte auch die höfische Musik diesen populären Stil – sowohl im 16. als auch im 17. Jahrhundert.²⁰⁵

Amat beschränkt sich aber nicht auf die populäre Musik, sondern er gibt auch Anweisungen dazu, wie man im Grunde jede polyphone Musik – er nennt als Beispiel eine fünfstimmige Palestrina-Motette²⁰⁶ – akkordisch begleiten kann.

Eine interessante Tatsache ist, dass über die aragonesischen Besitzungen von Neapel und Sizilien das akkordische *rasgueado*-Spiel sich schnell auch in Italien ausbreitet: Bereits 1606 erscheint Montesardos *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola* in Florenz.²⁰⁷ Diese Innovationen hatten also möglicherweise mehr Einfluss auf

²⁰² Die konzentrischen Kreise stehen für die fünf Saitenchöre der Gitarre, die darin enthaltene Zahlen beziehen sich auf den gegriffenen Bund, die Buchstaben auf den greifenden Finger. Die Zahlen 1 bis 12 stehen für die Grundtöne, in Quinten sortiert: 1=E, 2=A, 3=D, usw. Die obere Hälfte enthält die Dur-Dreiklänge (N steht für *natural*), die untere die Moll-Dreiklänge (B für *bemolado*). Siehe auch Barnett 2002, S. 444-445.

²⁰³ Siehe Fiorentino 2009, S. 449-491.

²⁰⁴ Sancta Maria 1565, Bd. 2, f. 48: „La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirue para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y assi es cosa de poco arte, lo qual comunmente se vsa, entre hombres y mugeres que no saben de musica. / Exemplo.“ Es folgt ein Beispiel für ein kleines Folia-artiges Volkslied („No niegues virgen preciosa tu fauor, a quien es tu seruidor“) mit Terzgympel zwischen den zwei Oberstimmen.

²⁰⁵ Siehe Covarrubias 1611, Bd. 2, f. 74: „VILLANESCAS, las canciones que suelen cantar los villanos quando estan en solaz. Pero los Cortesanos remedandolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origent nienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.“ Den Einfluss vom populären Stil auf die höfische Musik ist z.B. im *Cancionero de Palacio* (um 1500), im *Cancionero de Uppsala* (1556), im *Cancionero de la Sablonara* (c.1625) und in vielen anderen Sammlungen deutlich.

²⁰⁶ Amat c.1761, S. 30-31.

²⁰⁷ Montesardo 1606.

das akkordische Denken und die Monodie des 17. Jahrhunderts in ganz Europa, als oft angenommen wird.²⁰⁸

Zugleich entwickelte sich das Gitarrenspiel im Laufe des 17. Jahrhunderts rasant weiter. Paradebeispiele dafür sind z.B. die Werke von Gaspar Sanz oder Santiago de Murcia, mit ihrer vielseitigen Kombination von *rasgueado* und *punteado*.

Die populäre Musik spielte auch im Rahmen des Theaters des 16. und 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Die Musik zu den Theaterstücken ist zwar nicht überliefert, dennoch gibt es – auch z.B. bei Lope de Vega – zahlreiche und präzise Hinweise darauf, wann und was gesungen, gespielt und getanzt werden soll. Es gibt auch Fälle, in denen ausdrücklich eine *Folia* zu spielen ist, oder auch in denen sich vier Sänger die Rollen aufteilen, um improvisierten Kontrapunkt zu singen.²⁰⁹

Auch wenn bei der Systematisierung der spanischen Musik gängige Unterteilungen wie „weltlich-geistlich“ und „gehoben-populär“ pragmatische Vorteile haben können, sollte man stets das Gesamtbild vor Augen haben, denn letztlich sind zentrale Gattungen der spanischen Musik, wie die *Ensalada* oder das *Villancico*, gerade durch die Verflechtung von Weltlichem und Geistlichem, sowie von Gehobenem und Populärem gekennzeichnet.

Wie wir bereits gesehen haben, gilt diese Mischung aus verschiedenen Elementen nicht nur für die kompositorischen Gattungen, sondern auch für die Improvisationskultur: Die Improvisationsmuster der populären Musik wurden auch in gehobenen Kreisen nachgeahmt; und in der Kirche improvisierten musikalisch gebildete und ungebildete Menschen zusammen über den Choral, jeder nach seinen Möglichkeiten.

b) Theoretische Grundlage

Die spanischen Musiktraktate des 17. und frühen 18. Jahrhunderts setzen bruchlos eine lange Tradition fort, die im Bereich des *Contrapunto* bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.²¹⁰ Das 16. Jahrhundert war für die musiktheoretische Produktion besonders ergiebig: Es erschien eine Vielzahl von Traktaten, die im Wesentlichen immer derselben Struktur folgten und ein musiktheoretisches Kanon etablierten, der die spanische Musiktheorie bis ins 18. Jahrhundert prägte.

Der typische Aufbau der Traktate ist an die mittelalterliche Unterscheidung zwischen *Musica plana* und *Musica mensuralis* angelehnt,²¹¹ und besteht in der Regel mindestens aus folgenden drei Teilen:

- 1. Die *Arte de Canto llano* vermittelt alle die Grundlagen des Chorals, ohne Einbezug von Rhythmus und Metrum oder von Mehrstimmigkeit. Im Mittelpunkt stehen das Tonsystem und die Modi.

²⁰⁸ Siehe Christensen 1992 und Tyler 2003.

²⁰⁹ Fiorentino 2009, S. 4-7 sowie S. 657-658.

²¹⁰ Man denke zum Beispiel an die anonymen *Contrapuntus*-Traktate in den Manuskripten Vich 208 und Girona 91. Siehe Gümpel/Sachs 1974 und 1988.

²¹¹ Siehe dazu den Artikel von Heinrich Hüsch zur *Ars Musica* in MGG1.

- 2. Die *Arte de Canto de Organo* ergänzt die Grundlagen des *Canto llano* um die rhythmisch-metrische Komponente. Es handelt sich im Wesentlichen um die Lehre der Mensuralnotation.
- 3. Die *Arte de Contrapunto* vermittelt die Grundlagen der Mehrstimmigkeit, ausgehend vor allem von der Zweistimmigkeit, und zwar zuerst als *Contrapunto simple* (Note gegen Note) und dann als *Contrapunto diminuido*.

Ab etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts kommt in vielen Traktaten mit der *Arte de Compostura* eine vierte Teildisziplin hinzu, die sich nicht eindeutig von der *Arte de Contrapunto* abgrenzen lässt. Der *Contrapunto* ist tendenziell eher schriftlos und wenigstimmig, die *Compostura* grundsätzlich schriftlich und meistens vier- (oder noch mehr-) stimmig. Die Grenze zwischen diesen zwei Disziplinen verläuft aber von Autor zu Autor unterschiedlich, sie können sich manchmal auch überlappen.²¹²

Lorente erklärt am Anfang seines Traktates die genannte Struktur seines Buches, und begründet sie folgendermaßen:²¹³

„Es sollen hier die vier *Artes* der Musik behandelt werden: *Canto llano*, *Canto de Organo*, *Contrapunto* und *Composicion*. Für ein so schweres Werk ist es gut, wenn wir mit einem der leichteren und verständlicheren Teilen beginnen, gemäß der Doktrin des Philosophen, die lautet: *Incipiendum est in omni doctrina, ab illis rebus, quae sint omnis magis notae, et manifestae*: Dass man jede Doktrin und *Arte* mit den klarsten Sachen beginnen soll, lehrt uns Aristoteles im Buch der Physik, im ersten Kapitel. Und seiner Doktrin und seinen Vorschriften folgend, müssen wir mit dem *Arte de Canto llano* beginnen, da bei diesem die Regeln am leichtesten unter den vier *Artes* der Musik zu verstehen sind. So wird der *Arte de Canto llano* als Grundstein für diese uneinnehmbare Festung dienen.“

Um diese Zeilen möglichst präzise zu deuten ist es nötig, den damaligen Begriff von *Arte* zu berücksichtigen. Covarrubias definiert 1611 *Arte* wie folgt:

„ARTE. Aus dem Lateinischen *Ars*, das so definiert wird: *Ars* ist die richtige Lehre davon, wie man die Sachen macht. Und so sagen wir von jeder Sache, die keine Ordnung, Verstand und Regelmäßigkeit hat, dass sie ohne *Arte* gemacht ist.“²¹⁴

Und Lorente selbst gibt Aristoteles' Definition wider:

„*Ars est habitus recta ratione factus*. *Arte* ist eine mit präziser *Razon* [=Vernunft/Verhältnis] gefundene Angewohnheit.“²¹⁵

²¹² Zusätzlich zu den genannten vier Teilen findet man manchmal auch eigene Kapitel zu anderen Themen, wie etwa eine Lehre der Proportionen oder „*Lugares comunes*“ (Sammlungen von typischen Wendungen). Siehe beispielweise Montanos 1596 oder Cerone 1613.

²¹³ Siehe Lorente 1672, S. 1: „*Aviendo de tratar de los Quatro Artes de la Musica, Canto llano, Canto de Organo, Contrapunto y Composicion; para comenzar obra tan dificil, serà bien, que demos principio por una de las partes mas faciles, è inteligibles de ella, siguiendo la doctrina del Filosofo, que dice: Incipiendum est in omni doctrina, ab illis rebus, quae sint omnis magis notae, et manifestae*: Que se deve comenzar en toda doctrina, y *Arte* por lo mas claro, nos enseña Aristoteles en el libro de los Physicos, en el Capitulo primero: y observando su doctrina, y preceptos, nos toca dar principio por el *Arte de Canto llano*, por ser el que con mas facilidad sus reglas son entendidas entre los quatro *Artes* de la Musica, sirviendo de piedra fundamental a este inexpugnable muro.“. Mit Notiz am Rand: „*Aristotel. lib. Physic. cap. I*“.

²¹⁴ Siehe Covarrubias 1611 Bd. 1, f. 93': „ARTE. Lat. *Ars*, quae sic definitur, *ars est recta ratio rerum faciendarum*: y assi toda cosa que no lleua su orden, *razon*, y concierto, dezimos que esta hecha sin *arte*:“

²¹⁵ Siehe Lorente 1672, S. 1: „*Ars est habitus recta ratione factus*. El *Arte* es un habito hallado con ajustada

Dieser Begriff von *Arte* ist also nicht deckungsgleich mit der ‚Kunst‘ im modernen, emphatischen Sinne, sondern kann sich eigentlich auf jede Fertigkeit beziehen, die man durch einer gewissen Unterweisung erwerben kann – man sprach in der Tat auch von *Arte medica* (Medizin), *Arte de pesca* (Fischerei), *Arte cisoria* (Tranchieren von Fleisch), oder *Arte legal* (Jura). Der damalige *Arte*-Begriff soll also nicht pauschal als ‚Kunst‘, sondern oft eher als ‚Lehre‘ oder ‚Disziplin‘ übersetzt werden. Außerdem kann sich *Arte* auf die Vorschriften beziehen, oder sogar auf die Bücher selbst, die die Vorschriften einer Disziplin enthalten.²¹⁶

Zu den großen *Artes de Musica*, die der erwähnten Unterteilung in *Canto llano*, *Canto de Organo*, *Contrapunto* und *Compostura* folgen, zählen:

- Vicente Lusitano: *[Arte de Musica]* (ca. 1550, ca. 170 Seiten)
- Francisco Montanos: *Arte de Musica* (1592 ca. 340 Seiten)
- Pietro Cerone: *El Melopeo y Maestro* (1613, 1.160 Seiten)
- Andrés Lorente: *El porque de la Musica* (1672, 695 Seiten)
- Pablo Nassarre: *Fragmentos Musicos* (1700, 288 Seiten)
- Pablo Nassarre: *Escuela Musica* (1723/1724, über 1.000 Seiten)

Andere Traktate, die auch an diese Struktur angelehnt sind, aber nicht alle Teildisziplinen behandeln, sind:

- Pere Rabassa: *Guia para los principiantes* (1720, 516 Seiten)
- anonymes Traktat auf Katalanisch, E-Boc MM 12-VI-4 (c. 1730, 242 Seiten)²¹⁷
- Francesc Valls: *Mapa armonico-practico* (c. 1735, ca. 550 Seiten)
- Gerónimo Romero de Avila: *Arte de Canto llano y Organo* (1761, 535 Seiten)

Die meisten dieser Traktate haben einen monumentalen Umfang – über 500 oder sogar über 1.000 Seiten. Auf einige dieser Traktate, die eine entscheidende Rolle in der vorliegenden Arbeit spielen, werde ich in Kapitel 3.3 näher eingehen.

Dass die Theoretiker bis ins 18. Jahrhundert an der genannten Struktur und an den damit verbundenen Inhalten festhalten, ist kein Relikt einer konservativen Tradition – auch wenn es so interpretiert worden ist²¹⁸ –, sondern es entspricht der gängigen Musikpraxis, die im

razon.“ Notiz am Rand: „*Aristotel. 6. Ethicorum.*“

²¹⁶ Siehe Diccionario de la lengua castellana 1832, S. 72: “ARTE. m. y f. Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa. Siehe auch Diccionario de la RAE 2001: “Arte [...] 8. m. o f. desus. Libro que contiene los preceptos de la gramática latina.”

²¹⁷ Ca. 100 Seiten davon sind eine Abschrift einer früheren Fassung von Valls’ Traktat. Siehe dazu Kapitel 3.3.

²¹⁸ Siehe z.B. Howell 1972. Howell stuft die spanische Musiktheorie des 17. Jahrhunderts als besonders konservativ ein – siehe S. 65: „Is there any evidence at all of the recognition of new ideas and practices, or the creation of new concepts in this body of theory from Montanos to Nassarre? The answer is, very little.“ Für Howell scheint die Theorie des 17. Jahrhunderts nicht an für sich interessant zu sein, sondern eher nur, um die früheren Traktate des „goldenen“ 16. Jahrhunderts besser zu verstehen: „not least among their values, and one that should not be overlooked by students of Spanish Renaissance music, they afford much invaluable insight concerning the terminology, theory, and practice of that earlier and more vital era of Spain as a musical nation, its siglo de oro.“ Howells abwertende Haltung gegenüber der spanischen Theorie des 17. Jahrhunderts scheint mir aber kein guter Weg, um sie sachlich und gründlich zu erforschen. Auf dem ersten Blick findet man darin viel Erbe des 16. Jahrhunderts, und weniger die Innovationen, die man aus dem italienischen Barock kennt. Dennoch kann man bei einer näheren Betrachtung feststellen, dass es keineswegs eine bloße Stagnation gab, sondern dass

Wesentlichen auf den gleichen Grundlagen wie in der Renaissance fusste und sich als eine bruchlose Fortsetzung dieser entfaltete – zumindest im *Estilo Ecclesiastico* blieben das alte Verständnis der Modi, die Mensuralnotation und der alte, strenge Kontrapunkt bis ins 18. Jahrhundert prinzipiell gültig.

Es existierten andererseits neben der Tradition von enzyklopädischen Traktaten auch kleine Handbücher für ein breiteres Publikum, die auf eine kompakte und pragmatische Art die praktischen Grundlagen für ein bestimmtes Instrument zusammenfassten, wie z.B.:

- Diego Ortiz: *Trattado de glossas* (1553)
- Joan Carles Amat: *Guitarra española o vandola* (1596)
- Gaspar Sanz: *Instruccion de musica sobre la guitarra española* (1674)
- Lucas Ruiz de Ribayaz: *Luz, y Norte Musical* (1677)
- Diego Fernandez de Heute: *Compendio numeroso de zifras armonicas* (1702/1704)
- Joseph de Torres: *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio o harpa* (1702/1736)

Diese Traktate stellen keine Theorie im engeren Sinne dar, sondern sie konzentrieren sich auf die nötigen Handlungsanweisungen für das Spiel eines bestimmten Instruments. Die enthaltene Information ist sehr relevant für das Verständnis der damaligen Aufführungspraxis, für die Erforschung des (vokalen) improvisierten Kontrapunktes ist sie hingegen weniger aufschlussreich. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt also auf die großen *Artes de Musica*.

3.2. Das frühe 18. Jahrhundert – Öffnung und Polemiken



Abb. 3.5, Vorstöße während des spanischen Erbfolgekriegs (1701-1714), rote Linie Habsburger, blaue Linie Bourbonen²¹⁹

Politisch ist der Anfang des 18. Jahrhundert durch den Erbfolgekrieg (1701-1714) geprägt, der dadurch ausgelöst wurde, dass der König Karl II. am 1. November 1700 kinderlos und damit ohne Thronfolger stirbt. Auf der einen Seite unterstützen Frankreich und seine Verbündete (darunter Kurköln und das Herzogtum Bayern) Philip von Anjou – einem Enkel von Louis XIV. – als Thronanwärter. Vor ihnen tritt die Haager Große Allianz – ein Bündnis aus dem Heiligen Römischen Reich, England, den Niederlanden, Portugal u.a. –, die den anderen Thronprätendenten unterstützt: dem Erzherzog Karl von Habsburg, der 1711 als Karl VI. zum deutsch-römischen Kaiser werden wird.

Der Erbfolgekrieg, der eng verflochten ist mit den Machtverhältnissen in ganz Europa, entwickelt sich in Spanien letztlich zu einem wahren Bürgerkrieg: Kastilien unterstützt Philipp von Anjou, während der Königreich von Aragon mehrheitlich auf der Seite von Erzherzog Karl steht. Der Sieg von Philipp von Anjou – der als Philipp V. bis 1746 Spanien regieren wird – beendet schließlich zwei Jahrhunderte Habsburgischer Herrschaft in Spanien. Das Königreich von Aragon wird für seine Unterstützung des habsburgischen Prätendenten mit dem Verlust ihrer *Fueros* (ihrer eigenen Rechtsordnung) abgestraft. Im Frieden von

²¹⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Spanischer_Erbfolgekrieg#/media/File:Guerra_de_Sucesi%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a.jpg, abgerufen am 16. August 2018.

Utrecht verliert Spanien die Herrschaft über die spanischen Niederlande, Neapel, Sardinien, Mailand, Sizilien, Menorca und Gibraltar.²²⁰

Der Ausgang des Erbfolgekrieges hatte auch Konsequenzen auf das kulturelle Leben und damit auf die musikalische Praxis: Bedeutende Musiker wie Sebastian Duron wurden aufgrund ihrer Parteinahme für den Erzherzog Karl ins Exil verbannt. Andere durften zwar in Spanien bleiben, wurden aber aufgrund ihrer prohabsburgischen Filiation verfolgt – siehe dazu die Polemik um Francisco Valls (in diesem Kapitel).²²¹

Ein weiteres Ereignis, das die Musikszene vor allem in Madrid – aber auch teilweise im Rest von Spanien – veränderte, war die zweite Ehe von Philipp V. mit der Italienerin Elisabetta Farnese. Die neue Königin setzte sich stark für die Einführung des italienischen Stils am Madrider Hof ein, und brachte dafür bedeutende Musiker aus Italien wie Francesco Corselli (als *Maestro* der *Capilla Real*), Farinelli (als Privatsänger des Königs), Giacomo Facco (als Cembalomeister des Kronprinzen), u.a. nach Spanien.²²² Der musikalische Geschmack der Königin wird auch entscheidend sein für die Einführung der Italienischen Oper in Spanien.²²³ Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass man bereits im späten 17. Jahrhundert eine Zunahme der italienischen Einflüsse beobachten kann. Dennoch geschieht es vor allem im 18. Jahrhundert durch die Vorbildrolle des Madrider Hofes, dass der italienische Stil in Spanien eine große Verbreitung und Popularität erreicht.

Ein Beispiel dafür, wie der italienische Stil im frühen 18. Jahrhundert an Einfluss gewann, finden wir in Joseph de Torres' *Reglas generales de acompañar*. Die erste Ausgabe von 1702 weist bereits italienische Einflüsse auf.²²⁴ Diese nahmen aber in den folgenden Jahrzehnten so stark zu, dass sich Torres dazu veranlasst fühlte, sein Traktat zu aktualisieren. Im Vorwort zur erweiterten Ausgabe von 1736 erklärt er:

„Dank fleißigen Forschern, die täglich Neues erfinden, macht die Musik so gewaltige Fortschritte, dass sie als die vorzüglichste aller Künste betrachtet wird. 1702 habe ich die *Reglas generales de acompañar* veröffentlicht, nach dem strengen spanischen Stil; und da inzwischen die Werke im italienischen Stil so verbreitet sind, dass es für die Accompagnisten Pflicht ist, sie begleiten zu können, habe ich ein viertes Traktat über die Begleitung im modernen italienischen Stil hinzugefügt.“²²⁵

²²⁰ Siehe Albareda Salvadó 2010.

²²¹ Siehe Martín Moreno 1984, S. 34-40.

²²² Siehe Leza 2014, S. 83-92.

²²³ Siehe Leza 2014, S. 206-211.

²²⁴ Der Einfluss von Lorenzo Pennas *Li primi albori musicali* (1672) ist bereits thematisiert worden. Siehe Murphy 2000, S. xiii-xvi.

²²⁵ Torres 1736, S. 97: „Digalo mejor que todas la Musica, Arte, que và creciendo tan agigantadamente en sus numeros, que se contempla como la mas singular en sus primores. Con que aviendo sacado à luz el año de 1702 este Libro de Reglas Generales de Acompañar, segun el estilo riguroso de España; y viendo lo muy introducidas que estàn en estos Reynos, las Obras de Musica al estilo Italiano, de que resulta à los acompañantes la precisa obligacion de saber acompañarlas; me ha parecido (para perficionar esta Obra, y cumplir con el título breve de ella) aumentar este Tratado, en que cifraré el modo de acompañar el estilo Italiano, y moderno, [...]“

Tatsächlich zeigt Torres im vierten Traktat, dass er auf dem letzten Stand der italienischen Innovationen ist²²⁶ – was nicht verwunderlich ist: Durch die vielen italienischen Kollegen, die Torres als Organist der *Capilla Real* hatte, kannte er die Entwicklungen aus erster Hand.

Diese Öffnung und Erneuerung der spanischen Musik verlief keinesfalls reibungslos, sie war vielmehr geprägt von einer langen Reihe an Polemiken. Davon sollen hier die Polemiken um Benito Feyjoó und um Francisco Valls in kürze zusammengefasst werden.²²⁷

1726 veröffentlichte der Benediktiner Theologe Benito Feyjoó das *Teatro critico universal*,²²⁸ eine kritische Schrift zu vielen verschiedenen Themen. Im Kapitel über die Musik²²⁹ wendet er sich vehement gegen die Neuerungen, die in die Kirchenmusik eingedrungen sind. Er zählt diese verachtenswerte Aspekte aus:

- Rezitative, Arien, Menuette
- Gebrauch von den Violinen, insbesondere in der hohen Lage
- Zweiunddreißigstel- und Vierundsechzigstelnoten
- Verzicht auf Imitationen
- unvorbereitete und unaufgelöste Dissonanzen
- Chromatik, Enharmonik

So urteilt Feyjoó beispielsweise über den Gebrauch von Chromatik und Enharmonik:

„Welche gebildeten Ohren können solche unanständigen, lüsternen Wendungen [...] in geistlichen Liedern ertragen? [...] Die Erfahrung zeigt, dass die Nuancen der Stimme bei den kleinen Intervallen [des chromatischen und enharmonischen Geschlechts] irgendetwas von weiblicher Weichheit und von lasterhafter Lüsternheit haben, was auch eine ähnliche Wirkung in den Gemütern der Zuhörer hervorruft, und in ihre Phantasie wirre Bilder einprägt, die nichts Gutes darstellen.“²³⁰

Schuld daran seien, so Feyjoó, der Teufel, und natürlich auch die Italiener und ihre Komplizen:

„Die Spanier sind Sklaven des italienischen Geschmacks geworden. Das, was die Italiener Fortschritt nennen, ist in Wirklichkeit die Ruine.“²³¹

„Sebastian Duron hat als Erster die ausländische Moden in Spanien eingeführt, [...] und wird immer schuld daran sein.“²³²

²²⁶ Im vierten Traktat ist der Einfluss von Gasparinis *L'armonico pratico* (1708) sehr klar. Siehe Murphy 2000, S. xiii-xvi.

²²⁷ Die folgende Zusammenfassung der Polemik um P. Benito Feixoó habe ich bereits in Mesquita 2013 veröffentlicht.

²²⁸ Feyjoó 1778.

²²⁹ *Discurso XIV. Musica de los Templos*, Feyjoó 1778, S. 285-309.

²³⁰ Feyjoó 1778, S. 289: „¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebros amatorios, aquellas inflexiones lascivas, que contra las reglas de la decencia, y aun de la Música, enseñó el demonio a las Comediantas, y estas a los demás Cantores? [...] / La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos, así como tienen en sí no sé qué de blandura afeminada, no sé qué de lubricidad viciosa, producen también un efecto semejante en los ánimos de los oyentes, imprimiendo en su fantasía ciertas imágenes confusas, que no representan cosa buena.“

²³¹ Feyjoó 1778, S. 296: „Los Italianos nos han hecho esclavos de su gusto con la falsa lisonja de que la Música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo, que lo que llaman adelantamiento, es ruina, o está muy cerca de serlo.“

Der Violinist Juan Francisco de Corominas war sofort beleidigt, und wendete sich gegen Feyjoó mit einem Pamphlet.²³³ Er verteidigte Duron und lobte die Erfindungen von Corelli, Albinoni und Vivaldi.²³⁴ Die Musik könne nicht der Seele schaden, und der Gebrauch von Chromatik sei nicht moralisch, sondern harmonisch bedingt. Über den *Stile antico* schreibt er: „Wir sollen Mitleid mit unseren Vorfahren haben, die vor lauter dicken Tönen mit beschädigten Ohren starben“²³⁵ Und vom Gregorianischen Choral schreibt Corominas: „Dass dieser Gesang praktiziert wird, liegt nicht daran, dass er besser ist, sondern dass er für unmusikalischen Geistlichen leichter und zugänglicher ist.“²³⁶

In der Polemik zwischen Feyjoó und Corominas scheinen die ästhetischen Positionen also unversöhnlich. Dennoch sollte man sich davon hüten, diese Ansichten pauschal den Konservativen oder den Erneuerern zuzuordnen.

Dass es zwischen den extremen Positionen von Feyjoó und Corominas ein komplexes, breites Spektrum von ästhetischen Ansichten gibt, zeigt sich bei der viel subtileren Polemik um Francisco Valls: Eine einzige Note(!) aus seiner 1702 komponierten *Misa Scala Aretina* entfachte 1716 eine Diskussion, die von einer regen musiktheoretischen Szene zeugt – es beteiligten sich mindestens 57 Musiker, und es wurden sogar Pamphlete für und gegen Valls gedruckt.²³⁷

The image shows a musical score for Francisco Valls' Gloria, measures 116-123. The score is in 3/2 time and features a 1st Coro with Tiple, Alto, and Tenor parts, a 2nd Coro Tiple 1º part, and two basso continuo parts. The lyrics are "mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis". A specific note in the 2nd Coro Tiple 1º part is circled, and the basso continuo parts have figured bass notation "6" and "3b".

Notenbsp. 3.1: Valls, *Misa Scala Aretina*, Gloria, T. 116-123 ²³⁸

²³² Feyjoó 1778, S. 300: „Esta es la Música de estos tiempos, conque nos han regalado los Italianos, por mano de su aficionado el Maestro Durón, que fue el que introdujo en la Música de España las modas extranjeras. Es verdad que después acá se han apurado tanto estas, que si Durón resucitara, ya no las conociera; pero siempre se le podrá echar a él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta, pudiendo aplicarse a los aires de la Música Italiana lo que cantó Virgilio de los vientos.“

²³³ Corominas 1726.

²³⁴ Siehe Corominas 1726, S. 21, 27-28.

²³⁵ Corominas 1726, S. 6: „Y finalmente de hazer patente la lastima, que debemos todos tener à nuestros Abuelos, que se fueron a otro mundo con los oidos escalabrados de puntos gordos, [...]“

²³⁶ Corominas 1726, S. 12-13: „Estilase este genero de Canto en la Iglesia, no por ser lo mejor, no por lo mas perfecto del Arte, si por lo mas facil, y ajustado, para no haver Comunidades de Musicos, sino de Religiosos, [...]“

²³⁷ Siehe López-Calo 2005b.

²³⁸ Übertragung des Verfassers auf der Grundlage von López-Calos Edition (Novello 1975), jedoch unter

Die Polemik dreht sich um eine Stelle im ‚*Qui tollis*‘ (siehe Notenbsp. 3.1), wo der Sopran des 2. Chores auf unbetonter Zeit mit der None *a'* zum Basston *g* einsetzt. Da aber der Alt des 1. Chores unmittelbar davor auf der Takteins die Dezime *b'* singt, wirkt die in der Polemik diskutierte None weniger als ein dissonanter Einsatz, als als eine Fortsetzung des Alts mit einer Durchgangsnote zur darauffolgenden Oktave *g-g'*.

Eine solche, aus heutiger Sicht und auch im damaligen musiktheoretischen Verständnis harmlose Dissonanz reicht allein nicht, um den Ausmaß dieser Polemik zu erklären – bereits 1672 finden sich beispielsweise in Lorentes *El por que de la musica* unvermittelt einsetzende Dissonanzen (siehe Notenbsp. 3.2), ohne dass dadurch eine öffentliche Debatte ausbrach.²³⁹



Notenbsp. 3.2: Lorente, *El por que de la musica*, S. 377

Es gibt vielmehr Indizien dafür, dass der politische Hintergrund eine wichtige Rolle in dieser Polemik gespielt hat: Während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701-1714) waren Valls' Kompositionen – darunter die *Missa Scala Aretina* – anlässlich von Teilsiegen des Thronprätendenten Karl von Habsburg gespielt worden.²⁴⁰ Außerdem war Valls Mitglied der *Academia dels Desconfiats* – einer Gruppe von prohabsburgischen Künstlern und Intellektuellen aus Barcelona. Möglicherweise wurde er, nachdem Philipp von Anjou den Erbfolgekrieg 1714 gewonnen hatte, aufgrund seiner politischen Filiation kritisiert und abgestraft.²⁴¹

Trotz des politischen Hintergrundes sollten auch die rein musiktheoretischen Argumente der Polemik-Teilnehmer nicht unberücksichtigt bleiben, da sie einen tiefen Einblick in das musikalische Denken im damaligen spanischen Kontext ermöglicht. Ein charakteristischer Aspekt dieses Denkens ist, dass bei der Betrachtung von Musik zwischen einer sinnlichen und einer intellektuellen Ebene unterschieden wird. Einerseits stellt die Musik als Klang eine sinnliche Befriedigung für das Gehör dar. Aber andererseits beschränken sich die Kenner nicht allein auf die aurale Wahrnehmung, sondern sie beurteilen die Musik zusätzlich auf der intellektuellen Ebene. Das heißt konkret: Wenn sie nachvollziehen können, wie die Musik den Regeln der Kunst folgt, dann wird neben ihrem Gehör auch ihr Verstand befriedigt.²⁴²

Berücksichtigung des Manuskripts (Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Ms. M 1489/1)

²³⁹ Für die Erklärung eines solchen Dissonanzgebrauchs siehe Kapitel 6.3.

²⁴⁰ Siehe Isusi Fagoaga 2012, S. 327–329.

²⁴¹ Siehe Álvaro Torrente 2010, S. 2–7.

²⁴² Siehe Valls c. 1735, Vorwort, f. 12: "Y por ultimo lo que han procurado los Auctores Españoles es que su Musica sea agradable al oido, y deleyte el entendimiento del que es científico en ella."

In der Valls-Polemik wird im Wesentlichen nicht darüber diskutiert, ob die erwähnte Stelle gut klingt (sinnliche Ebene), sondern ob sie auf dem Papier regelkonform ist (intellektuelle Ebene). Ein zentrales Argument von Valls' Befürwortern ist, dass die Pause direkt vor dem Einsatz stellvertretend für eine Note (b') betrachtet werden kann – solche Begründungen für bestimmte satztechnische Lizenzen waren in der spanischen Musiktheorie sehr üblich.²⁴³ Valls' Gegner legen die Regeln aber strenger aus, und halten die unvorbereitete Dissonanz für einen Regelbruch.

Letztlich versuchte Miguel de Ambiela zwischen den Fronten zu schlichten: Einerseits sei der dissonante Einsatz nicht regelkonform, da eine Pause nicht eine Konsonanz ersetzen könne;²⁴⁴ andererseits erfolge der Einsatz nicht grundsätzlich gegen die Regeln der Musik, denn viele berühmte Komponisten würden aus guten Gründen – z.B. um Imitationen zu ermöglichen – die Regeln weniger streng auslegen.²⁴⁵ Ambiela schlug also eine salomonische Lösung vor: Valls' dissonanter Einsatz sei weder nach den Regeln der Musik noch gegen diese, sondern es handle sich um eine fundierte Ausnahme ›außerhalb‹ der Regeln, die Beifall verdiene.²⁴⁶

Nach seiner Pensionierung 1726 als *Maestro de Capilla* der Kathedrale von Barcelona verfasste Valls sein großes musiktheoretisches Werk: das *Mapa Armonico Practico*. Das *Mapa* kann teilweise als Reaktion auf die Polemik gedeutet werden,²⁴⁷ wenn auch die Substanz des Werkes sehr weit darüber hinausgeht.²⁴⁸ Valls, der uns im Rahmen der Polemik um seine *Missa Scala Aretina* als emblematische Figur der Erneuerer erscheint, versucht in seinem *Mapa*, sich sowohl von den Konservativen als auch von radikalen Erneuerern zu distanzieren:

„Ich habe versucht, die zwei Extreme unserer spanischen Musik zu meiden: denn Einige sind so lässig in der Praxis, dass sie die Italiener völlig nachahmen und lediglich darauf achten, dass ihre Kompositionen dem Gehör schmeicheln; und andere sind so sittenstreng und so gebunden an kindischen Regeln, dass sie nicht die geringste Überschreitung erlauben.“²⁴⁹

²⁴³ Das Heranziehen von fiktiven Tönen, Taktarten oder metrischen Verhältnissen, die nicht der Partitur entsprechen, um bestimmte Lizenzen zu rechtfertigen, wurde mit dem Begriff *Suposicion* (= Vermutung) bezeichnet, und ist in mehreren Traktaten zu finden, wie z.B. in Nassarre 1700, S. 157–172 oder in Torres 1702, S. 69–80. Siehe auch Bernal Ripoll 2003, S. 400–417. Mehr dazu in Kapitel 6.3, Abschnitt j).

²⁴⁴ Ambiela 1717, §2. Conclusion I, [4. Seite] (keine Seitenzahlen vorhanden): „Pero contra esto, que es el principal fundamento del Maestro Valls, Don Joseph Ferrer y los mas de los que han dado parecer sobre el assumpto de nuestra question, se ofrece esta replica: la Pausa no puede suponer por voz en este caso.“

²⁴⁵ Ambiela 1717, §3. Segvnda conclusion, [2. Seite]: „La entrada del segundo Tiple en la Missa de el Maestro Valls, no quebranta las reglas de la Musica: luego no es contra ellas dicha entrada. Pruebase la menor: las reglas del Arte no se quebrantan, quando tienen algunas excepciones, y se obra en virtud de ellas; esto sucede en el presente caso: luego la entrada de dicho Tiple, no quebranta las reglas de la Musica.“

²⁴⁶ Ambiela 1717, §4. Corolarios, [Anfang]: „De lo dicho se infiere lo primero: que la entrada del segundo Tiple, de que se disputa, no se debe dezir contra las reglas de la Musica, ni segun ellas; sino fuera de las reglas de la Musica, y excepcion de ellas; y siendo tan bien fundado, no debe condenarse, sino aplaudirse.“

²⁴⁷ Die Art, wie Santiso Bermúdez die Polemik im Vorwort zum *Mapa* erwähnt, legt diese Interpretation nahe. Siehe Valls c. 1735, Vorwort, f. 2'–3: „Ya sabe VM. mis antiguas disputas, y las desazones, que me causaron muchos Maestros de ambas classes, en los papeles, que andan impresos. [...] [Es folgt eine ausführliche Kritik an Valls' Gegnern]. De estos principios es cierto, que no puede salir otra cosa que el universal desorden, que vemos. Toda esta obra de VM. camina á detener tanto precipicio; y como se lograra, fuera dicha el haver trabaxado tanto.“

²⁴⁸ Siehe Kapitel 3.3, Abschnitt f).

²⁴⁹ Valls c. 1735, Vorwort, f. 9: “[...] procurando al mismo tiempo huir de los dos extremos en que está puesta nuestra Musica Española: unos tan relaxados en su practica, que solo cuydan que sus composiciones adulen al

Valls versucht „ein Mittel zu finden, um solche Extreme zu versöhnen“, und dies „anhand von Beweisen und Beispielen für die Kenner einleuchtend zu veranschaulichen“.²⁵⁰ Wenn man bedenkt, wie verhärtet die Fronten in der Valls-Polemik waren, dann scheint eine solche Vermittlung – und zwar gerade von Valls selbst – kein leichtes Vorhaben. Die Strategie von Valls' Versöhnungsversuch kann man z.B. in seinem Exempel zum *Genero Chromatico* beobachten:

Do - mi - ne vim pa - ti - or, vim pa - ti - or, Do - mi - ne

5
vim pa - ti - or, vim pa - ti - or,

Notenbsp. 3.3: Valls, Mapa, f. 209-210, *Composicion a 4º chromatica rigurosa*, Anfang

Statt einen diplomatischen, kalkulierten Mittelweg – etwa nach dem Motto »nicht zu viel Chromatik für die Konservativen, aber nicht zu wenig für die Erneuerer« – wählt Valls hier eine kühnere Lösung: Er bedient sich einer üppigen, gewagten Chromatik, und verbindet diese zugleich mit einem regelkonformen Kontrapunkt im *Estilo Ecclesiastico*, der sogar von manchen Konservativen akzeptiert werden könnte. Wenn man sich also eine diatonische Fassung von Notenbsp. 3.3 vorstellt, in der man weitgehend auf Valls' Akzidenzien verzichtet, dann ‚entpuppt‘ sich das Beispiel tatsächlich als die Komposition im strengen Stil, auf die auch die Überschrift ‚*Composicion cromatica rigurosa*‘ hinweist.

In den gut 500 Seiten des *Mapa* zeigt Valls, dass er die spanische Musiktheorie ausgezeichnet kennt und den spanischen *Estilo Ecclesiastico* meistern kann, und zugleich den italienischen Stil kennt und kompositorisch beherrscht.²⁵¹ Es ist dabei interessant, wie er den

oido imitando en todo a los Italianos; otros tan austeros, y tan atados a las reglas pueriles, que ni una pequeña transgression toleran, pero ni la excepcion permitida en todas las las facultades a lo general de ellas.”

²⁵⁰ Valls c. 1735, Vorwort, f. 9: “He procurado en esta obra encontrar un medio para conciliar estos extremos, y dar razon que lo afiance; y siendo la Musica parte principal de la Mathematica, y sciencia subalternada á ella; es claro, necessitará hazer evidencia á sus profesores de demonstraciones, y exemplos para enseñarles la execucion de lo que se propone [...]”

²⁵¹ Valls kannte die italienische Musik aus erster Hand: In den Treffen der bereits erwähnten *Academia dels Desconfiats* wurde Musik von Corelli, Albinoni und Torelli aufgeführt. Außerdem war er in Kontakt mit Guiseppe Porsille, dem *Maestro* der Musikkapelle des habsburgischen Thronprätendenten (siehe dazu Mendes 2012). Dies wirkte sich auf seine eigene Musik aus: In seinen *Villancicos* finden sich sowohl spanische Formen (mit ihrer

verschiedenen Nationen auf unterschiedlichen Gebieten eine gewisse Vorherrschaft anerkennt:

„Ich werde nicht leugnen, dass die Franzosen in drei- oder vierstimmigen kirchlichen Kompositionen den Text mit raffinierten musikalischen Gedanken zum Ausdruck bringen [...]. Ihre Motive sind originell und werden gut fortgesetzt, so wie es der Inhalt verlangt. Und beim pathetischen [Affekt] sind sie sehr tüchtig, was einer der wichtigen und wesentlichen Bestandteile des guten Komponierens ist.“²⁵²

„Die Italiener übertreffen alle Nationen im guten Geschmack und in den Ideen zur theatralischen Musik. Sie kleiden die Affekte, die der Vers ausdrückt, mit großer Angemessenheit, sei dieser traurig, ernsthaft, scherzhaft, zornig, usw.“²⁵³

Im *Estilo Ecclesiastico* seien die Spanier jedoch unübertroffen:²⁵⁴

»Aber weder die Italiener noch die Franzosen haben in ihren kirchlichen Kompositionen [...] die Wissenschaft und die Solidität der Spanier, das ist: Ein einziges Motiv (*Passo*) oder Thema zu nehmen, und dieses entlang eines großen Werkes – wie z.B. einer Messe – zu verfolgen; das Motiv auf verschiedene Arten zu benutzen, z.B. als Canon, Fuga, oder im doppelten Kontrapunkt [...]; und so die Komposition absolut vollkommen mit 8, 10 oder 12 Stimmen zu vollenden, alle geordnet mit großer Finesse, und frei von allem, was die Kunst hier in Spanien verbietet. Diese Eigenschaften findet man nicht in den ausländischen Kompositionen, denn sie überschreiten selten die Vier- oder Fünfstimmigkeit, und die Stimmen werden in den sogenannten *Ripienos*, die als *Coro de Capilla* dienen, verdoppelt – dies wird zwar auch von vielen spanischen *Maestros* praktiziert, um Mühe zu sparen, aber es mangelt dabei an Harmonie.«

Valls zeigt also eine besondere Hochachtung für den spanischen *Estilo Ecclesiastico*, den er mit konsequenten Imitationen, strenger Achtung der Regeln, und insbesondere mit Vielstimmigkeit verbindet. Es ist bemerkenswert, dass er dabei eine ‚echte Mehrchörigkeit‘, in der beim Zusammentreffen der Chöre z.B. acht oder zwölf Stimmen zu hören sind, von der ‚simulierten Mehrchörigkeit‘, die man in italienischen Concerti Grossi – aber auch bei

Abwechslung von *Estribillos* und *Coplas*) als auch die typisch italienische Abfolge von Rezitativen und Arien. Auch im *Mapa* zeigt Valls seine Kenntnis des Italienischen Stils – siehe Valls' Ausführungen zum *Estylo Drammatico* und die dort enthaltenen Kompositionen mit Rezitativ und Arie (Valls c. 1735, f. 195–201).

²⁵² Valls c. 1735, Vorwort, f. 11': "No negaré, que los Franceses en composiciones Ecclesiasticas de tres, ó quatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expression de la Letra [...]; unos passos estraños, y bien proseguidos segun lo pide el assumpto, y que en lo Pathetico estan muy capaces siendo esta una de las principales, y essenciales partes de la buena composicion."

²⁵³ Valls c. 1735, Vorwort, f. 11': "Exceden los Italianos a todas las Naciones en el buen gusto, é idea de la Musica Teatral vistiendo los affectos que exprime el verso con gran propiedad ya sea triste, alegre, serio, jocoso, ayrado &c."

²⁵⁴ Valls c. 1735, Vorwort, f. 11'-12: "Pero ni Italianos, ni Franceses en sus composiciones Ecclesiasticas y aun en muchas de Romance tienen lo que los Españoles de científicas, y solidas, esto es tomar un Passo, ó Thema, y muchas vezes solo para una obra larga como una Missa; proseguirle con valentia, añadirle una, y muchas diferentes intenciones, introducirla ahora un Canon, Fugas, Trocados, jugando los Baxos en los Coros armonicos, unas vezes imitandose unos á otros, otras remedandose acompañandoles las demas voces, dexando aquella composicion perfectissima, y llena con 8. 10. ú 12. voces, y todas ordenadas con grande artificio, y gran limpieza de todo lo que prohibe el Arte acá en España: estas circunstancias no se hallan en las composiciones estrangeras, pues raras vezes passan de quatro a cinco voces, y estas se duplican en los que llaman ripienos que sirven como de un Coro de Capilla, que también se halla practicado por muchos Maestros Españoles porq[ue] no cuesta trabajo; pero faltale mas armonia."

‚faulen‘ spanischen Meistern – findet, unterscheidet. Es scheint also klar, dass hinter dem dichten Vollklang der spanischen (vokalen!) Mehrchörigkeit völlig andere ästhetische Wertmaßstäbe stehen als hinter dem leicht beweglichen (wenigstimmigen) Instrumentalstil der italienischen *Concerti Grossi*.

3.3. Der *Contrapunto* in den theoretischen Quellen

Bevor wir zum Kernteil der vorliegenden Arbeit fortschreiten, sollen hier noch in Kürze die hauptsächlich verwendeten Quellen und ihre Autoren kurz vorgestellt werden.

a) Lorente: *El por que de la música*, 1672

Andrés Lorente (1624-1703) wurde in Alcalá de Henares seit etwa seinem 13. Lebensjahr (als Sänger?) ausgebildet, und studierte an der dortigen Universität, wo er von 1652 bis zu seinem Tode unterrichtete. 1696 bis 1701 war er Dekan der Fakultät der Künste. Zusätzlich war er Organist an der Kirche *Santos Justo y Pastor*, Kompositionslehrer im Kloster *San Diego*, ein gefragter Orgelexperte und Orgelbauer, und Kommissar der Inquisition in seinem Wohnort Quer bei Alcalá.²⁵⁵

Sein großes Traktat *El porque de la musica* wurde 1672 in Alcalá de Henares gedruckt, und umfasst ca. 700 Seiten. Aufgrund seines Erfolgs erschien 1699 eine weitere Ausgabe.²⁵⁶ Das Traktat folgt der herkömmlichen spanischen Gliederung in vier Büchern – *Canto llano*, *Canto de organo*, *Contrapunto* und *Composición*.²⁵⁷ Es ist in einem klaren, verständlichen Stil verfasst und enthält zahlreiche Zitate von Autoritäten seit der Antike. Trotzdem ist das Traktat vor allem praxisorientiert, und besteht dementsprechend zu einem großen Anteil aus Notenbeispielen.

Gliederung:

- S. 1-143: [*Libro primero*] – *Arte de canto llano*
- S. 145-232: *Libro segundo* – *Arte de canto de organo*
- S. 233-440: *Libro tercero* – *Arte de contrapunto*
(davon S. 353-434: *Contrapunto de concierto*)
- S. 441-695: *Libro quarto* – *Arte de composicion de musica*

Ohne Lorente hätte die spanische Musiktheorie im 17. Jahrhundert eine riesige Lücke: *El porque de la musica* ist das einzige große Musiktraktat zwischen Cerones *El Melopeo y Maestro* (1613) und Nassarres *Fragmentos Musicos* (1683/1700). Es handelt sich also für uns heute um eine wertvolle Brücke zwischen den spanischen Theoretikern der Renaissance (Bermudo, Lusitano, Sancta Maria, Montanos, Cerone) und des 18. Jahrhunderts (Nassarre, Torres, Rabassa, Valls).

b) Nassarre: *Fragmentos musicos*, 1683/1700

Pablo Nassarre (c. 1655-c. 1730), von Geburt an blind, war Orgelschüler Pablo Brunas. Zu seinen Schülern zählten vermutlich Joaquín Martínez de la Roca, Joseph de Torres und Joseph Elías. Er war Franziskaner, und diente fast lebenslang als Organist im *Real Convento*

²⁵⁵ Siehe Bruach 2004 (= Artikel 'Lorente, Andrés' in MGG2), sowie Zaldívar 2001 (= Artikel 'Lorente, Andrés' in NGroveD2).

²⁵⁶ Siehe Forrester 1973, S. 64.

²⁵⁷ Siehe Kapitel 3.1, Abschnitt b).

de San Francisco in Saragossa. Außerdem war er als Komponist und Theoretiker tätig.²⁵⁸ Seine Traktate waren im 18. Jahrhunderts sehr beliebt – Nassarre wurde häufig als Autorität zitiert. Dagegen wurde Nassarre von Antonio Eximeno in seinem Roman *Don Lazarillo Vizcardi* verspottet,²⁵⁹ was später – ähnlich wie bei Cerone – zu einer negativen Rezeption Nassarres führte.

Die *Fragmentos musicos* erschienen zum ersten Mal 1683. Die Gliederung dieser ersten Ausgabe folgt dem gleichen Schema wie in Lorentes Traktat. Das ganze Buch ist in Form eines Lehrer-Schüler-Dialogs geschrieben. Ausgehend von den elementaren Grundlagen, wird der Schüler allmählich von leicht bis schwer begleitet, bis hin zu einer ausgefeilten Kompositionslehre.²⁶⁰ Die Notenbeispiele sind relativ kurz, und stellen im Vergleich zu Lorente einen deutlich kleineren Anteil am Buch dar. Es folgte 1700 eine neue Fassung, die in der Musik-Druckerei von Joseph de Torres erschien,²⁶¹ und um ein Kapitel über den Dissonanzgebrauch erweitert wurde. Diese spätere Fassung ist wie folgt gegliedert:

S. 1-30: *Primer Tratado – Del canto llano*

S. 31-63: *Tratado Segundo – De la musica metrica, o mensural*

S. 64-127: *Tratado Tercero – Del contrapunto, y composicion*

S. 128-284: *Tratado Quarto – De las especies dissonantes en la Musica* (hinzugefügt 1700)

Auch wenn Nassarre *Contrapunto* und *Composicion* im gleichen *Tratado* unterbringt,²⁶² ist dieser bei einer genaueren Beobachtung in zwei Teilen gegliedert: S. 64-95 sind eindeutig dem *Contrapunto* gewidmet, während S. 95-127 eher den Stoff beinhalten, den man auch in *Composicion*-Traktaten anderer Autoren findet – Satzfehler, Modi, Akzidenzien, usw. Insgesamt ist aber das *Tratado tercero* – im Verhältnis zum darin enthaltenen Stoff – sehr knapp gefasst, und die Themen werden nur exemplarisch angerissen. Der 1700 hinzugefügte vierte Teil könnte ein Versuch sein, ein zentrales Thema – nämlich die Dissonanzbehandlung – das in der früheren Fassung zu kurz gekommen war, zu ergänzen. Möglicherweise hat der fragmentarische Charakter des Werkes – auf den sich die Überschrift bezieht – Nassarre dazu veranlasst, später ein größeres, fast enzyklopädisches Werk zu verfassen: die *Escuela Musica*.

²⁵⁸ Siehe Art. 'Nassarre, Pablo' in MGG2, sowie im NGroveD2.

²⁵⁹ Eximeno verspottet Nassarre sogar als „Organist von Geburt und Blinder vom Beruf“. Siehe Eximeno 1802, I, S. 44: „Pero sí mucho en su lugar, á más del peral bergamoto del Rdo. Cerone, la escuela música del P. F. Pablo Nassarre, organista de nacimiento y ciego de profesión. Será al revés, dijo Lazarillo, organista de profesión y ciego de nacimiento. Lipsus lingue, respondiò Agapito; y Lazarillo: Otra que tal, lapsus linguae, querréis decir“. Eximeno scherzt auch über Nassarres Erläuterungen zu den *Oposiciones* – siehe Eximeno 1802, II, S. 341: „Después chancean sobre las pruebas que propone Nassarre para exámenes de maestros de capilla, cuales son el contrapunto suelto, el concierto mudo y el cantado, la mano música, el motete y el villancico.“

²⁶⁰ In diesem Sinne ist das Buch ähnlich zu J. J. Fux' *Gradus ad parnassum* aufgebaut: Der Schüler wird gewissermaßen an der Hand genommen (*Manuductio*) und Schritt für Schritt bis zum Gipfel des musikalischen Wissens geführt. Zu anderen musiktheoretischen Werken in Dialogform siehe auch Lang 2012.

²⁶¹ Der Organist der *Capilla Real* und Theoretiker Joseph de Torres führte damals die einzige Druckerei Spaniens, die auf Musik spezialisiert war. Siehe Martín Moreno 1985, S. 41-42.

²⁶² Die Verbindung von *Contrapunto* und *Composicion* in einem Traktat(-Teil) stimmt nicht mit der vorherigen spanischen Tradition überein – bei Montanos, Cerone oder Lorente u.a. findet man eine deutliche Unterscheidung beider Disziplinen.

Dem *Contrapunto concertado* widmet Nassarre nur sechs Seiten (S. 90-95), und zwar mit extrem kurzen Notenbeispielen. Trotzdem findet man in Nassarres didaktischem Dialog klare Informationen über die *Conciertos*, die für unsere Untersuchung relevant sind.

c) Rabassa: *Guia para los principiantes*, c. 1720 (?)

Pere Rabassa²⁶³ (1683-1767) stammt aus einer großen katalanischen Musikerfamilie.²⁶⁴ Er war Schüler von Francesc Valls in Barcelona, wo er vermutlich in Kontakt mit den italienischen Musikern der Kapelle von Karl VI. kam. Er war von 1714 bis 1724 *Maestro de Capilla* an der Kathedrale von Valencia, sowie von 1724 bis zu seinem Tod *Caestro de Capilla* an der Kathedrale von Sevilla.²⁶⁵

Über die Entstehung der *Guia para los principiantes* ist wenig bekannt. Das einzige erhaltene Exemplar ist eine Handschrift, die sich im *Real Colegio del Coprus Christi* in Valencia befindet.²⁶⁶ Wann genau das Buch geschrieben wurde, ist unklar.²⁶⁷ Die *Guia* hat einen Umfang von 516 Seiten, und besteht fast ausschließlich aus Notenbeispielen. Es handelt sich nicht um vollständige Kompositionen, wie wir sie bei Valls finden, sondern um eine Art Katalog von verschiedenen Techniken in Form von zahllosen kurzen Exempla, die die Theorie in impliziter Form beinhalten.

Das Buch ist in drei Teilen gegliedert:

1. Teil: *De toda la Carrera de la Compossicion* (S. 1-308)
mit Beispielen für alle möglichen Sorten von *Contrapuntos*
2. Teil: *Tablas y Graduación de las voces*²⁶⁸ (S. 309-418)
behandelt die Techniken, um mit vielen Stimmen – meistens acht – zu komponieren
3. Teil: *Tonos y Apuntaciones* (S. 419-516)
Modi, Kadenzen, Transposition, Schlüsselung, Psalmen, Einsatz von Instrumenten

²⁶³ Auf Spanisch: Pedro Rabassa.

²⁶⁴ Siehe Isusi Fagoaga 2004.

²⁶⁵ Siehe Art. ‚Rabassa, Pedro‘ im N Grove D2.

²⁶⁶ Siehe Rabassa/Bonastre/Martín Moreno/Climent 1990, S.IX-XI. Die Handschrift wurde von einer einzigen Hand angefertigt. Lange Zeit nahm man an, das einzige Exemplar sei im spanischen Bürgerkrieg (1936-39) verloren gegangen, bis ein Team von Musikwissenschaftlern unter der Leitung von Francesc Bonastre diesen wieder entdeckte und 1990 eine Facsimile-Ausgabe veröffentlichte. Einzelne Teile aus dem Traktat finden sich auch in zusammengefasster Form in Manuskripten aus Astorga und Barcelona – siehe Isusi Fagoaga 2003, S. 498-504.

²⁶⁷ Die Herausgeber des Facsimiles behaupten, das Traktat sei zwischen 1724 und 1738 entstanden, da Joseph de Torres als „*Maestro de la Capilla Real*“ erwähnt wird (S. 449). Man könnte aber auch nicht ausschließen, dass das Buch bereits 1720 geschrieben wurde. Auch wenn die Formulierung im Titelblatt nicht eindeutig ist, könnte sich die Datierung „Año de 1720“ auf die Entstehung des Buches beziehen. Der darauf folgende Hinweis, dass Rabassa von 1724 bis 1767 *Caestro de Capilla* an der Kathedrale von Sevilla war, wurde wahrscheinlich vom Kopisten ergänzt, und lässt vermuten, dass der ursprüngliche Titelblatt mit der Datierung von 1720 endete. Da Torres bereits seit 1718 *Maestro de Capilla* „ad interim“ war, würde der Hinweis auf S. 449 eine Datierung auf 1720 nicht widersprechen. Siehe dazu auch Isusi Fagoaga 2003, S. 534.

²⁶⁸ Die *Tabla* ist eine spanische Variante der *tabula naturalis*. Unter *Graduación de las voces* oder „Abstufung der Stimmen“ findet man in verschiedenen spanischen Kompositionslehren findet. Es ist eine Methode, um die Stimmführung in vielstimmigen Sätzen (meistens acht oder mehr Stimmen) zu kontrollieren, die auf einer Stimmenhierarchie basiert. Siehe dazu Kapitel 10.1.

Besonders relevant für unsere Untersuchung ist der erste Teil, der eine große Menge von Beispielen für die verschiedensten kontrapunktischen Möglichkeiten enthält. Diese Beispielsammlung spielt eine Schlüsselrolle bei der hier angestrebte Rekonstruktion der Improvisationstechniken, denn die implizite Theorie lässt sich dank den in diesem umfangreichen Material immer wiederkehrenden Formeln relativ zuverlässig ableiten – wobei erst die Ergänzung durch und die Beziehung zu anderen Quellen das Ergebnis dieser Untersuchung repräsentativ für die Improvisationskultur der Zeit macht.

Rabassa betitelt diesen ersten Teil als Kompositionslehrgang – *Carrera de la Composicion*²⁶⁹ –, auch wenn er selbst zahlreiche darin enthaltene Beispiele als *Contrapuntos*²⁷⁰ oder *Conciertos*²⁷¹ – d.h. *Contrapunto concertado* – bezeichnet. Offenbar versteht Rabassa den *Contrapunto* als Teil der Kompositionslehre – was aber den improvisierten Kontrapunkt nicht ausschließt, der auch in diesem Kompositionslehrgang explizit angesprochen wird.²⁷² Insbesondere die *Clausulas* und *Conciertos* lassen sich als Improvisationen entpuppen,²⁷³ auch wenn sie sicherlich bei ihrer schriftlichen Fixierung stilisiert worden sind.

d) Nassarre: *Escuela musica*, 1724/1723

Die *Escuela musica* hat einen Umfang von circa tausend Seiten, verteilt auf zwei Teile. Merkwürdigerweise ist der zweite Teil bereits 1723 erschienen, während der erste Teil bis 1724 warten musste – die Gründe dafür sind nicht eindeutig geklärt. Wie Nassarre im Vorwort erklärt, ist das Werk das Produkt von fünfzig Jahren Arbeit.²⁷⁴ Das Werk hat einen enzyklopädischen Charakter und behandelt ganz ausführlich – und zwar mit viel Text, aber mit viel weniger Beispielen als Lorente – alle Teildisziplinen des in Spanien herkömmlichen musiktheoretischen Kanons.

Escuela Musica – Primera Parte, 1724

- S. 1-88: *Libro primero, [de la musica]*
- S. 89-208: *Libro segundo, Canto Llano*
- S. 209-359: *Libro tercero, Canto de Organo*
- S. 360-500: *Libro cuarto, Proporciones*

Escuela Musica – Segunda Parte, 1723

- S. 1-139: *Libro primero, [Stimmführung]*²⁷⁵
- S. 140-261: *Libro segundo, Contrapuntos*
(davon *Conciertos*: S. 231-261)
- S. 262-374: *Libro tercero, Composicion*

²⁶⁹ Siehe Rabassa 1720, S. xvij.

²⁷⁰ Siehe Rabassa 1720, S. 1-34.

²⁷¹ Siehe Rabassa 1720, S. 35-84.

²⁷² Siehe Rabassa 1720, S. 259-268.

²⁷³ Siehe Kapitel 9.

²⁷⁴ Siehe Nassarre 1724, Anfang vom *Prólogo*: „Letor benevolo, si fueres Amigo de favorecer trabajos nacidos del deseo de acertar, suplico, con cariño recibas de los mas de cincuenta años de tarea, sin atender mas de al fin, à que se dirigen.“

²⁷⁵ Nassarre 1723, S. 1: „Del movimiento de todas las especies consonantes y disonantes, y de su uso en la musica.“

S. 375-493 : *Libro quarto, Glossa y otras habilidades*²⁷⁶

Auch wenn Nassarres Notenbeispiele von der Zahl und von der Länge her nicht mit Rabassas vergleichbar sind, findet man in seinem langen, ausführlichen Text viel Hintergrundinformation, wie zum Beispiel nützliche Tipps für die Praxis des *Contrapunto concertado*, oder die Fertigkeiten, die von *Maestros de capilla* und Organisten verlangt wurden.

e) Anonymus: Barcelona, *Orfeo Català, E-Boc MM 12-VI-4, ca. 1730 (?)*

Die anonyme Handschrift aus der Bibliothek des *Orfeo Català* hat einen Umfang von 242 Seiten.²⁷⁷ Sie ist teilweise auf Katalanisch und teilweise auf Spanisch, obwohl sie anscheinend von einer einzigen Hand geschrieben wurde. Es gibt keinen Titel, bis auf folgende von einer anderen Hand hinzugefügte Notiz am Anfang des Buches: „*Tratado de Composicion / escrito en catalán y castellano / Manuscrito anónimo del siglo XVIII*“. Es ist auch kein Inhaltsverzeichnis vorhanden. Das Traktat ist, aufgrund von Zitaten und Verweisen auf anderen Traktaten – unter anderem Rameaus *Traité de l’harmonie* – auf ca. 1730 datiert worden.²⁷⁸

Die sprachliche Aufteilung im Buch ist folgende:

- S. 1-98: Katalanisch
- S. 99-201: Spanisch
- S. 203-242: Katalanisch

An den Stellen, an denen die Sprache wechselt, gibt es auch eine deutliche inhaltliche Diskontinuität. Der katalanische Text von S. 203 knüpft aber inhaltlich an S. 98 an.²⁷⁹ Offensichtlich sind beim Heften die Faszikel vermischt worden, so dass sich der spanische Text zwischen den katalanischen Faszikeln eingeschlichen hat.²⁸⁰

Eine genauere Untersuchung des spanischen Textes zeigt, dass es sich um einen Ausschnitt aus Francisco Valls' *Mapa Armonico-Practico* handelt, mit nur kleinen Unterschieden.²⁸¹ Valls ist aber eindeutig nicht der Autor des katalanischen Teils, denn der Autor bezieht sich

²⁷⁶ Nassarre 1723, S. 375: „de la Glossa, y de las habilidades en particular, que han de tener los Maestros de Capilla, Organistas, y otras Especies de Musicos.“

²⁷⁷ Die Seitenzahlen sind mit Bleistift hinzugefügt worden.

²⁷⁸ http://www.cedoc.cat/ca/tractat-de-composicio-del-segle-xviii_3528, abgerufen am 16. August 2018.

²⁷⁹ Der katalanische Text auf S. 98 behandelt die *Contrapuns sobre Tiple* (Kontrapunkte zu einer Oberstimme), während der spanische Text auf S. 99 unvermittelt mit der *Ligadura de la 5ª perfecta* (der Quinta sincopata) beginnt. Einen ähnlichen Bruch finden wir zwischen S. 201 und 203 (S. 202 ist leer): In S. 201 geht es um die Begriffe *Cadencia* und *Clausula*, während S. 203 die *Contrapuns sobre Tiple* von S. 98 fortsetzt.

²⁸⁰ Außerdem findet man im katalanischen Teil Faszikelzahlen, die auch zeigen, dass dieser Teil ursprünglich zusammen gehörte: zwischen S. 1 und 98 finden wir die Zahlen 1 bis 5, während S. 203 mit der Nummer 6 beginnt.

²⁸¹ Wir stehen also sehr wahrscheinlich vor einer etwas früheren Version von Valls' Traktat.

mehrmals auf Valls in dritter Person²⁸² – meistens mit viel Lob,²⁸³ aber gelegentlich auch mit einer klaren Distanz.²⁸⁴

Es ist auffällig, dass alle Beispiele für *Contrapunto sobre Canto llano*, sowohl vom katalanischen als auch vom spanischen Teil, den gleichen Tenor benutzen. Der anonyme Autor selbst gibt uns die Erklärung dafür: Er habe Valls Manuskript gesehen, und dann seine Tenores (*Cantplans*) übernommen, da diese sehr interessant seien. Er habe dann sein Heft noch einmal von vorne begonnen, um Valls Tenores zu integrieren.²⁸⁵ Dies könnte auch erklären, warum beide Manuskripte aus der gleichen Hand kommen, und wie sie zusammen gekommen sind: Im spanischen Teil handelt es sich um die Abschrift von Valls Traktat, die der anonyme Autor des katalanischen Teils selbst angefertigt, und als Vorlage für sein eigenes Traktat benutzt hat. Wahrscheinlich sind auf diese Art die Faszikel von beiden Traktaten zusammengekommen.²⁸⁶

Der anonyme Autor betont auch, dass er bescheidenere Ziele als Valls verfolgt: Er möchte lediglich die Anfänger anleiten, und sie vor allem auf die *Oposiciones* vorbereiten.²⁸⁷ Tatsächlich kann man entlang des Traktates diese Absicht erkennen – der Autor beschreibt immer wieder, welche Fertigkeiten in den *Oposiciones* verlangt werden.²⁸⁸ Der verstärkte Fokus auf *Oposiciones* könnte im Zusammenhang stehen mit der Tatsache, dass im 18. Jahrhundert das Reich von Aragón gewissermaßen *Maestros de Capilla* nach Kastilien 'exportierte'.²⁸⁹ Möglicherweise wurden sie speziell dafür trainiert, um in den *Oposiciones* gut abzuschneiden.

Der anonyme Anteil des Traktats ist wie folgt gegliedert:

- S. 1-32: Elementare Musiklehre:

Guidonische Hand, Notenwerte, Akzidentien, Solmisation, Taktarten, Transposition, Modi, Psalmtöne, Grundregeln.

- S. 33-98 und S. 203-232: *Contrapunto* und *Composicion* (eher vermischt):

zweistimmiger *Contrapunto*, vierstimmige Klangfortschreitungen (*Graduacion*)²⁹⁰, Dissonanzbehandlung, Lizenzen, drei- bis fünfstimmige *Clausulas* und *Conciertos*, Modi in der Mehrstimmigkeit (Kadenzen, Imitationen), Kanon über c.f., mehrfacher Kontrapunkt, Krebs, Umkehrung, kommentierte Beispiele verschiedener Autoren.

²⁸² Siehe z.B. Anonymus c. 1730, S. 27, 37, 39, 83, 213 und 225.

²⁸³ Der anonyme Autor bezeichnet Valls als „mein Meister in meinen Prinzipien“ - siehe Anon. c. 1730, S. 213: „[...]per ser mon mestre en mos principis“. Möglicherweise war der Autor sogar Schüler von Valls gewesen, denn dieser Satz könnte auch als „mein Lehrer in meinen Anfängen“ übersetzt werden. Leider lässt sich aus dem Kontext nicht eindeutig klären, wie das Wort *principis* zu verstehen ist.

²⁸⁴ Der anonyme Autor kritisiert in S. 83, dass Valls in seiner Missa *Veni Creator Spiritus* die falsche Vorzeichnung benutzt – drei Kreuze statt zwei – und dadurch den Modus verändert. In S. 225 bezeichnet er ein Beispiel von Valls als holperig (*escabrositats*) und als weit entfernt von anderen Werken Valls'.

²⁸⁵ Siehe Anonymus c. 1730, S. 39.

²⁸⁶ Die Tatsache, dass es in S. 148 einen kleinen katalanischen Einschub im spanischen Teil gibt, spricht auch dafür: der Autor des katalanischen Teils kommentiert und ergänzt dadurch die Information aus Valls' Traktat.

²⁸⁷ Siehe Anonymus c. 1730, S. 37.

²⁸⁸ Siehe Anonymus c. 1730, S. 33, 36, 37, 94 und 233-242.

²⁸⁹ Siehe Torrente 1996.

²⁹⁰ Zur *Graduacion* siehe Kapitel 10.1.

- S. 233-242: Fertigkeiten, die in *Oposiciones* verlangt werden.

Die verschiedenen Themen werden manchmal etwas willkürlich vermischt, was den Eindruck erweckt, dass der Autor die gesamte Gliederung nicht vorweg im Detail überlegt, sondern im Laufe der Niederschrift improvisiert hat. Die Tatsache, dass der anonyme Autor im Laufe des Entstehungsprozesses, wie er selber erklärt,²⁹¹ auf seine Entdeckung von Valls Traktat reagiert hat, bestätigt gewissermaßen diesen Eindruck.

Die Relevanz dieses Traktats für unsere Untersuchung liegt vor allem darin, dass die kontrapunktischen Techniken in ihrer praktischen Anwendung für die *Oposiciones* dargestellt werden. Gleichzeitig zeigt der anonyme Autor indirekt, dass Valls Lehre, die auf den ersten Blick eher gelehrt und spekulativ ausgerichtet zu sein scheint, auch für die Improvisationspraxis fruchtbar gemacht werden kann.

f) Valls: *Mapa Armonico-Practico*, ca. 1735 (?)

Francesc Valls²⁹² (c.1671-1747) war von 1696 bis zu seinem Tod *Maestro de Capilla* an der Kathedrale von Barcelona.²⁹³ Außerdem war er Mitglied der *Acadèmia dels Desconfiats*.²⁹⁴ Wie bereits erwähnt, löste seine *Missa Scala Aretina* 1716 eine große Polemik aus, an der sich mindestens 57 Komponisten beteiligten,²⁹⁵ wobei die Polemik auch einen politischen Hintergrund hatte.²⁹⁶ Nach seiner Pensionierung 1726 schrieb Valls sein *Mapa Armonico-Practico*, in das er ausführlich auf seinen Kritikern antwortete.

Valls *Mapa Armonico-Practico* ist ein Manuskript, das in mindestens 3 Exemplaren erhalten ist.²⁹⁷ Das Vorwort ist 1742 datiert, das Traktat ist aber früher geschrieben worden, möglicherweise 1735.²⁹⁸ Wahrscheinlich strebte Valls den Druck des Traktates an, aber dieser wurde nie realisiert.²⁹⁹ Wie Valls selbst im Vorwort erklärt, setzt das Studium seines Buches solide musiktheoretische Fundamente voraus.³⁰⁰ So beginnt Valls direkt mit einer kurz

²⁹¹ Anon. c. 1730, S. 39.

²⁹² Auf Spanisch: Francisco Valls.

²⁹³ Von 1696 bis 1709 war Valls *Maestro coadjutor* (eine Art Kapellmeister ad interim), aufgrund der Pensionierung seines Vorgängers Joan Barter. Nach dem Tode Barter wurde Valls 1709 offiziell zum *Maestro de Capilla* ernannt. Auch wenn er 1726 pensioniert wurde, blieb er offiziell der Stelleninhaber bis zu seinem Tod 1747. Siehe Valls/Pavia Simó 2002, S. 11.

²⁹⁴ Katalanisch für „Akademie der Misstrauischen“. Es handelte sich um eine 1700 gegründete akademisch-literarische Gesellschaft, die ausgewählte Aristokraten und Denker versammelte, um über philosophischen, moralischen, literarischen und historischen Themen zu diskutieren. Die Akademie wurde 1714 von Philipp V. aufgelöst, da ihre Mitglieder im Erbfolgekrieg den Habsburgischen Karl VI. unterstützt hatten.

²⁹⁵ Siehe mehr dazu in Kapitel 3.2.

²⁹⁶ Valls hatte sich im spanischen Erbfolgekrieg für die Habsburger positioniert. Siehe Torrente 2010, S. 2-3.

²⁹⁷ In dieser Arbeit beziehen wir uns immer auf das Exemplar der *Biblioteca de la Universitat de Barcelona*, Ms. 783, das 2002 als Facsimile erschienen ist (Valls c. 1735). Außerdem gibt es ein Exemplar in der *Biblioteca Nacional de España*, M. 1071, sowie ein unvollständiges Exemplar in der *Biblioteca de Catalunya*, M. 680. Hinzu kommt noch das anonyme Traktat aus der *Biblioteca de l'Orfeo Català*, das einen Ausschnitt von Valls Traktats enthält. Pedrell erwähnte auch ein weiteres Exemplar – siehe dazu Valls 1735, S. 13.

²⁹⁸ Siehe Torrente 2010, S. 6, sowie Mesquita 2013.

²⁹⁹ Aufgrund der Dimension und der Qualität des Traktats, kann es als ein historischer Verlust für die spanische Musiktheorie angesehen werden, dass das Traktat nicht gedruckt wurde.

³⁰⁰ Siehe Valls c. 1735, S. 29: „Finalmente se deve advertir, que para empezar todo este estudio es necessario estar

gefassten *Contrapunto*-Lehre, und geht schon in f. 14' zur eigentlichen *Composicion* über, die fast das ganze Buch umfasst.³⁰¹

Das Traktat ist in 34 Kapitel gegliedert, die folgendermaßen gruppiert werden können:

- Kapitel 1-4 (f. 1-14'): *Contrapunto*

Grundlagen, *Contrapunto* über Bass und über *Tiple*, sowie über mensurale Musik.

- Kapitel 5-19 (f. 14'-106') : *Composicion* – Grundlagen, verschiedene Satztechniken

Modi, Stimmführung, Dissonanzgebrauch, Imitationen, Lizenzen, Erweiterung bis zur Zwölfstimmigkeit, Mehrhörigkeit, spezielle Kontrapunkte, Literaturbeispiele, *Acompañamiento*.

- Kapitel 20-29 (f. 107-220'): *Composicion* – Beispiele in verschiedenen Gattungen und Stilen

lateinische und spanische Werke, drei- bis zwölfstimmige Werke, Kanon, Fuge, mehrfacher Kontrapunkt, unterschiedliche instrumentale Besetzungen, verschiedene Stile, Diatonik, Chromatik und Enharmonik, Text und Affekt.

- Kapitel 30-34 (f. 221-238'): Sonstige Fertigkeiten, die ein *maestro de capilla* braucht

Improvisation, Dirigieren, ältere Notation, Choral, häufige Probleme und Lösungen

Innerhalb der Kapitel, die sich mit *Composicion* beschäftigen, kann man zwei Teile sehen: Bis Kapitel 19 befasst sich Valls mit allgemeinen Regeln und Grundtechniken – in seinem persönlichen Stil, aber im Grunde ähnlich wie andere Quellen. Ab Kapitel 20 aber zeigt Valls – insbesondere durch Kompositionsbeispiele – eine sehr breite Palette an stilistischen Mitteln und Möglichkeiten. Es ist somit eine Kompositionslehre, die wie keine andere spanische Quelle über das Grundhandwerk hinausgeht, und die verschiedensten technischen Mittel im Dienste einer großen Vielfalt ästhetischer Ziele stellt.

Ein großer Teil von Valls' Beispielen aus der zweiten Hälfte des Traktats sind vollständige Kompositionen, die, auch wenn sie als 'Prototypen' für bestimmte Techniken oder Stile konzipiert sind, als selbständige Werke funktionieren. Aber Valls zeigt sich nicht nur als Komponist, sondern auch als gelehrter Theoretiker: er erwähnt und zitiert z.B. Zarlino, Cerone, Kircher, Lorente, Ulloa, Tosca, und sogar Rameau.³⁰² Die Zitate sind sehr gut in Valls eigene Argumentation integriert, und geben somit den zahlreichen praktischen Beispielen eine gewichtige theoretische Fundierung.

muy capaz de todos los elementos musicales, como son la Mano, Propriedades, Claves y sus legitimos asientos en la Mano: Tiempos, y Figuras, el valor de ellas, y saber cantar qualquiera de las quatro partes ajustandoles la letra; porque sin estos fundamentos solidos se aprovecharia tanto como el que quisiesse estudiar la Philosophia sin saber leer, ni escribir.“

³⁰¹ Somit steht Valls' *Mapa* quer zur spanischen musiktheoretischen Tradition, bei der die Traktaten in der Regel mit den einfachsten Grundlagen beginnen, und die Komplexität nur allmählich vom *Canto llano* über das *Canto de Organo* und den *Contrapunto* bis hin zur *Composicion* gesteigert wird.

³⁰² Siehe Torrente 2010, S. 6. Rameaus Theorie ist konzeptuell sehr weit entfernt von der spanischen Musiktheorie, und wurde in Spanien erst sehr spät und eher oberflächlich rezipiert – siehe zum Beispiel Rodríguez de Hita 1757, S. 8-9. Dass Valls so früh mit Rameaus Theorien in Kontakt kam, zeugt von seinem Interesse für die zeitgenössischen Entwicklungen in anderen europäischen Ländern.

Auch wenn es sich im Grunde um eine Kompositionslehre handelt, ist Valls' Traktat doch relevant für diese Studie, denn auch Valls verlangt von einem *Maestro de capilla*, dass er in der Lage ist, Kontrapunkt zu improvisieren.³⁰³ Vor allem ist aber Valls' Traktat wichtig, weil man in seinen Beispielen einen direkten Zusammenhang zwischen der Kontrapunktkultur und der kompositorischen Sprache seiner Zeit sehen kann. Außerdem steht Valls' Traktat in einem direkten Zusammenhang mit zwei für unsere Untersuchung wichtigen Quellen: mit Rabassas *Guia* und mit der anonymen Handschrift E-Boc MM 12-VI-4. Rabassa war zwar Valls' Schüler, schrieb jedoch sein theoretisches Werk früher als Valls, und beide Werke ergänzen sich inhaltlich und konzeptuell sehr gut. Und Valls' *Mapa* hat, wie bereits gesehen, die anonyme Quelle direkt beeinflusst.

³⁰³ Siehe insbesondere Valls c. 1735, f. 223'.

4. *Canto llano*

Die meisten Traktate, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, beginnen mit einer relativ ausführlichen *Canto-llano*-Lehre, die die Grundlagen des Tonsystems skizziert, während die Lehre von Metrum und Rhythmus hauptsächlich im *Canto de Organo* erfolgt. Die *Artes de Musica*, die die vier typischen Disziplinen umfassen, werden hier durch Romero de Ávilas *Arte de Canto-llano y órgano* ergänzt – einem Traktat, das zwar etwas später (1761) entstanden ist, aber ein sehr vollständiges Bild des *Canto llano* gibt, und auch eine Verbindung zur *Contrapunto*-Praxis zeigt.³⁰⁴

Die üblichen Inhalte der *Canto-llano*-Lehre sind:³⁰⁵

- a) Definitionen
- b) *Señales* (Notationszeichen)
- c) Tonsystem: Hexachorde, Guidonische Hand, Solmisation
- d) *Conjuntas* (Akzidenzien)
- e) *Especies* (Intervalle)
- f) *Movimientos* (Intervallfortschreitungen)
- g) *Tonos* (Modustheorie), inklusive Psalmtöne
- h) Beispiele zum *Canto llano* für verschiedene liturgische Anlässe
- i) Beispiele für *Canto figurado/mixto*³⁰⁶ – Hymnen, Sequenzen, etc.

Zusätzlich sollen hier weitere Aspekte der *Canto-llano*-Praxis erwähnt werden, die nicht in allen Traktaten ausdrücklich erwähnt werden:

- j) Neukompositionen³⁰⁷
- k) Aufführungspraxis: Mehrstimmigkeit, Instrumente, Verzierungen

a) Definitionen

Mehrere Traktate (z.B. Lorente oder Nassarre) beginnen mit Definitionen von Begriffen wie: *Arte; Musica; Musica mundana, humana und instrumentalis; Musica theórica und practica*. In allen diesen Quellen wird der *Canto llano* mit ähnlichen Worten definiert – z.B. bei Cerone:

„[Der *Canto llano* ist] das Vorbringen von einfachen, gleichmäßigen Noten, die man weder vergrößern noch verkleinern kann“.³⁰⁸

³⁰⁴ Siehe Romero de Avila 1761. Im *Canto de Organo* findet man dreistimmige Beispiele, die stark vom Vokabular des *Contrapunto concertado* geprägt sind (siehe z.B. S. 234-244), mit Imitationen zwischen den Oberstimmen, oder als Abschluss und Krönung des Traktats in S. 513-534 das *Concierto „Salve a Duo sobre Canto llano“*.

³⁰⁵ Siehe z.B. die Zusammenfassung der Inhalte in Lorente 1672, Vorwort [ohne Seitenzahlen], unter „Catalogo de los Libros que se contienen en este Volumen“.

³⁰⁶ Der *Canto figurado* bedient sich von einer beschränkten Palette von Notenwerten, und stellt eine Art Zwischenstufe zwischen dem *Canto llano* und dem *Canto de organo* dar.

³⁰⁷ Solche Neukompositionen findet man vor allem bei Romero de Avila 1761, aber auch einige Beispiele der anderen Traktate sind Neukompositionen. Anscheinend war dieses Phänomen in der Praxis breit verbreitet – siehe Ruíz 2013, S. 326-380.

³⁰⁸ Siehe Cerone 1613, S. 211: „O es, segun S. Bernardo, una prolación de unas notas simples y uniformes, la qual no se puede ni aumentar ni disminuir. *Musica plana est* (dize) *notarum simplex et uniformis prolatio, que nec augeri, nec minui potest.*“. Vergleiche auch Lorente 1672, S. 2; Nassarre 1700, S. 3; Nassarre 1724, S. 90; Romero de Avila

Diese Definition von *Canto llano*, die die unveränderbare Gleichmäßigkeit der Noten betont, scheint im Großen und Ganzen der Notation und der Praxis des Chorals in dieser Zeit gut zu entsprechen.³⁰⁹ Durch das Verschwinden der dynamischen und agogischen Nuancen der alten Neumen, war der *Canto llano* in der Tat recht „llano“ (= einfach, schlicht) geworden.³¹⁰ Gerade in einer solchen gleichmäßigen Gestalt diente der *Canto llano* als Ausgangspunkt des *Contrapunctus* seit seinen Anfängen im Mittelalter.

b) Notation

Es ist auch bezeichnend für diese Einfachheit, dass die Autoren die *Señales* (= Notationszeichen) des *Canto llano* auf etwa sechs Sorten beschränken:³¹¹ *Lineas* (Notenlinien), *Claves* (Schlüssel), *Figuras* (Noten), *Virgulas* (Zäsuren), *Guiones* (Custos) und *Sustenidos y bemoles* (Akzidenzien).



Abb. 4.1: Romero de Avila 1761, S. 16-17, *Señales*

Die *Lineas* sind in der Regel fünf, wenn auch Lorente die alte Notation mit vier *Lineas* zeigt.³¹² Von den *Figuras* gibt es zahlreiche Varianten, inklusive Ligaturen und verschiedene Notenwerte:



Abb. 4.2: Nassarre 1724, S. 106, *Figuras*

1761, S. 1; Ramoneda 1778, S. 3; und Montero 1790, S. 7. Siehe auch Ruíz 2013, S. 184.

³⁰⁹ Allerdings werden wir in den Abschnitten h) und i) sehen, dass dieses Prinzip nicht auf das ganze *Canto llano* zutrifft.

³¹⁰ Der Begriff *Canto llano* wurde bis ins späte 19. Jahrhundert benutzt. Nach der Verbreitung der Studien von Solennes wurde aber gerade diese Einfachheit verpönt: man nahm Abstand von einer gleichmäßigen Auffassung vom *Canto llano*, und man ersetzte diese Bezeichnung durch *Canto gregoriano*. Siehe dazu Ruíz 2013, S. 184-185.

³¹¹ Die Anzahl variiert zwischen fünf und sieben, je nachdem, ob die Notenlinien extra gezählt werden, oder ob die Akzidenzien zusammen gezählt, oder die *Sustenidos* und *Bemoles* getrennt werden. Siehe u.a. Lorente 1762, S. 16-17; Nassarre 1724, S. 104-108; Romero de Avila 1761, S. 16-18.

³¹² Siehe Lorente 1672, S. 58.

Allerdings zeigt Nassarre (siehe Abb. 4.2) eine Vielfalt von *Figuras*, die nicht dem *Canto llano* im engeren Sinne entspricht, sondern auch die *Figuras* des *Canto mixto* oder *Canto figurado* miteinbezieht.³¹³

c) Tonsystem und Solmisation

Die Grundlage des Tonsystems bilden die *Deducciones* (= Hexachorde) mit ihren drei *Propiedades* (*de natura*, *de bemol* und *de bequadrado*), die *Mano* (Guidonische Hand) und die Solmisation. Das gesamte System wird auch oft als *la Mano* bezeichnet. Das anonyme katalanische Traktat beginnt sogar mit folgendem Satz:

„Die musikalische Hand ist das einzige Fundament der Musik, und darauf beruht die ganze Maschinerie der Musik.“³¹⁴

In einigen *Canto-llano*-Lehren erstreckt sich das System über nur fünf Hexachorde, was dem alten griechischen Tonsystem zwischen *Proslambanomenos* (A) und *Nete Hyperboleon* (a') entspricht, erweitert nur um das später hinzugefügte Gama ut (G).³¹⁵ Dementsprechend finden wir eine Version der Guidonischen Hand, die sich auf diesen Umfang beschränkt, und als *Mano ecclesiastica* bezeichnet wird.



Abb. 4.3: Romero de Avila 1761, S. 3, *Mano ecclesiastica*

³¹³ Siehe Abschnitte h) und i).

³¹⁴ Anonymus c. 1730, S. 1, Anfang: „La ma musical es lo unich fonament de la Musica, en la qual estriba tota la Maquina de ella.“

³¹⁵ Lorente erklärt sogar das griechische Tetrachordsystem, inklusive die kompletten griechischen Notennamen. Siehe Lorente 1672, S. 11-13.

In anderen Quellen dagegen sind die Grundlagen des *Canto llano* schon so angelegt, dass sie auch für den *Canto de organo* gelten – d.h. mit einer vollständigen, sieben Hexachorde umfassenden Hand.³¹⁶

Für jede Note ergibt sich aus der Kombination von ihrem Buchstaben mit ihren möglichen *Vozes*³¹⁷ (Solmisationssyblen) der typische vollständige Notename, der als *Signo* bezeichnet wird:³¹⁸ wie z.B. G sol re ut, A la mi re, etc...

Für die *Mutanzas* (Mutationen) finden wir die üblichen Regeln: Aufsteigend nimmt man die Silbe *re* des neuen Hexachords, absteigend das neue *la*.³¹⁹



Abb. 4.4: Romero de Avila 1761, S. 12, *Mutanzas*

Außerdem wird die „klassische“ *fa-supra-la*-Regel angewendet:³²⁰



Abb. 4.5: Romero de Avila 1761, S. 11, *Fa supra La*

Lorente schlägt eine Alternative zu den Hexachorden vor, die keine Mutationen mehr benötigt: die Solmisation mit sieben Silben.³²¹ Dafür ergänzt er den Hexachord mit einer siebten Silbe: Ist diese siebte Note hoch (*por Bequadrado*), dann heißt sie *Bi*; ist sie tief (*por Bemol*), dann heißt sie *Ba*, *Na* oder *Fa*.³²² Klar scheint aber, dass die hexachordale Solmisation die Norm war, und dass sie es auch praktisch über das ganze 18. Jahrhundert blieb.

Da die *Mano* und die Solmisation den Anfang und die Grundlage der praktischen Musikausbildung bildeten, kann man deren Einfluss auf das musikalische Denken der Zeit kaum überschätzen, vor allem wenn wir das implizite Wissen berücksichtigen, das das alltägliche Handeln der Musiker prägte. Der Einsatz der *Mano* und der Solmisation für die Koordination des *Contrapunto concertado* wurde mit einer Virtuosität praktiziert, die nur vor dem Hintergrund einer langjährigen Verinnerlichung seit einem frühen Alter nachvollziehbar ist.³²³

³¹⁶ Siehe z.B. Anon. 1730, S. 3.

³¹⁷ Siehe z.B. Nassarre 1700, S. 4.

³¹⁸ Siehe Lorente 1672, S. 13.

³¹⁹ Siehe Romero de Avila 1761, S. 12.

³²⁰ Siehe Romero de Avila 1761, S. 11.

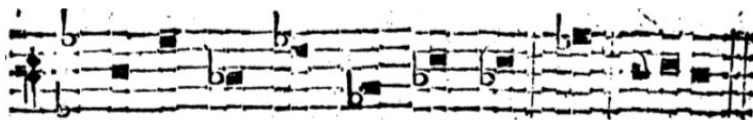
³²¹ Ähnliche Vorschläge ohne Mutationen findet man bereits in früheren spanischen Quellen. Ramos de Pareja schlägt bereits 1482 das Singen der C-Skala mit acht neuen Silben vor: „psal-li-tur per vo-ces is-tas“ – siehe Ramos de Pareja 1482, S. 20-23. Cerones Vorschlag (1613) übernimmt die Guidonische Skala und fügt eine siebte Silbe hinzu: „ut re mi fa sol la bi ut“ – siehe Cerone 1613, S. 514-515.

³²² Siehe Lorente 1672, S. 51-54.

³²³ Siehe Kapitel 8.4.

d) *Conjuntas* (Akzidenzien)

Eine wichtige Erweiterung des Tonsystems, die auch für das Klangresultat entscheidend ist, ist der Gebrauch von *Conjuntas* oder *Vozes Accidentales*.³²⁴ In den Traktaten findet man eine breite Palette an Akzidenzien: Romero de Avila spricht ausdrücklich von 10 *Conjuntas* – 5 *por bequadrado* und 5 *por Bemol*³²⁵ –, und Lorente schlägt sogar 6 *Bemoles* vor, d.h. bis zum Ces:³²⁶

Abb. 4.6: Lorente 1672, S. 43, *Bemoles*

Diese Vorschläge der Theoretiker gehen weit über das hinaus, was wir normalerweise in den *Cantos llanos* notiert finden. Warum wurden also solche Akzidenzien bereits beim *Canto llano* berücksichtigt? Die *Canto-llano*-Lehre diente offensichtlich als die Lehre der Tonhöhen, während sich die Lehre des *Canto de Organo* auf Metrum und Rhythmus konzentrierte. Somit scheint es logisch, dass die Akzidenzien im Rahmen der *Canto-llano*-Lehre präsentiert wurden, auch wenn sie eigentlich eher in der mehrstimmigen Musik im vollen Umfang genutzt wurden.

Im vorherigen Beispiel von Lorente handelt es sich um Akzidenzien, die benutzt werden, um verminderte Quinten und übermäßige Quartan zu verhindern. Die andere typische Konstellation, in der Akzidenzien verwendet werden, sind die Klauseln. Im folgenden Beispiel zeigt Nassarre, welche Klauseln die *Cantollanistas* bevorzugt mit Akzidenzien singen sollen, und welche ohne.



Abb. 4.7, Nassarre 1724, S. 125, Akzidenzien in den Klauseln

Nassarre schreibt dazu:

„Damit der *Cantollanista* das, was er singt, anmutiger macht, wird es nützlich sein, einige *Puntos accidentales* zu machen, wenn er eine *Clausula* singt. Diese wird auf zwei Arten im *Canto llano* gemacht [...]. Wenn der *Canto llano* einen Punkt absteigt und wieder aufsteigt, oder einen aufsteigt und wieder absteigt, dann liegt eine *Clausula* vor. [...] Wenn der *Cantollanista* reichlich *Vozes accidentales* in den *Clausulas* singt, so wie sie in diesen Beispielen vorkommen, wird er den Gesang sehr anmutig und lieblich machen.“³²⁷

³²⁴ Diese Begriffe galten anscheinend als Synonyme. Siehe Romero de Avila 1761, S. 60.

³²⁵ Siehe Romero de Avila 1761, S. 60.

³²⁶ Siehe Lorente 1672, S. 43.

³²⁷ Nassarre 1724, S. 125: „Para que el Cantollanista haga lo que cantare, más agr[da]ble, no lo errarà en hazer algunos puntos accidentales, quando hiziere clausula, esta se haze de dos modos en Canto llano, como explicarè mas adelante, y aora solo dirè lo que sea necessario, para que se entienda lo que voy diziendo: Siempre que el Canto llano baxare un punto, y lo bolviere à subir, ò subiere uno, y lo bolviere à baxar, es clausula de este modo. [...] Si el cantollanista tiene la proligidad de usar las voces accidentales en las clausulas, al modo, que quedan exemplificadas, harà el canto muy gracioso, y dulce.“

Die Anweisung von Nassarre impliziert also, dass es zu seiner Zeit im *Canto llano* immer noch üblich war, *Musica ficta* zu improvisieren.³²⁸ Dennoch scheint es in Bezug auf die *Musica ficta* im *Canto llano* keine einheitliche Praxis zu geben, sondern die Meinungen dazu gingen weit auseinander.³²⁹

e) *Especies* (Intervalle)

Die *Especies*³³⁰ werden in der Regel zuerst außerhalb eines musikalischen Zusammenhangs behandelt. In dieser theoretischen Betrachtungsweise werden die *Especies* sowohl mit griechischen als auch mit lateinischen Namen benannt. Es ist bezeichnend für den abstrakten Intervallbegriff der *Especies*, dass auch im *Canto llano* verbotene Intervalle – wie z.B. Tritonus, falsche Quinte, große Sexte oder die Septimen³³¹ – berücksichtigt werden. Die Sexten und Septimen, die im Mittelalter als zusammengesetzte Intervalle betrachtet und benannt wurden – z.B. *diapason cum semiditonus* für die kleine Septime –, werden als *exachordio* und *eptachordio*, jeweils *maior* oder *minor*, bezeichnet.³³²

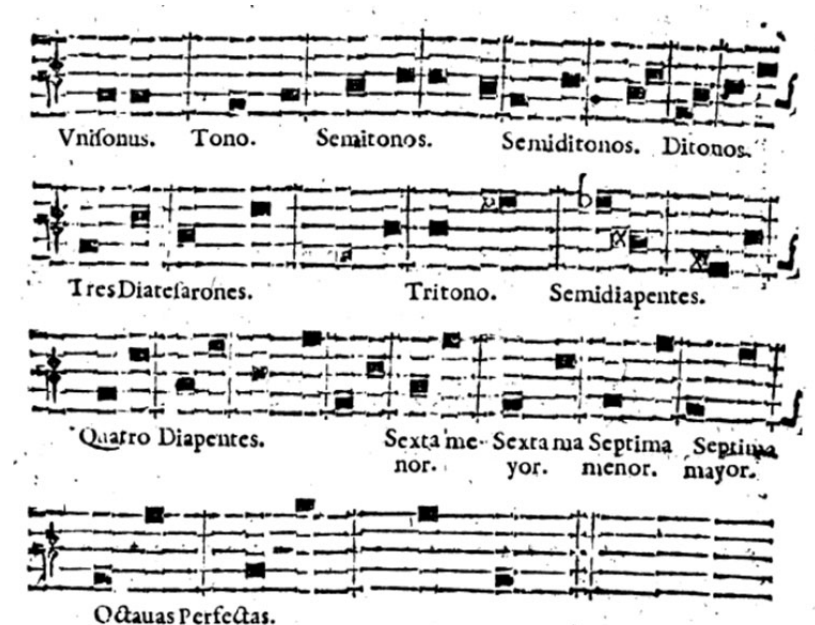


Abb. 4.8: Lorente 1672, S. 31, *Especies*

Interessanterweise finden wir bei den Quarten und Quinten verschiedene Beispiele: D-G, E-A und C-F für die Quarte; D-A, E-H, F-C und C-G für die Quinte. Möglicherweise möchte

³²⁸ Allerdings gibt er hierfür auch Grenzen vor: Die *Clausula* D-E-D solle ohne Akzidenzien gesungen werden – siehe Nassarre 1724, S. 125: „La que haze, diciendo *re, mi, re*, en *delasotre*, es clausula intensa, porque el punto que sube es fuerte.“

³²⁹ Siehe Ruíz 2013, S. 373-380.

³³⁰ Interessanterweise bezeichnet Lorente in seiner *Canto-llano*-Lehre die Intervalle im Allgemeinen als *Consonancias* – inklusive die Sekunden, Quarten und Septimen. Siehe Lorente 1672, S. 30-31. Anscheinend galt für ihn im Kontext der Einstimmigkeit jedes gut bemessenes oder richtig intoniertes Intervall als eine Konsonanz.

³³¹ Zum Verbot dieser Intervalle siehe Nassarre 1700, S. 15. Siehe auch Nassarre 1724, S. 118. Dort betrachtet Nassarre sogar jede Septime, die in einem *Canto llano* vorkommt, eindeutig als einen Fehler des Komponisten oder des Schreibers.

³³² Siehe Lorente 1672, S. 30-31. Siehe auch Nassarre 1700, S. 13-14.

hier Lorente – etwa im Sinne von Hermanus Contractus' Spezies-Theorie³³³ – die verschiedenen möglichen Intervallstrukturen innerhalb eines Rahmenintervalls zeigen.

f) *Movimientos* (Intervallfortschreitungen)

Während sich der theoretische Begriff der *Especies* auf Intervalle im Allgemeinen bezieht, werden die melodischen Intervalle im Verlauf eines *Canto llano* als *Movimientos* (wörtlich: Bewegungen) bezeichnet. Die *Movimientos* bilden ein wichtiges Fundament für die Praxis, und beschränken sich auf die Intervalle, die im *Canto llano* erlaubt sind.

In den praktischen Übungen findet man zuerst *Movimientos 'de Grado'* (stufenweise) und danach *Salto* (Sprünge). Folgende Übung von Romero de Avila zeigt, wie man ausgehend von der Skale die Sprünge übt: Zuerst wird ein Skalenausschnitt gesungen, anschließend wird der Sprung zwischen Anfangs- und Schlussston durch bloßes Weglassen der dazwischenliegenden Töne geübt.



Abb. 4.9: Romero de Avila 1761, S. 70, *Movimientos de Tercera*

Es gibt eine weitere Einteilung der *Movimientos* je nachdem, wie sie solmisiert werden: erfolgt ein *Movimiento* innerhalb einer *Deducción* (Hexachord), so wird es als *deduccional* bezeichnet; Sprünge, die eine Mutationen beinhalten heißen hingegen *Movimientos disyuntivos*. So teilt Romero de Avila die *Movimientos* auf:³³⁴

- 8 *Movimientos deduccionales*: Sekunde, Terz, Quarte und Quinte (jeweils auf- und absteigend)
- 8 *Movimientos disyuntivos*: Quarte, Quinte,³³⁵ kleine Sexte und Oktave (jeweils auf- und absteigend)³³⁶

³³³ Siehe Cohen 2002.

³³⁴ Siehe Romero de Avila 1761, S. 14-16.

³³⁵ Mit entsprechenden Notenbeispielen, die auch einen gewissen Kontext für die Solmisation geben, zeigt Romero de Avila für die Quartan und Quinten implizit den Unterschied zwischen *movimiento deduccional* und *movimiento disyuntivo*. Siehe Romero de Avila 1761, S. 14-15.

³³⁶ Nassarre erlaubt sogar die große Sexte, wobei er anmerkt, dass diese selten vorkommt. Siehe Nassarre 1724, S. 120.

Für die viel häufigeren *Movimientos deduccionales* gab es systematische Übungen, die in vielen Quellen den Anfang des praktischen Teils des *Canto llano* bilden. Als erstes kommt das Auf- und Absteigen durch den ganzen Hexachord in Sekundschritten, dann in Terzsprüngen mit Gegenschritten, und dann ebenso in Quarten und Quinten:

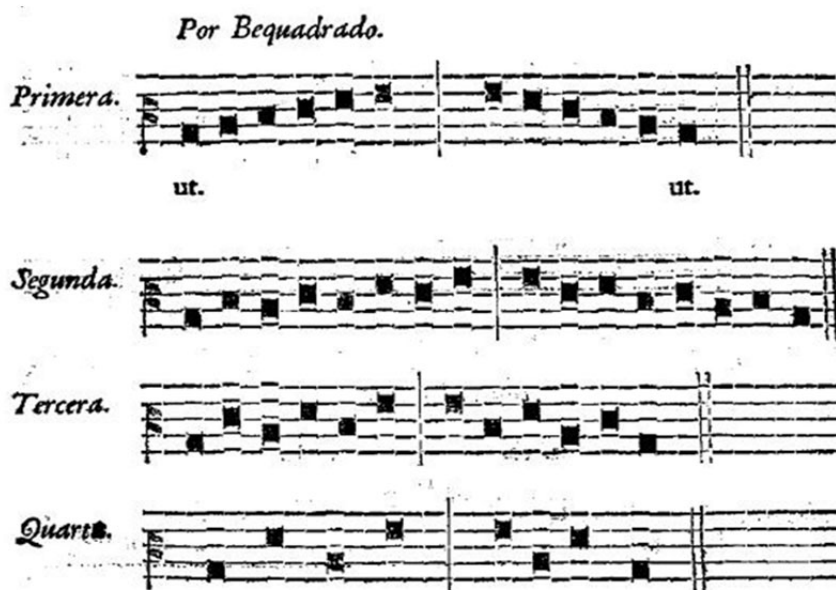


Abb. 4.10: Romero de Avila 1761, S. 71-72, *Movimientos*³³⁷

Solche Übungen mit Intervallfortschreitungen scheinen über viele Jahrhunderte eine wichtige Grundlage der Musikausbildung gewesen zu sein. Wir finden sie in der Gesangsdidaktik des 15. Jahrhunderts,³³⁸ in *Contrapunto*-Lehren der Renaissance,³³⁹ in Generalbass- und Partimentolehren des 17. und 18. Jahrhunderts³⁴⁰ und in *Solfeggi* aus verschiedenen Ländern bis ins 20. Jahrhundert.³⁴¹

Da solche typische Grundübungen im *Canto llano* und im *Canto de Organo* ausgiebig trainiert und verinnerlicht wurden, boten diese *Movimientos* sicher auch ein praktisches, vertrautes Standardmaterial, um die Grundfortschreitungen des *Contrapunto* zu üben und zu lernen.

g) *Tonos* (Modustheorie)

In den meisten Traktaten ist ein erheblicher Teil der *Canto-llano*-Lehre den acht *Tonos* (Modi) gewidmet.³⁴² Nur bei Quellen, die keinen eigenständigen *Canto-llano*-Teil haben, finden wir

³³⁷ Fast identisch sind die Übungen in Lorente 1672, S. 28-29 und 33, und in Nassarre 1724, S. 108-109. Lorente bezeichnet die Übungen in S. 33 als „*Entonaciones*“.

³³⁸ Siehe von Loesch 2013.

³³⁹ Siehe Froebe 2007.

³⁴⁰ Siehe Froebe 2007 und Sanguinetti 2012. In der Partimento-Tradition wurden solche Fortschreitungen auch *Movimenti* genannt.

³⁴¹ Siehe z.B. Carrera Lancharas 1815, López Remacha 1815, Panseron 1861 und Rueff 1964. Siehe auch Mesquita/Vogt, i.V.

³⁴² Siehe z.B. Lorente 1672, S. 56-94 oder Nassarre 1724, S. 129-168.

Modustheorien, die zwölf Modi berücksichtigen.³⁴³ In einigen Traktaten, wie z.B. Lorente, werden die griechischen Namen der *Tonos* sowie deren Charakter genannt und erklärt.³⁴⁴

Der reguläre Tonraum eines Modus – der *Tono regular* – wird durch einen *Diapason* (Oktave) definiert, der aus einem *Diapente* (Quinte) und einem *Diatessarón* (Quarte) zusammengesetzt ist.³⁴⁵ Bei den *Tonos Maestros* (authentischen Modi) ist der *Diapente* unten, bei den *Tonos Discipulos* (plagalen Modi) oben. Dabei ist der *Final* ('Finalis') immer die untere Note des *Diapente*. Romero de Avila stellt die *Tonos Maestros* aufsteigend, die *Discipulos* dagegen absteigend dar.



Abb. 4.11: Romero de Avila 1761, S. 20-21, erster bis vierter *Tonos*

Diese theoretische Unterteilung des *Diapason* wird in allen den *Tonos* gleichermaßen durchgeführt, ohne die charakteristischen melodischen Strukturen der Modi zu berücksichtigen – wie z.B. die *Repercussa* des dritten Modus auf der Sexte der *Finalis* statt auf der Quinte. Einige Autoren versehen den regulären (d.h. nicht transponierten) fünften und sechsten Modus systematisch mit einer B-Vorzeichnung, während andere diese Praxis – teilweise vehement – ablehnen.³⁴⁶

In der Darstellung der *Diapasones*, die eine propädeutische Funktion hatte, wird die Systematik der Modustheorie im Überblick und zunächst undifferenziert dargestellt. Die

³⁴³ Siehe Anonymus c. 1730, S. 28, sowie Valls c. 1735, f. 18-19. Beide Autoren richten sich nach Glareans Zählung.

³⁴⁴ Siehe Lorente 1672, S. 89-91.

³⁴⁵ Offensichtlich werden auch hier griechische Namen für die abstrakten *Especies* eines theoretischen Tonraums benutzt, im Gegensatz zu den lateinischen Namen der konkreten melodischen *Movimientos*.

³⁴⁶ Siehe Lorente 1672, S. 59. Siehe auch Ruíz 2013, S. 278-296.

Systematik wird ergänzt von einer weiteren Unterscheidung der *Tonos*, je nachdem, ob sie die jeweiligen regulären Muster folgen, oder bestimmte Abweichungen aufweisen:

- *Tono regular*, ohne Abweichungen vom Modell³⁴⁷
- *Tono plusquamperfecto*, wenn der Ambitus den *Diapason* überschreitet
- *Tono mixto*, wenn der Ambitus die Summe aus *Tono maestro* und *discipulo* umfasst
- *Tono imperfecto*, wenn der Ambitus kleiner als der *Diapason* ist
- *Tono irregular*, wenn die letzte Note nicht die *Final* des *Tono regular* ist
- *Tono comixto*, wenn verschiedene *Tonos* vermischt werden³⁴⁸
- *Tono transportado* (= transponiert), in der Regel eine Quarte höher mit einem B³⁴⁹

Romero de Avila betrachtet die *Tonos transportados* als überflüssig: „denn ein *Tono transportado* klingt gleich, wie sein entsprechender natürlichen Ton“.³⁵⁰ Möglicherweise hatte die Transposition keine klangliche Auswirkung, denn die notierten Tonhöhen wurden relativ betrachtet. So erklärt Lorente unter den Aufgaben des *Sochantre* (= des Leiters) die Wahl der passenden Tonhöhe, so dass die *Cuerda* (= Repercussa) in allen *Tonos* praktisch auf die gleiche Tonhöhe fällt – etwa einem G.³⁵¹

Um diese Äquivalenz der Repercussa in den verschiedenen *Tonos* in der Notation darzustellen, schlägt er eine bestimmte Schlüsselung für die verschiedenen *Tonos* vor, so dass die Repercussa immer auf der vierten Linie notiert ist:



Abb. 4.12: Lorente 1672, S. 84, Repercussa (*Cuerda*) der verschiedenen *Tonos*

³⁴⁷ Gemeint sind *Cantos llanos*, die exakt den Ambitus oder *Diapason* eines *Tono* haben, und auf deren Finalis enden. Diese *Tonos*, werden auch *Tonos perfectos* genannt. Siehe Lorente 1672, S. 64-72, sowie Romero de Ávila 1761, S. 22-27.

³⁴⁸ Die *Tonos comixtos* werden von Romero de Avila völlig abgelehnt. Siehe Romero de Avila 1761, S. 29-30.

³⁴⁹ Der 5. und der 6. *Tonos* werden eine Quarte tiefer transponiert – aus dem regulären F-Modus mit B-Vorzeichnung entsteht also ein *Tono transportado* ohne Vorzeichnung mit Finalis auf C – d.h. praktisch ein ionischer Modus. Siehe Lorente S. 73-74 und Romero de Ávila 1761, S. 28.

³⁵⁰ Siehe Romero de Ávila 1761, S. 29: „P. Hay necesidad de estas Transportaciones en puro Canto Llano? / R. No; pues à lo mismo suena un Tono Transportado, que por su cuerda natural.“

³⁵¹ Siehe Lorente 1672, S. 83-84. Lorente verwendet den Begriff *Subchantre*, der auf die theoretische Funktion als stellvertreter des *Chantre* verweist. Dennoch war in der Realität der *Chantre* eine Art Würdenträger, während der *Sochantre* derjenige war, der die Aufführung des *Canto llano* leitete.

Neben der systematischen Einteilung der Tonos finden wir in den Traktaten zahlreiche Beispiele für Psalmtöne mit verschiedenen Varianten, sowie *Magnificat* und *Benedictus* in allen acht *Tonos*. Zu den nötigen Kenntnissen über die *Tonos* gehörte also nicht nur die reine Theorie: Viele charakteristische Eigenschaften der verschiedenen *Tonos* mussten in Form von implizitem Wissen anhand von zahlreichen praktischen Beispielen gelernt und verinnerlicht werden.³⁵²

h) Beispiele zum *Canto llano*

Einige Quellen enthalten zahlreiche Beispiele für *Cantos llanos*, und zwar für verschiedene liturgische Funktionen und für das ganze Kirchenjahr:³⁵³

- *Entonaciones* für die Gebete der *Missas*, *Visperas*, *Laudes* und andere Stundengebete
- *Antifonas*, *Psalmos*, *Canticos*
- *Invitatorio*, *Responsos*, *Versos*, *Capitulas*, *Bendiciones*, *Liciones*, *Profecias*
- *Hymnos*, *Sequencias* und andere *Composiciones mixtas*

Je nach ihrer rhythmischen Gestaltung lassen sich die *Cantos llanos* in drei Gruppen einteilen:³⁵⁴

- Reguläre *Cantos llanos*, bei denen alle Noten Breven sind, so dass gleichmäßig eine Note pro Takt gesungen wird. Das sind die Gesänge, die streng der unter Buchstabe a) erwähnten Definition von *Canto llano* folgen. Der reguläre *Canto llano* bietet die typische Grundlage für die *Contrapunto*-Lehre.
- Kantillation, bei Psalmtönen und anderen Rezitationsformeln: Die Töne sind nicht alle gleich lang, sondern die Länge wird – ohne regelmäßiges *Metrum* - vom natürlichen Sprachfluss bestimmt. Lorente³⁵⁵ und Nassarre³⁵⁶ notieren die Kantillation mit zwei verschiedenen Notenwerten: Breven und Semibreven. Gemäß der Natur der Kantillation, sollte dies eher ein Hinweis auf die Nuancen der Deklamation sein, als eine strikte Vorgabe für die Dauer der Töne.
- *Canto figurado* oder *mixto*: Das sind Gesänge, die in einer Mensur gesungen werden und verschiedene Notenwerte mischen, was streng genommen kein *Canto llano* ist. Der *Canto figurado* bildet gewissermaßen den Übergang zum *Canto de organo* und wird unter Buchstabe i) behandelt.

³⁵² Siehe z.B. Lorente 1672, S. 60-76, sowie Romero de Avila, 1761, S. 130-191.

³⁵³ Siehe Lorente 1672, S. 95-140; Nassarre 1724, S. 168-200; Romero de Avila 1761, S. 74-201. Die Auflistung folgt hauptsächlich das Inhaltsverzeichnis von Nassarre 1724 (am Anfang, ohne Seitenzahlen).

³⁵⁴ Diese Unterteilung findet man bereits bei Bermudo 1555, f. 17: "Tres compases ay en el canto llano. Uno sirve para la psalmodia, otro para los hymnos, y el tercero para todo lo demás puntado"; Siehe auch Ruiz 2013, S. 396-397.

³⁵⁵ Siehe Lorente 1672, S. 95-103.

³⁵⁶ Siehe Nassarre 1724, S. 171-179.

i) *Canto figurado*

Ein großer Teil der Beispiele aus den *Canto-llano*-Lehren ist in Wirklichkeit dem *Canto figurado* zuzuordnen, da sie verschiedene Notenwerte enthalten.³⁵⁷ Dass dies der Definition von *Canto llano* widerspricht, die diese Traktate jeweils am Anfang wiedergeben, scheint für einige Autoren kein nennenswertes Problem darzustellen. So zeigt Lorente hauptsächlich Beispiele für *Canto figurado* – oft mit Mensurzeichen³⁵⁸ und gelegentlich sogar mit Minimen³⁵⁹ –, ohne dass er es für nötig hält, das Phänomen des *Canto figurado* zu kommentieren.³⁶⁰

Dagegen erklärt und rechtfertigt Nassarre am Ende seiner *Canto-llano*-Lehre, nach zahlreichen unkommentierten Beispielen, die Präsenz des *Canto figurado* oder *mixto*:³⁶¹

„Da die Leser [...] bezweifeln könnten, ob der *Canto llano* ein einfaches Vorbringen von gleichen Noten ist [...], weil man in dem bis hier Behandelten verschiedene Werte sehen kann, sage ich, dass es im so genannten *Canto Eclesiastico* zwei Sorten gibt: den *Canto llano*, und den aus *Canto llano* und *Canto de organo* 'gemischten Gesang' (*Canto mixto*). *Canto llano* kann man nur einen solchen nennen, bei dem alle seine *Figuras* den gleichen Wert haben, während sich der Sänger im *Canto mixto* bei einigen Noten länger als bei anderen aufhält. Es ist sehr vorteilhaft, diese Art von Gesang zu praktizieren, sowohl wegen den Akzenten, als auch um dem Sinn des Textes zu entsprechen, und auch um den Affekt besser auszudrücken.“

Somit trennt Nassarre den *Canto figurado* deutlich vom eigentlichen *Canto llano* ab, und gruppiert beide unter dem Oberbegriff des *Canto Eclesiastico*, der dem üblichen, breiteren Begriff von *Canto llano* entspricht, den wir im Verlauf des Traktats finden.

Um 1700 scheint der *Canto figurado* als eine Kategorie zwischen *Canto llano* und *Canto de organo* etabliert zu sein.³⁶² Romero de Avila widmet sogar den dritten Teil seines Traktates explizit dem *Canto figurado*.³⁶³ Dort zeigt er die Masuren und Figuren des *Canto figurado*, sowie die dazugehörigen Perfektions- und Imperfektionsregeln.³⁶⁴ Nach diesen Erläuterungen folgen viele Beispiele für *Hymnos* und *Sequencias* für das ganze Kirchenjahr.³⁶⁵

³⁵⁷ Eine ähnliche Palette an Notenwerten im *Canto llano* findet sich schon bei Cerone, unter den *Exemplos à la Romana* – siehe Cerone 1613, S. 377-378.

³⁵⁸ In Lorentes Beispiele finden wir den *Compasillo* (♩), den *Compas mayor* (♩) und die *Proporción mayor* (♩♩).

³⁵⁹ Siehe Lorente 1672, S. 123.

³⁶⁰ Zu diesem Widerspruch siehe Ruíz 2013, S. 397-398. Allerdings ist das Festhalten an die alte Definition von *Canto llano* als ein Gesang mit gleichmäßigen Noten – siehe Abschnitt a) – im Kontext der scholastischen Tradition nicht wirklich überraschend.

³⁶¹ Siehe Nassarre 1724, S. 194: „Atendiendo à la duda, en que pueden estar los que huvieren leído hasta aqui todo el contenido de este Libro, de que si el *Canto llano* (como dixe en el Capitulo primero) es una simple prolacion de notas de igual valor, como se vè aver de distintos valores en lo que se ha tratado, dando la solucion, digo, que ay dos modos de canto en el que llamamos canto Eclesiastico. El uno es *Canto llano*, y [el] otro *Canto mixto*, de *Canto llano*, y *Canto de Organo*. *Canto llano* solo se puede llamar aquel, que son todas sus figuras, ò notas de un mismo valor, y *Canto mixto* es el que en unas notas se detiene mas que en otras el que canta. Es muy conveniente el usar este modo de canto, assí por los accentos, como por dar el sentido que pide la letra, y tambien porque expressa mejor el afecto.“

³⁶² Siehe Ruíz 2013, S. 262-265 und 392-410.

³⁶³ Siehe Romero de Avila 1761, S. 143-201.

³⁶⁴ Siehe Romero de Avila 1761, S. 143-149.

³⁶⁵ Siehe Romero de Avila 1761, S. 149-191.

IN FESTO ASSUMPTIONIS BEATÆ MARIE VIRGINIS.

Hymnus.

Te lu cis an te ter mi-
num re rum Cre a tor pos ci mus, ut
pro tu a cle men ti a, sis praesul, & cus-

Abb. 4.13, Romero de Avila 1761, S. 168, Hymnus

Solche Beispiele mit Taktstrichen, einer breiten Palette an Notenwerten und zahlreichen Akzidenzien unterscheiden sich eher wenig vom *Canto de Organo* – auf den ersten Blick ist die schwarze Notation der einzige Unterschied. Das Phänomen des *Canto figurado* oder *mixto* zeigt uns, dass die Grenzen zwischen *Canto llano* und *Canto de Organo* fließend waren.

j) Neukompositionen

Im zweiten Teil seines Traktats, der dem *Canto figurado* gewidmet ist, zeigt uns Romero de Avila zwei selbst komponierte *Cantos*: ein *Gloria* und ein *Credo*.³⁶⁶

GLORIA, COMPUESTA POR EL AUTOR.

Et in ter ra pax ho mi ni bus be ne-
volun ta tis; lau da mus tes be ne di ci mus
tes a do ra mus tes Glo ri fi ca-

³⁶⁶ Siehe Romero de Avila 1761, S. 192-201.



Abb. 4.14: Romero de Avila 1761, S. 192, *Gloria* (Anfang)

Solche Neukompositionen sind keine Einzelfälle, sondern sie spiegeln eine lebendige Tradition des *Canto Eclesiastico* wider, die sich weiterentwickelte und reichlich neue Schöpfungen hervorbrachte.³⁶⁷

Es genügt ein kurzer Blick auf Romero de Avilas *Gloria*, um festzustellen, dass die melodische Kontur eher einer typischen Bassstimme entspricht, so wie man sie zum Beispiel aus der *Partimento*-Tradition kennt:³⁶⁸ es gibt zahlreiche Quintsprünge – Bassklauseln – zwischen A und D (Repercusa und Finalis), deutlich ausgeprägte Sequenzmodelle (Takte 10-15), und einen Gebrauch von Akzidenzien, der praktisch dem modernen Tonartbegriff entspricht.

Solche *Composiciones* würden sich also als Vorlage für den *Contrapunto sobre canto de organo* oder für mehrstimmige Kompositionen eignen – auch hier scheinen die Grenzen zwischen den Disziplinen fließend zu sein.³⁶⁹

Es soll hier auch erwähnt werden, dass die meisten *Cantos llanos*, die in den *Contrapunto*-Lehren als 'Cantus Firmus' dienen, Neukompositionen sind. Anscheinend war es wichtig, einen *Canto llano* zu nehmen, der für die typischen kontrapunktischen Formeln günstig war – so wurden extra dafür *Cantos llanos* komponiert, oder sogar aus anderen *Contrapunto*-Lehren übernommen.³⁷⁰ Im Anhang 1 findet sich eine Sammlung von *Cantos llanos*, die in den *Contrapunto*-Lehren verwendet werden.

³⁶⁷ Zu den Neukompositionen im spanischen *Canto llano* siehe Ruíz 2013, S. 326-382.

³⁶⁸ Unter dem Namen *Bajete* wurden in Spanien unbezifferte Bassstimmen bezeichnet, die eine ähnliche Funktion wie die italienischen *Partimenti* hatten, wenn auch sie anscheinend nicht in einem so hohen Masse benutzt wurden wie in Italien.

³⁶⁹ Es ist auch bemerkenswert, dass ein großer Teil der *Cantos llanos*, die in den Beispielen der *Contrapunto*-Lehren vorkommen, auch Neukompositionen sind.

³⁷⁰ Siehe Kapitel 3.3, Abschnitt e).

k) Aufführungspraxis: Mehrstimmigkeit, Instrumente, Verzierungen, Tempo, Tonlage

Auch wenn sich die verschiedenen Traktate vorwiegend mit dem theoretischen Fundament des *Canto llano* befassen, findet man trotzdem, zerstreut durch verschiedene Quellen, Informationen zur Aufführungspraxis.

Ein bemerkenswerter Bezug zum *Contrapunto* ist, dass es zweistimmige Aufführungen von *Canto llano* gab, die als *Sinfonia* bezeichnet wurden:

„*Sinfonia* ist eine liebliche Harmonie, die aus zwei vereinigten und konsonierenden ungleichen Stimmen entsteht, was dasselbe ist, als zwei Stimmen, die verschiedene Gesänge singen. Dies wird gewöhnlich *cantar en Duo* genannt. [...] Diese zwei Stimmen können natürlich sein; oder die eine natürlich [d.h. eine Gesangstimme] und die andere künstlich [d.h. ein Instrument]; oder beide künstlich – mit zwei verschiedenen Instrumenten – und zwar so, dass die Musik nicht im Einklang verläuft, sondern unterschiedlich ist [...]. Dies scheint eher zum *Canto de Organo* zu gehören, aber ich wollte es lieber hier [in der *Canto-llano*-Lehre] behandeln, weil man an manchen Orten – vor allem außerhalb Spaniens – oft *Simphonias de Canto llano* singt, wie manche *Hymnos* oder *Credos*.“³⁷¹

Ein Beispiel für zweistimmige *Sinfoniae* finden wir in Romero de Ávilas *Segundo libro*: im zweiten Teil dieses Manuskriptes finden sich Messen in allen den *Tonos* – es handelt sich wohl um neukomponierte *Cantos figurados*, allesamt mit *Acompañamiento*.³⁷²

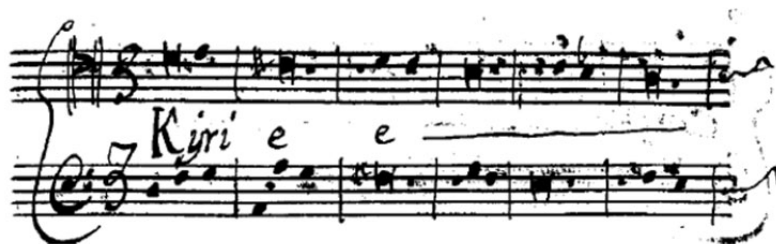


Abb. 4.15: Romero de Avila 1774, S. 117, *Canto figurado* mit *Acompañamiento* (Anfang)

Eine andere mehrstimmige Erscheinungsform des *Canco llano* findet sich in den *Acompanhamentos de Missas* des Portugiesen Joseph de Santo Antonio (1761), die Bezifferungen für die Orgelbegleitung enthalten.³⁷³ Der *Canto llano* scheint also keine klaren Grenzen zum *Canto de Organo* und zum *Contrapunto* zu haben, und zeigt außerdem keine Berührungsgänge mit den Instrumenten.³⁷⁴

³⁷¹ Siehe Nassarre 1724, S. 199-200: „[...] Es *Sinfonia* un dulce conuento, nacido de dos voces desiguales, unidas, y concordadas, que es lo mismo que cantar dos voces diferente canto, que llamamos vulgarmente cantar en duo, [...]. Estas dos voces pueden ser ò naturales, ò una natural, y otra artificial, ò artificiales las dos, como de dos instrumentos distintos, con tal, que no sea la musica unisonal, sino diferente, [...]. Aunque parece, que esto pertenecia mas al Canto de Organo, que al Canto llano, lo he querido traer en este lugar; porque en algunas partes, especialmente fuera de España acostumbran à cantar algunas *Simphonias* de Canto llano, como son algunos *Hymnos*, ò *Credos*.“

³⁷² Romero de Avila 1774, S. 117-333.

³⁷³ Siehe Santo Antonio 1761. Der Hinweis auf die Orgelbeteiligung findet sich im Titelblatt.

³⁷⁴ Siehe Ruíz 2013, S. 595-617.



Abb. 4.16: Santo Antonio 1761, S. 1, *Canto figurado* mit Bezifferung

Zum Tempo des *Canto llano* ist bekannt, dass dieser in Verbindung mit dem liturgischen Kontext – z.B. mit dem Rang eines Feiertages – stand. Bei Prozessionen oder hohen Feiertagen sorgte oft ein Dirigent dafür, dass die Sänger trotz des langsameren Tempos zusammen blieben.³⁷⁵

Für Nassarre scheint es selbstverständlich zu sein, dass der *Canto* mit *Glossas* verziert werden soll:

„*Canto* ist eine liebliche Konsonanz oder Artikulation der Stimme, und es ist praktisch dasselbe wie *Modulacion*, denn *modular* ist nichts anderes, als mit Anmut zu singen, indem man die Intervallgänge von einem Klang zum anderen mit manchen *Glossas* bekleidet, die das Gesungene verzieren.“³⁷⁶

Was die Tonlage betrifft, haben wir unter Buchstabe g) bereits gesehen, dass die *Tonos* so transponiert wurden, dass die *Repercussa* de facto immer ungefähr auf die gleiche Tonhöhe fiel (etwa auf einem G). Dazu ergänzt Lorente, dass diese Tonhöhe z.B. für feierlichen Anlässen tiefer sein soll, um mit mehr Gravität zu singen.³⁷⁷

Diesen aufführungspraktischen Mustern folgend, kann man annehmen, dass gewisse Parameter der *Contrapunto*-Praxis auch vom liturgischen Rahmen abhingen, wie zum Beispiel die Stimmzahl oder die Wahl der Mensur.

Wenn man alle in diesem Kapitel behandelten Aspekte des *Canto llano* berücksichtigt, dann zeigt sich uns ein recht buntes, facettenreiches Bild des liturgischen Chorals. Dabei scheinen einige Praxen, wie die Mehrstimmigkeit, die instrumentale Begleitung oder die Verzierungen, den Begriff von *Canto llano* (= flach!) und seine übliche Definition als ein Gesang mit „einfachen, gleichmäßigen Noten“ geradezu zu widersprechen.

³⁷⁵ Siehe Ruiz 2013, S. 584-585: „Es de prever, no obstante, que dicha medida fuese más usual en los cantos del Propio, de interpretación más esporádica y compleja. Aún más urgente, si cabe, debió ser su materialización en los cantos procesionales, de coordinación mucho más dificultosa, y en los días de gran solemnidad, habida cuenta de que en ellos era norma que el tempo discurriera bastante lento.“

³⁷⁶ Siehe Nassarre 1724, S. 199: „[...] *Canto es una dulce consonancia, ò articulacion de voz, y con poca diferencia es lo mismo modulacion, pues de modular à cantar no tiene otra, que el cantar con gracia, vistiendo los transitos de los intervalos de sonido a sonido con alguna glossa, que adorne lo que se cante, [...]*“

³⁷⁷ Lorente 1672, S. 83: „Esto llaman saber guardar la Cuerda, para lo qual se ha de tener mucho cuydado de començar la primera Antiphona de Visperas, ò Psalmo de qualquiera Ora, ò Oficio, en Tono competente, ni alto, ni baxo; y en los dias muy Solemnes, mas baxo, porque baya con mas grauedad en dichas Festiuidades el Canto.“

Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der doppelten Natur des *Canto llano*: einerseits handelt es sich um eine lebendige, weit verbreitete liturgische Praxis, die sich naturgemäß in verschiedenen Traditionen und Erscheinungsformen entfaltet; andererseits ist seine Lehre (*Arte de Canto llano*) zugleich der erste Teil und das Fundament der gesamten Musiklehre (*Arte de Musica*).

In diesem didaktischen Rahmen erfüllt die Lehre des *Canto llano* eine zentrale Funktion: Man lernt dadurch die theoretische Grundlage des Tonsystems (Intervalle, Modi, usw.) kennen, und man steigt dabei mit elementaren Solmisationsübungen wie den *Movimientos* in die Praxis ein. In dieser Anfangsphase der Musikausbildung wird für einige Monate³⁷⁸ der rhythmische Faktor erst einmal aus methodischen Gründen ausgeklammert, um sich in der darauf folgenden und aufbauenden Lehre des *Canto de Organo* auf die Besonderheiten der mensuralen Musik zu konzentrieren. Vor diesem Hintergrund scheint es auch logisch, dass die Theoretiker in den didaktischen *Artes de musica* für eine klare Trennung zwischen dem nicht mensuralen *Canto llano* und dem mensuralen *Canto de Organo* plädieren, die ihrem methodischen Konzept entgegenkommt.

³⁷⁸ Beispielsweise haben die Knaben der Kathedrale von Burgos im 16. Jahrhundert vier Monate lang *Canto llano* geübt, bevor sie mit dem *Canto de organo* begonnen haben. Siehe *Hoja añadida a los capítulos del Maestro de Capilla aprobados en la catedral de Burgos el 28 de mayo de 1555*, S. 110-113, zitiert nach Fiorentino 2014, S. 154: "Y como los mochos vayan bonicamente enseñados en el canto llano, que si hay buena diligencia lo tienen destar dentro de quatro meses que lo principien, los tienen de poner luego en el canto de órgano, [...]."

5. *Canto de Organo*

Auf die Lehre des Chorals (*Arte de Canto llano*) folgt in den meisten Traktaten die Lehre des mensuralen Gesangs (*Arte de Canto de Organo*). Nassarre erwähnt auch *Canto Rhytmico*, *Canto metrico* oder *Canto mensural* als Alternativbegriffe zu *Canto de Organo*.³⁷⁹ Dass die Praktiker den Begriff *Canto de Organo* vorziehen, begründet er wie folgt:

„Die *Mensura* (oder Maß) gehört zur Spekulation des Verstandes, und deswegen sprechen die Praktiker nicht von *Musica mensural*, sondern von *Canto de Organo*. Und dieser Name ist nicht ungeeignet, da er alle die bereits erwähnten [d.h.: *Canto rhytmico*, *mensural* und *metrico*] miteinschließt. Die Orgel bedient sich immer dieser Musikgattung, in der Rhythmus vorhanden ist, da sich in den Bewegungen der Figuren größere und kleinere Geschwindigkeiten finden.“³⁸⁰

Der *Canto der Organo* steht in der langen Tradition der *Musica mensurabilis*,³⁸¹ die über die Jahrhunderte eine ausdifferenzierte rhythmische Notation entfaltete und einen zentralen Einfluss auf die Entwicklung von *Contrapunctus* und Polyphonie hatte.³⁸² In Spanien wurde der *Canto de Organo* so direkt mit dem *Contrapunto* assoziiert, dass es für Tovar (1510) zwischen diesen Disziplinen einen einzigen Unterschied gab: Der *Canto de Organo* bediene sich der Notenschrift, der *Contrapunto* sei mental.³⁸³

Während der Begriff *Canto de Organo* im weitesten Sinne mit Polyphonie gleichgesetzt werden kann, behandeln die *Artes de Canto de Organo* vorwiegend die Notation der einzelnen Stimmen, ohne dass die Zusammenhänge zwischen den Stimmen in Betracht gezogen werden – diese Zusammenhänge werden erst in den *Contrapunto*- und *Composicion*-Lehren thematisiert. Daraus ergibt sich ein doppelter, scheinbar widersprüchlicher Begriff von *Canto de Organo*: Im allgemeinen Gebrauch bezeichnet *Canto de Organo* eine mehrstimmige Praxis, während sich seine Lehre hauptsächlich mit seiner einstimmigen Dimension befasst.

Werfen wir nun einen Blick auf die musikalische Praxis des (grundsätzlich mehrstimmigen) *Canto de Organo* in ihrem Kontext. Vom liturgischen Gebrauch her gibt es einen klaren Unterschied zwischen *Canto llano* und *Canto de Organo*: der Erste hatte in jeder Kirche und in jedem Gottesdienst einen festen Platz,³⁸⁴ während letzterer nur in reichen Kirchen (z.B.

³⁷⁹ Nassarre 1724, S. 209: „He tratado yà en el segundo Libro, lo que pertenece al Canto llano; y en este tercero tratarè del Canto de Organo, el qual es llamado Canto Rhytmico, Canto metrico, Canto mensural, y Canto de Organo.“

³⁸⁰ Nassarre 1724, S. 210: „Pertenece la mensura, ò medida à la especulacion del entendimiento, y por esso el practico ordinariamente no le llama musica mensural, si musica de Canto de Organo, y no es impropio este nombre, por incluir todos los que dexo dichos. Vsa el Organo de esta especie de musica siempre, en ella se halla el *rhythm*, porque se halla mas, y menos velocidad en los movimientos de las figuras.“

³⁸¹ Die Zugehörigkeit zu dieser Tradition war z.B. Cerone bewusst: Er führt die Erfindung der zu seiner Zeit gebräuchlichen *Figuras* (Notenwerte) auf eine „Erfindung“ von Johannes de Muris aus dem Jahre 1352 zurück. Siehe Cerone 1613, S. 300. Siehe auch Lorente 1672, S. 146.

³⁸² Diesen Einfluss kann man bereits im *Compendium de discantu mensurabili* (1336) von Petrus dictus Palma Otiosa beobachten, wo die Grundlagen des Kontrapunktes und das Experimentieren mit den verschiedensten Rhythmen und Mensuren Hand in Hand gehen. Siehe Palma Otiosa 1913-14.

³⁸³ Tovar 1510, f. 35: „[...] del contrapunto a la composicion de canto de organo no ay ninguna diferencia salvo que el contrapunto es subintelleto y el canto de organo es figurado en representacion de boz.“

³⁸⁴ Nassarre 1724, S. 168: „prosequirè con la [especie] del Canto llano, que es aora el principal assunto, del qual digo, que no ay parte en el Oficio Divino, donde no lo use la Iglesia, ni dia que lo excluya, pues en aquellos

Kathedralen), die sich eine Musikkapelle leisten konnten, praktiziert wurde, und zwar zu bestimmten liturgischen Anlässen.³⁸⁵ Diese Musikkapellen waren nicht rein vokal besetzt, sondern es beteiligten sich auch verschiedene Instrumente daran, wie z.B. Trompeten, Zinken, Dulzianen, Schalmeyen, Harfen, Erzlauten, Gamben oder Orgeln.³⁸⁶

Einen Hinweis auf den hohen Stellenwert des *Canto de Organo* finden wir bei Nassarre, der drei Gründe für seine Einführung in die Kirche nennt:

- „aufgrund des geistlichen Nutzens“
- „für eine größere Feierlichkeit in den Gottesdiensten“
- „für ein höheres Ansehen der Kirchen“³⁸⁷

Zum ersten Grund erklärt Nassarre, wie der *Canto de Organo* viele Menschen dazu bewegte, zur Kirche zu gehen:

„Es gibt viele gläubige Menschen, die sich so für die *Musica Ecclesiastica* begeistern, dass sie keine Gelegenheit verpassen, die Gottesdienste zu besuchen, aufgrund des Genusses und geistigen Vergnügens. Diese [Musik] verzaubert einige und raubt ihnen die Sinne so dermaßen, dass sie völlig von ihren irdischen Sorgen abgelenkt werden.“³⁸⁸

Zum zweiten Grund erklärt er, wie der *Canto de Organo* seinen Platz vor allem in Festlichkeiten höheren liturgischen Ranges hat, um eine größere Feierlichkeit und Freude zum Ausdruck zu bringen. Der Gesang sei „die Freude des Himmels“, und so sollen in der Kirche solche Tage „mit geistiger Freude feierlich begangen werden, [...] damit das Volk sich für die Ausübung des Gotteslobs zum Tempel begeben.“³⁸⁹

Oficios, y dias, en que nos representa mayor tristeza, por lo qual se suspende el Organo, es preferido el canto, como es en los dolorosos Mysterios, que en la Semana Santa se nos representan.”

³⁸⁵ Nassarre 1724, S. 168: „haziendo distincion del Canto llano al Canto de Organo, son dos especies distintas de Musicos Cantores, y de las dos es la mas general el Canto llano; pues assi esta especie de Musicos, como la de los que pulsan el Organo, se vè su exercicio en casi todas las Iglesias; pero en las que se exercita el Canto de Organo son las menos“. Siehe dort auch S. 211: „y el no practicarse tan generalmente el Canto de Organo, es, porque todas las Iglesias no tienen tantas rentas, para sustentar tantos Ministros, como son necesarios para este exercicio“. In Kirchen, die mangels einer Musikkapelle ohne *Canto de Organo* auskommen mussten, wurde an feierlichen Tagen, wie bereits in Kapitel 3 erwähnt wurde, der *Canto llano* spontan mit improvisierten Zusatzstimmen geschmückt.

³⁸⁶ Siehe Nassarre 1724, S. 211: „lo qual [las alabanzas Divinas] no solamente se vè practicado con el Canto llano, sino es que también con el Canto de Organo en las Iglesias Cathedrales, y otras muchas, que tienen copiosas rentas, distribuidas en variedad de especies de voces, yà de Tiples, Contraltos, Tenores y Baxos, incorporando en ellas variedad de instrumentos flatulentos, como son Trompetas, Cornetas, Baxones y Chirimias, &c. [...], son correspondientes tantos instrumentos de cuerda, de que està pobladas las Capillas de Musicos, como son Arpas, Archilaudes, vihuelas de arco &c. sin excluir el Organo [...]“

³⁸⁷ Nassarre 1724, S. 212: „Por tres relevantes motivos fue introducido en la iglesia [el canto de organo], el primero por el provecho espiritual, el segundo, por la mayor solemnidad con que se celebran los Divinos Oficios, y el tercero, para mayor autoridad de las Iglesias.“

³⁸⁸ Nassarre 1724, S. 212: „ay muchas personas devotas, tan aficionadas a la Musica Ecclesiastica, que procuran, no perder ocasion de asistir a los Divinos Oficios, por el deleyte, y gusto espiritual que les causa, y a algunos les suspende, y les arrebatan las potencias tanto, que los abstrae totalmente de todos los cuydados terrenos.“

³⁸⁹ Nassarre 1724, S. 212-213: „y por esso en las Iglesias Cathedrales, y en otras muchas, en que se usa la Musica de Canto de Organo en las mayores celebrdades, como son las de primera, ò segunda classe, es, quando mas se exercita, expressando la Musica la mayor solemnidad, y la alegria, con que se debe solemnizar la fiesta; porque como dize Durando, el canto significa la alegria del Cielo, [...] [la Iglesia] quiere, que solemnizemos con alegria espiritual estos dias, à que combida la Musica en semejantes celebrdades al Pueblo, para que asista al Templo al exercicio de las alabanzas Divinas.“

Nassarres Ausführungen zum dritten Grund lassen erahnen, nach welchen Idealen die stark konkurrierenden Kapellen der Kathedralen strebten:

„Der dritte Grund, nämlich der Gebrauch des *Canto de Organo* in den Kirchen für ein höheres Ansehen, ist offensichtlich; denn in einer Kirche, die eine Kapelle hat, muss es zwangsweise mehr Ministranten im Gottesdienst geben; und je mehr sie sind, desto größer ist die Versammlung, und dementsprechend, desto größer das Ansehen. Dies wird von der Heiligen Schrift bestätigt, denn man kann im Paralipomenon lesen, dass es im Tempel 120 Priester gab, die mit Trompeten und vielen anderen Instrumenten, wie Zimbeln, Psaltern, Zithern und Orgeln sangen; Und diese Vielfalt von Musikern ergab einen solch harmonischen *Concento* [=mehrstimmigen Gesang], den man von weiter Entfernung hören konnte.“³⁹⁰

Nassarre erwähnt außerdem den weltlichen Gebrauch des *Canto de Organo*. Dieser „vertreibt den Müßiggang, beugt bösen Gedanken vor, unterstützt die guten Bräuche, nimmt die Traurigkeit weg und verdrängt die irdischen Sorgen“, ³⁹¹ und wird von allen Leuten praktiziert – von den „Fürsten, die in ihren Palästen eigene Kapellen mit vielfältigen Stimmen und Instrumenten haben“, ³⁹² bis hin zu den „gemeinen Menschen, die sich mit einer Gitarre oder Harfe zufrieden geben“. ³⁹³

Im Folgenden soll die Lehre des *Canto de Organo* näher untersucht werden. Innerhalb der *Artes de Musica* hat sie ihren Platz zwischen dem *Canto llano* und dem *Contrapunto*. Sie setzt also die Kenntnis des *Canto llano* und seiner Grundlagen (Tonsystem, Solmisation, Modi, usw.) voraus und konzentriert sich hauptsächlich auf die wesentlichen Inhalte, die den *Canto de Organo* vom *Canto llano* unterscheiden: Metrum, Rhythmus und deren Notation. ³⁹⁴

Die festen Elemente der Lehre des *Canto de Organo* sind:

- a) Definition
- b) *Figuras* und *Pausas*
- c) *Compases* (Taktarten) und *Proporciones*
- d) *Puntillos* (Punktierungen)

Darüber hinaus behandeln einige Quellen auch Aspekte, die zwar in der Lehre des *Canto llano* enthalten sind, aber im *Canto de Organo* erweitert werden:

- e) Tonsystem
- f) *Apuntacion de los Tonos* (Schlüsselung und Vorzeichnung der Modi)

³⁹⁰ Nassarre 1724, S. 213: „El tercer motivo, que dixe, era el uso del Canto de Organo en las Iglesias por mas autoridad, es patente, pues es preciso, que en Iglesia que ay Capilla, aya mas Ministros dedicados al Divino culto, y tanto, quantos mas son, tanto mayor es el congreso, y tanto, quanto mayor este, mayor la autoridad. Esto mismo confirman las Divinas letras; pues se lee en el paralipomenon, que en el Templo avia ciento y veinte Sacerdotes, que cantaban con Trompetas, sin otros muchos Instrumentos, como Cimbalos, Psalterios, Citaras, y Organos, y toda esta diversidad de Musicos formava un tan armonioso concento, que se oia de muy lexos.“

³⁹¹ Nassarre 1724, S. 213: “[El Canto de Organo] destierra el ocio, preserva de malos pensamientos, ayuda à las buenas costumbres, quita la tristeza, y suspende los cuydados terrenos [...]“

³⁹² Nassarre 1724, S. 213: “oy mismo son muchos los Principes, y grandes Senores, que tienen Capillas, formadas en sus mismos Palacios de variedad de voces, y de instrumentos“

³⁹³ Nassarre 1724, S. 214: “y los mas vulgares, que no tienen posibilidad para tanto, se contentan con pulsar un instrumento, como es un Arpa, una Guitarra, ù otros semejantes“

³⁹⁴ Diese Inhalte der Lehre des *Canto de Organo* stellen zugleich eine wichtige Voraussetzung für die *Contrapunto*-Lehre, wie später in Kapitel 7 gezeigt werden soll.

Außerdem soll untersucht werden, auf welchem Weg die Knaben in die Praxis des mensuralen Singens eingeführt wurden:

g) Methodik des *Canto de Organo*

a) Definition

Die meisten Quellen (Cerone 1613, Lorente 1672, Nassarre 1683 und 1724) stimmen in der Definition von *Canto de Organo* überein:

„*Canto de Organo* ist ein Vorrat von Figuren unterschiedlichen Wertes, die je nach *Modus*, *Tempus* und *Prolatio* vergrößert oder verkleinert werden.“³⁹⁵

Den Ursprung dieser Definition kann man über Cerone (1613) verfolgen: Bei ihm erscheint praktisch die gleiche Definition auf zwei Arten: zuerst auf Latein als Zitat von Ornithoparcus' (1517) Definition von *Musica mensurabilis*, und danach als spanische Übersetzung.³⁹⁶

Ornithoparcus' Definition ist also bis Nassarre (1724) unverändert geblieben. 1761 wird Romero de Avila (1761) eine kleine, aber wesentliche Veränderung einführen: anstatt von „*Modus*, *Tempus* und *Prolatio*“ ist bei ihm lediglich von „*Tempo*“ die Rede.³⁹⁷ Diese Veränderung entspricht einer fortschreitenden Distanzierung von der Mensuralnotation, die in Spanien zwar relativ spät einsetzt, aber im 18. Jahrhundert schon deutlich wurde.³⁹⁸

b) Figuras und Pausas

Die meisten Autoren beschreiben acht verschiedene *Figuras* (Notenwerte) – *Maxima*, *Longa* (oder *Longo*), *Breve*, *Semibreve*, *Minima*, *Seminima*, *Corchea* und *Semichorchea* – sowie die entsprechenden acht *Pausas*.³⁹⁹

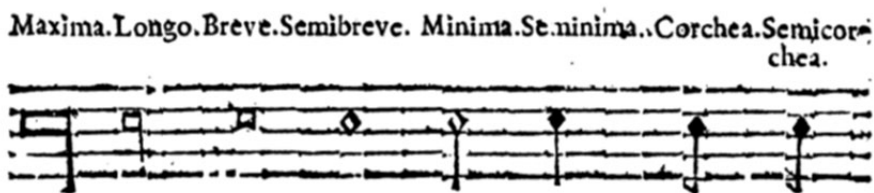


Abb. 5.1: Lorente 1672, S. 146, die *Figuras* des *Canto de Organo*

³⁹⁵ Siehe z.B. Nassarre 1724, S. 210: „Canto de Organo es un agregado de figuras, ò notas de desigual valor, las quales se aumentan o disminuyen, segun el modo, tiempo, y prolacion.“ Das Wortlaut ist praktisch identisch bei: Cerone 1613, S. 483; Lorente 1672, S. 146; und Nassarre 1700, S. 31.

³⁹⁶ Cerone 1613, S. 211: „O verdaderamente diffiniremos con el Musico Andres Ornythoparco en esta manera; *Musica mensuralis est notarum diversa quantitas, figurarum inaequalitas, quarum augentur ac minuantur iuxta Modi, Temporis, ac Prolationis exigentiam.* / [am Seitenrand:] Lib. I Cap. I.“ Das gleiche Zitat findet man noch einmal auf S. 483, dort mit spanischer Übersetzung. Siehe auch Ornithoparcus 1519, S. 7: „*Mensuralis musica est notarum diversa quantitas: figurarum inaequalitas. Quoniam augentur ac minuuntur: iuxta modi: temporis: ac prolotionis exigentiam [...].*“

³⁹⁷ Romero de Avila 1761, S. 202: „*Preg. Què es Canto de Organo? / Resp. Un agregado de figuras, ò Notas, las quales se aumentan, ò disminuyen segun el Tiempo.*“

³⁹⁸ Diese Distanzierung vom alten mensuralen Denken hin zu einer moderneren Metrik ist bereits in der *Musica Universal* (1717) des Jesuiten und Mathematikers Pedro de Ulloa erkennbar – siehe Ulloa 1717, S. 32-35.

³⁹⁹ Siehe Cerone 1613, S. 496; Lorente 1672, S. 146; Nassarre 1700, S. 32; Nassarre 1724, S. 215.

Nassarre erwähnt auch, dass die „Modernos“ zwei weitere *Figuras* erfunden haben, nämlich die *Fusa* (auch *Fusea* oder *Garrapatea*) und die *Semifusa* (auch *Vinaria* oder *Semigarrapatea*).⁴⁰⁰ Seiner Ansicht nach seien diese *Figuras* jedoch überflüssig, und in Spanien werde die *Semifusa* nicht mal in instrumentaler Musik gebraucht.⁴⁰¹ Später wird Romero de Avila (1761) auf die obsoleten *Maxima* und *Longa* verzichten und die *Fusa* berücksichtigen.⁴⁰²

In diesem Zusammenhang sei hier noch einmal an die Polemik zwischen Feijóo und Corominas, die bereits in Kapitel 3.2 behandelt wurde, erinnert: Feijóo kritisiert, unter anderen Innovationen seiner Zeit, die Einführung von *Fusas* und *Semifusas*, da diese weder vom Interpreten deutlich hervorgebracht, noch vom Hörer klar gehört werden können;⁴⁰³ dazu antwortet sein Opponent Corominas mit Spott über die alten, langen *Figuras*.⁴⁰⁴

Aufgrund des (gegenüber anderen Ländern) verzögerten Wandels von der Mensuralnotation hin zum modernen Taktverständnis,⁴⁰⁵ bleiben in Spanien zentrale Eigenschaften des mensuralen Denkens bis tief ins 18. Jahrhundert erhalten: Es herrscht also noch kein festes Verhältnis von 2:1 zwischen einer *Figura* und ihrer unmittelbar nächsten, sondern das Verhältnis kann, je nach *Compas* (Taktart), entweder 3:1 (perfekt) oder 2:1 (imperfekt) sein.

Dementsprechend werden die üblichen acht *Figuras* wie folgt unterteilt:

- 4 *Figuras mayores* (*Maxima* bis *Semibreve*), die perfekt oder imperfekt sein können;
- 4 *Figuras menores* (*Minima* bis *Semicorchea*), die immer imperfekt sind.⁴⁰⁶

In ternären Taktarten muss also bei gewissen *Figuras mayores* je nach dem Kontext entschieden werden, ob diese perfekt oder imperfekt sind, wie später in den Abschnitten c) und d) gezeigt werden soll. Dagegen ist die Länge der *Figuras menores* immer eindeutig.

Eine weitere Eigenschaft der *Figuras mayores* ist, dass sie Ligaturen bilden können.⁴⁰⁷ Nassarre zeigt dafür verschiedene Beispiele – hier sind alle 4 *Figuras mayores* enthalten:

⁴⁰⁰ Siehe Nassarre 1700, S. 33, Nassarre 1724, S. 217 und Lorente, S. 147.

⁴⁰¹ Siehe Nassarre 1724, S. 217: „Tengo por ociosa la invencion de estas figuras ultimas, [...] pues la semifusa especialmente en España no se ve practicada en ninguna Obra Musica, para Instrumentos, que es donde mas se practica la velocidad de figuras.“

⁴⁰² Siehe Romero de Avila 1761, S. 202.

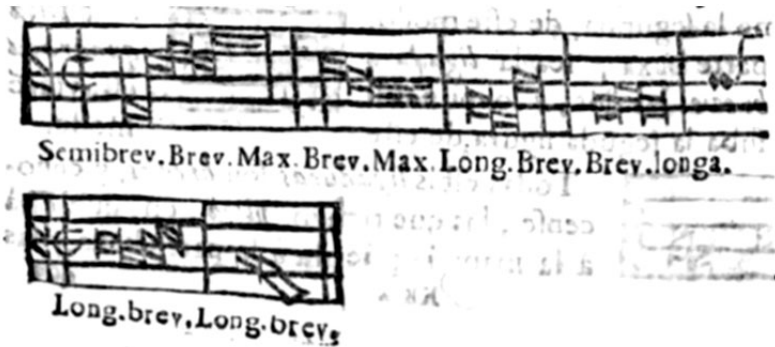
⁴⁰³ Siehe Feijóo 1778, S. 297-298: „Ahora digo que esta disminucion de figuras, en vez de perfeccionar la Música, la estraga enteramente, por dos razones: La primera es, porque rarísimo ejecutor se hallará que pueda dar bien, ni en la voz, ni en el instrumento puntos tan veloces. [...] La segunda razón por que esa disminucion de figuras destruye la Música, es, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía, si los puntos en que se divide la Música, son de tan breve duracion, que el oído no pueda actuarse distintamente de ellos, no percibe armonía, sino confusion.“

⁴⁰⁴ Corominas 1726, S. 6: „[...] y finalmente de hazer patente la lastima, que debemos tener todos à nuestros Abuelos, que se fueron a otro mundo con los oidos escalabrados de puntos gordos, [...]“

⁴⁰⁵ Siehe Paulsmaier 2012, S. 5-7.

⁴⁰⁶ Siehe Nassarre 1700, S. 32-33; Nassarre 1724, S. 214. Eine perfekte *Figura* entspricht drei der nächstkleinen *Figura*, eine imperfekte nur zwei davon.

⁴⁰⁷ Lorente 1672, S. 147: „Estas quatro Figuras se pueden ligar, como se verá al fin de esta Practica de Canto de Organo“.

Abb. 5.2: Nassarre 1724, S. 260, *Ligaduras*⁴⁰⁸

Im 18. Jahrhundert beobachtet man einen zunehmenden Gebrauch von kleineren Taktarten (z.B. $\text{C}\frac{3}{4}$ oder $\text{C}\frac{3}{8}$), so dass die *Figuras mayores* einfach nicht mehr in den Takt hineinpassen. Durch den fast ausschließlichen Gebrauch von den (immer imperfekten) *Figuras menores* werden zentrale Elemente der Mensuralnotation – wie z.B. Perfektionsregeln, Punktierungssorten, Kolorierungen oder Ligaturen – obsolet: Der Übergang zum modernen, additiven Verständnis von Takt ist faktisch vollzogen.⁴⁰⁹

Da dieser Wandel in Spanien relativ spät eintritt, sind die *Artes de Canto de Organo* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer noch durchzogen von Elementen der Mensuralnotation. Dies ist keineswegs ein theoretisches Relikt aus einer älteren Zeit, sondern entspricht der Notationspraxis, die in den Manuskripten der Zeit beobachtet werden kann.⁴¹⁰

c) *Compases und Proporciones*

Im Laufe der Entwicklung hin zum modernen Taktverständnis wurden Mensurzeichen (insbesondere C und C)⁴¹¹ häufig mit Proportionen versehen, die ein Verhältnis zur gegebenen Mensur darstellten.⁴¹² Die Proportionen, die ursprünglich als Ergänzung zur eigentlichen Mensur eingeführt wurden, gewannen zunehmend an Bedeutung, bis sie sich im 18. Jahrhundert verselbständigten und die Mensurzeichen de facto ersetzten.

Dieser Vorgang wird im Wesentlichen von Nassarre für den *Compas de Proporcion menor* (eine Taktart mit imperfekten *Breves* und perfekten *Semibreves*) beschrieben: Diese Taktart, die auf die alte *Prolatio maior* (C) zurückzuführen sei, soll nach Nassarres Ansichten als $\text{C}\frac{3}{2}$ notiert werden – d.h. wie ein *Compasillo* (C), in dem durch die *Proporcion sesquialtera* (3:2) drei

⁴⁰⁸ Siehe weitere Beispiele in Nassarre 1724, S. 259-260, Lorente 1672, S. 183-185 und Nassarre 1700, S. 41-44.

⁴⁰⁹ Zum Übergang von der alten Mensuralnotation zum modernen-klassischen Taktsystem siehe Dahlhaus 1961 und Paulsmeier 2012.

⁴¹⁰ Siehe dazu Paulsmeier 2012, S. 38, innerhalb des Kapitels zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: „In dieser Funktion wird der Color vor allem in der spanischen Musik bis ins 18. Jahrhundert hinein verwendet, um die für diese Musik typischen Unregelmäßigkeiten hervorzuheben.“

⁴¹¹ C und C spielen kaum mehr eine Rolle, wenn auch Nassarre einige als Proportion notierte Taktarten auf das C zurückführt. Siehe Nassarre 1724, S. 240.

⁴¹² Der Gebrauch von solchen Proportionen nach dem älteren Verständnis war noch zu Corellis Zeiten auch im Verlauf des Stückes möglich: Es finden sich z.B. Proportionen wie zum Beispiel 9/6 (d.h.: 9 Semiminimen an der Stelle von 6), die evtl. später mit der Proportion 6/9 rückgängig gemacht werden. Siehe dazu Paulsmeier 2012, S. 190.

Minimas pro Takt (statt zwei) genommen werden. Die Notation ohne Mensurzeichen $\frac{3}{2}$ sei zu seiner Zeit zwar gewöhnlich, stelle aber einen Missbrauch dar, da ein **C** oder ein **O** fehle, der den Bezug zur *Breve* darstellen würde.⁴¹³

Dieser Gebrauch, den Nassarre eigentlich nicht genehmigt, wird sich schließlich als die moderne Taktartangabe durchsetzen: Der Bezug zu einer Mensur (in diesem Fall **C**) fällt weg, und das Zahlenverhältnis (hier 3:2) wird nicht mehr als eine Proportion zur (nicht mehr vorhandenen) Mensur aufgefasst, sondern als einen Bruchteil zu einem festen Bezugswert: der „ganzen Note“ (*Semibrevis*).⁴¹⁴

Da in dieser Übergangszeit von der mensuralen zur modernen Metrik zahlreiche (und manchmal widersprüchliche) Notationsstrategien für die *Compases* koexistieren,⁴¹⁵ können in diesem Rahmen lediglich die üblicheren *Compases* ausführlich thematisiert werden, nämlich *Compasillo*, *Compas mayor*, *proporcion menor* und *proporcion mayor*.

1. Compasillo

Der *Compasillo* (auch *Compas menor*, *Vinario*, *Tiempo menor imperfecto* oder *Nota negra*)⁴¹⁶ wird mit dem Zeichen **C** notiert. Im *Compasillo* sind alle *Figuras* imperfekt, so dass Perfektions- und Alterationsregeln keine Rolle spielen. Der Tactus, der auf jede *Semibreve* geschlagen wird,⁴¹⁷ besteht aus zwei Bewegungen (ab- und aufwärts), die beide gleich schnell sind: Sie dauern jeweils eine *Minima*.⁴¹⁸ Die verschiedene *Figuras* haben folgende Dauer (Angaben in *Compases*):

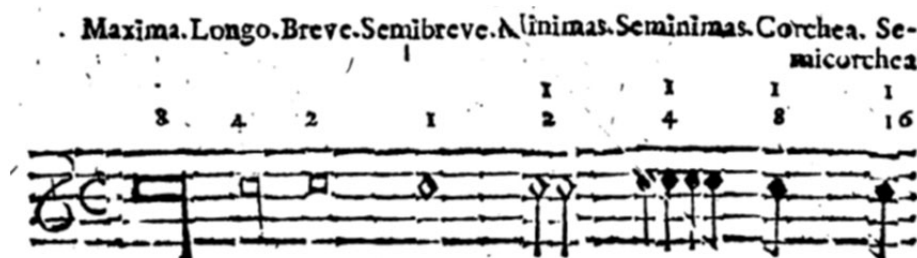


Abb. 5.3: Lorente 1672, S. 156, die *Figuras* im *Compasillo*

⁴¹³ Siehe Nassarre 1724, S. 240: „Este tiempo [proporcion menor], para estar propiamente figurado, avia de ser con un puntillo dentro del semicirculo, en la forma que aquí se vè. **C** Este es el modo, con q[ue] declara ser la prolacion perfecta, que es lo mismo, q[ue] ser ternario el *semibreve* valiendo tres *minimas*, pero aviendo dexado de usar este modo de señal, se figura ordinariamente de esta, $\frac{3}{2}$, no puedo dexar de dezir, que es corruptela este modo de figurarle, porque [...] no dexa de ser confusa esta figuracion, è impropia; porque solo el circulo, ò semicirculo, es sola la señal, que haze relacion à la *breve*, segun la observacion antigua de todos los Musicos.“ Weitere Kritik zu solchen „Missbräuchen“ (Taktartangaben ohne Mensurzeichen) äußert Nassarre auf S. 231.

⁴¹⁴ Siehe auch Dahlhaus 1961, S. 223.

⁴¹⁵ Eine umfassende Studie zur Notation in Spanien im hier behandelten Zeitraum wäre sehr wünschenswert, da die Entwicklung teilweise vom Rest des Kontinents abweicht.

⁴¹⁶ Siehe Nassarre 1724, S. 233, sowie Lorente 1672, S. 156.

⁴¹⁷ Zur Taktbewegung (*echar el Compas*) erklärt Nassarre, dass diese mit der Hand gemacht werden solle, und nicht mit dem Fuss, weil dies abstoßend sei. Außerdem solle man aufpassen, dass man nicht zusätzlich den Kopf oder den Körper bewege, denn sonst mache man sich lächerlich. Siehe Nassarre, S. 232.

⁴¹⁸ Nassarre 1724, S. 231: „Dixe, que [el compas] se dividia en dos movimientos, los que son, uno descendente, y otro ascendente. [...] Quando las figuras mayores son imperfectas, en el tiempo que se canta, como en el compasillo, ò compàs menor, y en el compàs mayor, los dos movimientos han de ser iguales, no deteniendose mas en el movimiento de abaxo, que en el de arriba.“

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird sich der *Compasillo* von einem Zweier- zu einem Vierertakt entwickeln, wie man bereits um 1730 beim katalanischen Anonymus sehen kann.⁴¹⁹



Abb. 5.4: Anonymus c. 1730, S. 12, *Compasillo* als Vierertakt

2. *Compas mayor*

Der *Compas mayor* wird mit dem Zeichen C notiert – evtl. auch mit D .⁴²⁰ Auch hier sind alle *Figuras* imperfekt. Es handelt sich grundsätzlich um die gleiche Taktart wie beim *Compasillo*, wobei die Notenwerte in einem Verhältnis von 2 zu 1 dazu stehen – diese Proportion kann auch mit der Taktartangabe $\text{C}2$ dargestellt werden.⁴²¹ Der Tactus wird also auf jede *Breve* geschlagen, so dass die Ab- und die Aufwärtsbewegung jeweils eine *Semibreve* dauern.



Abb. 5.5: Lorente 1672, S. 164, *Figuras* im *Compas mayor* mit Angabe der Dauer in *Compases*

Die Grundbewegung im *Compas mayor* ist also die gleiche wie im *Compasillo*, so dass der Unterschied eigentlich nur in der Notation mit längeren oder kürzeren Notenwerten besteht.⁴²² Nassarre schließt einen grundsätzlichen Tempounterschied zwischen diesen beiden Taktarten aus: Man könne im *Compasillo* den Takt gleich schnell wie im *Compas mayor* schlagen, oder auch schneller oder langsamer.⁴²³

Im 18. Jahrhundert erfährt der *Compas mayor* einen ähnlichen Wandel wie der *Compasillo* – so schreibt der katalanische Anonymus: „Dieser Takt heißt *Compas mayor*, weil man aus zwei Takten einen macht. Aber inzwischen haben die Modernen eingeführt, diesen Takt einfach zu machen, wie in folgendem Beispiel.“⁴²⁴

⁴¹⁹ Anonymus c. 1730, S. 12: „lo tems menor [=compasillo] [...] te quatre moviments, y en lo exemple següent se veurá la divisió de las parts del compas“. Siehe auch Romero de Avila 1761, S. 207: „y se dà principio á ellas [las lecciones] por el Tiempo de Compasillo, que consta de quatro partes en todo iguales“.

⁴²⁰ Siehe Lorente 1672, S. 164.

⁴²¹ Siehe Nassarre 1724, S. 235.

⁴²² Siehe Lorente 1672, S. 164; Nassarre 1700, S. 47; und Nassarre 1724, S. 235-236.

⁴²³ Nassarre 1724, S. 239: „assi en un tiempo, como en otro es arbitrio del compositor el echar el compàs mas, ò menos acelerado, y de tal modo puede echar el de compasillo, que sean iguales en la aceleracion las figuras, como las del compàs mayor, y puede ser mas, y puede ser menos.“

⁴²⁴ Anonymus c. 1730, S. 12: „Se anomena compas major perquè de dos compassos ne fan un. Pero ara ja los moderns han introduit en ferlo sensillo com se segueixen los Exemples.“



Abb. 5.6: Anonymus c. 1730, S. 12

3. Compas de Proporción menor

Die *Proporción menor* wird mit $\text{C}\frac{3}{2}$ dargestellt (diese ist für Lorente und für Nassarre die korrekte Vorzeichnung), oder auch mit $\frac{3}{2}$, $\text{C}\frac{3}{2}$ ⁴²⁵ oder $\text{C}\mathfrak{3}$ (dies sei zwar falsch, aber schon weit verbreitet).⁴²⁶ Wie bereits oben erklärt, wird hier der *Compasillo* durch das Hinzufügen einer Proportion so verändert, dass pro Takt drei *Minimas* statt zwei passen. Daraus ergeben sich de facto perfekte *Semibreves*, während alle anderen *Figuras* imperfekt bleiben. Aus diesem Grund schlägt Nassarre für diese Taktart auch das alte Mensurzeichen C (*tempus imperfectum cum prolatio maior*) vor.

Der Tactus wird, wie beim *Compasillo*, auf jede *Semibreve* geschlagen, wobei dieser hier in zwei ungleichen Bewegungen unterteilt wird: die Abwärtsbewegung dauert nur ein Drittel des *Compas* (eine *Minima*), während sich die Aufwärtsbewegung über die doppelte Dauer erstreckt (zwei *Minimas*).⁴²⁷

Nach Lorente haben die *Figuras* in der *Proporción menor* folgende Dauer (in *Compases*):

Abb. 5.7: Lorente 1672, S. 166, die *Figuras* im *Compas de Proporción menor*

Auffallend ist, dass Lorente für die *Minimas* und *Seminimas* verschiedene Erscheinungsformen zeigt. Dies liegt daran, dass unter bestimmten Umständen – insbesondere bei Hemiolen – Gruppen von Noten schwarz koloriert werden, um zwischen perfekten und imperfekten Notenwerten zu unterscheiden. Innerhalb einer solchen Gruppe sind dann die (geschwärzten) *Semibreves* und die *Breves* imperfekt – d.h. sie dauern 2/3 bzw. 4/3 eines Taktes. Kleinere Notenwerte innerhalb der Hemiole werden ebenfalls geschwärzt, um die gesamte Hemiole als Gruppe graphisch zu verdeutlichen, auch wenn dies auf die Dauer dieser Noten keinen Einfluss hat – unterhalb der *Minima*-Ebene sind alle *Figuras* sowieso imperfekt und deswegen in ihrer Länge eindeutig.

⁴²⁵ Dieses Zeichen wird „Ce Zeda“ genannt, d.h. „Ce Zett“. Siehe Lorente 1672, S. 165.

⁴²⁶ Siehe Lorente 1672, S. 165 und Nassarre 1724, S. 240.

⁴²⁷ Siehe Nassarre 1724, S. 232: „Los Practicos han introducido la diferencia, de que en la *proporción mayor* el movimiento primero del compas, que es quando dà, sea el mayor, y en la *proporción menor* el movimiento del alzar.

Aus dieser Kolorierung ergibt sich aber, dass die darin enthaltenen geschwärtzten *Minimas* (1/3) die gleiche Erscheinungsform wie gewöhnliche *Seminimas* (1/6) haben. Um geschwärtzte *Minimas* und *Seminimas* voneinander zu unterscheiden, werden die *Seminimas* in der *Proporcion menor* meistens nicht mit ihrer üblichen schwarzen Figur, sondern in der Form einer weißen *Corchea* dargestellt. Erscheinen solche als weiße *Corcheas* dargestellte *Seminimas* wiederum innerhalb einer Hemiole, so müssen Diese auch schwarz koloriert werden – es handelt sich also – trotz der äußeren Erscheinungsform – nicht um *Corcheas*, sondern um *Seminimas* in der Gestalt von weißen *Corcheas*, die als Teil einer kolorierten Gruppe „zurückgeschwärtzt“(!) werden.⁴²⁸

Um das Zusammenspiel von weißen und geschwärtzten Noten(gruppen) zu verdeutlichen folgt nun ein Beispiel von Lorente (1672) mit der entsprechenden Übertragung:



Abb. 5.8: Lorente 1672, S. 168, schwarze Kolorierung in *Prop. menor*, Original und Übertragung

In seiner *Escuela Musica* beschränkt sich Nassarre nicht auf eine rein technische Beschreibung der *Proporcion menor*, sondern er gibt auch wertvolle Hinweise zu den Affekten und Tempi, die mit dieser Taktart assoziiert werden. Während die geraden Taktarten (*Compasillo* und *Compas mayor*) tendenziell eher für ernste Sachen – z.B. für liturgische Musik – geeignet seien, könne die *Proporcion menor* ein breiteres Spektrum von Affekten abdecken, von ernsten bis zu weltlichen Sachen.⁴²⁹

Das Tempo der *Proporcion menor* ist für Nassarre abhängig vom Grundrhythmus des Stückes, wofür er drei typische Beispiele gibt:

- a) Stücke, in denen es vorwiegend gleiche *Minimas* gibt, solle man mit einem eher schnellen Tempo dirigieren:⁴³⁰

⁴²⁸ Ausführliche Information zur Kolorierung in der *Proporcion menor* findet man in Nassarre 1724, S. 243. Die viel seltenere Kolorierung in geraden Taktarten (*Compasillo* und *Compas mayor*) wird in Lorente 1672, S. 181 gezeigt.

⁴²⁹ Nassarre 1724, S. 245: „Tiene la *Proporcion menor* mucha diversidad de ayres, [...] es *tiempo acomodado*, para componer grave, ayroso, alegre y aun profano. El *compasillo*, y *compas mayor* son tiempos propios para componer cosas graves, ayrosas, y alegres modestas, por esto en toda *Musica*, que se compone para el Oficio Divino, son los que mas se practican, por ser mas propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado.“ Ein schneller Blick auf eine Sammlung von *Villancicos* reicht, um die Beliebtheit und Allgegenwärtigkeit der *Proporcion menor* in dieser Gattung festzustellen – siehe zum Beispiel Climent 1977.

⁴³⁰ Nassarre, 1724, S. 245: „el primero es, quando son *minimas* la mayor parte de la composicion, iguales en valor, por no tener puntillos frequentemente, semejantes a este exemplo. [Notenbeispiel] Este es un modo ayroso, en que se gobierna con el *compàs* un poco acelerado.“

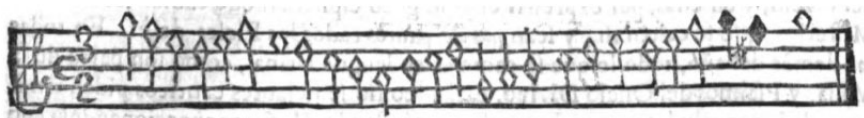


Abb. 5.9: Nassarre 1724, S. 245, erste Art von *Proporción menor*

b) In Stücken, in denen die zweite *Minima* des Taktes immer wieder punktiert ist, solle das Tempo langsamer sein – diese Art sei für ernstere Texte geeignet:⁴³¹



Abb. 5.10: Nassarre 1724, S. 245, zweite Art von *Proporción menor*

c) Und wenn die erste *Minima* des Taktes oft punktiert ist, dann sei das Tempo recht schnell. Diese Art werde oft mit fröhlichen, nicht lateinischen Texten benutzt, und sei aufgrund ihrer Unanständigkeit nicht für die Kirchenmusik geeignet.⁴³²

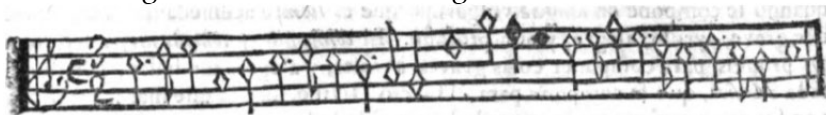


Abb. 5.11: Nassarre 1724, S. 246, dritte Art von *Proporción menor*

4. *Compas de Proporción mayor*

Die *Proporción mayor* wird mit $\text{C}\frac{3}{2}$ vorgezeichnet. Durch das Hinzufügen der Proportion 3:2 zum *Compas mayor* (C) passen hier, statt zwei, drei *Semibreves* in einem Takt. Somit verhält sich die *Proporción mayor* zum *Compas mayor* genauso wie die *Proporción menor* zum *Compasillo*.⁴³³ Wie Nassarre erklärt, entspricht die *Proporción menor* in der Tat dem alten *tempus perfectum* (O), da die *Breve* perfekt und die *Semibreve* imperfekt ist.⁴³⁴

Der *Tactus* wird hier, wie beim *Compas mayor*, auf jede *Breve* geschlagen, aber mit zwei ungleichen Bewegungen: die Abwärtsbewegung dauert zwei Drittel des *Compas* (zwei *Semibreves*), die Aufwärtsbewegung nur ein Drittel (eine *Semibreve*). Somit wird die

⁴³¹ Nassarre, 1724, S. 245-246: „El segundo modo es, quando de las tres *minimas*, que entran en un *compàs*, de ordinario es la segunda con *puntillo*, semejantes à las de este exemplo. [Notenbeispiel] En este modo de cantar no vâ el *compàs* tan apresurado, como en el antecedente, y es ayre mas propio para letra, que pida mas gravedad.“

⁴³² Siehe Nassarre 1724, S. 246: „El tercer modo, que dixè (era muy ordinario) es quando la primera *minima del compàs* se halla frequentemente con *puntillo*, y es un ayre, que lo usan los compositores con alguna frecuencia para letra de mucha alegria. Echase mas ayroso el *compàs* en esta especie de canto, que en los otros; y aunque semejante *Musica* no se usa en letra, dedicada al Culto Eclesiastico; pero en la lengua vulgar lo usan muchos, aunque sea para cantada en la Iglesia, cosa que no debieran hazerla los compositores, por ser *Musica* no muy decente; [...] [Notenbeispiel].“

⁴³³ Nassarre 1724, S. 249: „Llamase este *tiempo Proporción mayor*, por estar en *Proporción sexquialtera*, respecto al *compas mayor*, exceptando las tres figuras mayores (que estas estàn en *Proporción igual*) y por esso està bien figurada con los dos numeros *ternario*, y *binario*, que son los dos numeros, que expressan dicha *sexquialtera*. La *Proporción menor* lo està tambien respecto al *compasillo*, y por esso se debe figurar con el *semicirculo*, acompañado de dos numeros *ternario*, y *binario*, que declaran estar en *Proporción sexquialtera* las figuras menores.“

⁴³⁴ Siehe Nassarre 1724, S. 247: „la ignorancia de muchos Practicos ha introducido abusos, [...] apartandose de las reglas verdaderas, con que se governavan los doctos Maestros en la antiguedad; y he dicho no tenia por propia esta señal, por razon de no ser el *circulo* entero.“

Proporcion mayor (lang-kurz) genau andersherum als die *Proporcion menor* (kurz-lang) unterteilt.⁴³⁵

Die Dauer der *Figuras* in *Proporcion mayor* (in *Compases*) zeigt Lorente wie folgt – man beachte dabei die verschiedenen Erscheinungsformen von *Minimas* und *Seminimas*, die sich aus der Kolorierung ergeben können.

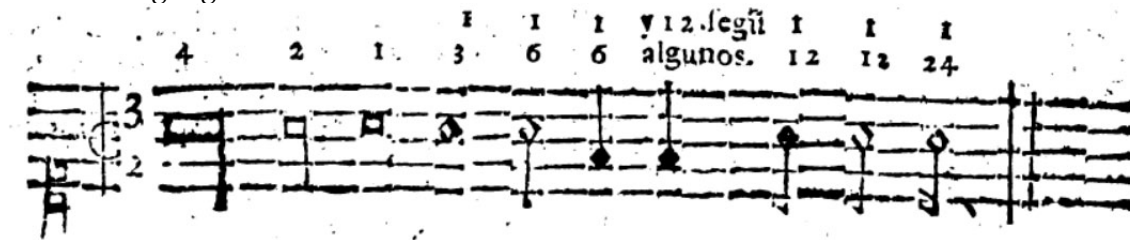


Abb. 5.12: Lorente 1672, S. 171, *Figuras* im *Compas de Proporcion mayor*

Eine Variante der *Proporcion mayor* ist der sogenannte *Ternario* (auch *Numero ternario* oder *Ternario menor*⁴³⁶ genannt), der als $\text{C}3$, O oder $\text{O}3$ notiert wird.⁴³⁷ Im *Ternario* passen genau die gleichen *Figuras* wie in der *Proporcion mayor*, und diese stehen im gleichen Verhältnis zueinander. Der Unterschied liegt in der Art, den Tactus zu schlagen: dieser wird im *Ternario* nicht in zwei ungleichen, sondern in drei Bewegungen unterteilt, die alle jeweils eine *Semibreve* (ein Drittel des Taktes) dauern. Die erste Bewegung geht abwärts, darauf folgen zwei Bewegungen aufwärts.⁴³⁸ Der *Ternario* kann aber auch als die Summe von drei *Compasillos* betrachtet werden – in diesem Fall wird der Tactus wie beim *Compasillo* auf jede *Semibreve* geschlagen (d.h.: dreimal so oft). Die Annahme liegt nahe, dass durch die Unterteilung des Tactus in drei Bewegungen, oder sogar in drei ganzen *Compasillo*-Takten, das Tempo des *ternario* langsamer als bei der *Proporcion mayor* ist, auch wenn dies nicht explizit in den Quellen erwähnt wird.

5. Andere übliche *Proporciones*

Im Laufe des 18. Jahrhunderts werden Taktarten, in denen der *Compasillo* (C) mit einer Proportion ergänzt wird, immer häufiger gebraucht. Dazu gehören z.B. C^{12}_8 (*Sexquialtera*

⁴³⁵ Nassarre 1724, S. 247: „[El compas de proporcion mayor] Echase tambien desigual, ò ternario; pero diferencianlo los Practicos, en que en la *Proporcion menor*, la menor parte es la del dar, y la mayor, ù doble al alzar; y al contrario en esta [proporcion mayor], que la parte doble, ò mayor es el dar, y la menor el alzar.“

⁴³⁶ Es gibt auch ein *Ternario mayor* (auch *Tiempo de por medio* genannt), das als O oder $\text{O}2$ notiert wird. Dieser steht – genauso wie der *Compas mayor* zum *Compasillo* – in *Proporcion dupla*, so dass hier die *Longa* in drei *Breves* unterteilt wird. Siehe Nassarre 1724, S. 252.

⁴³⁷ Lorente 1762, S. 176: „El Numero ternario, se canta, y es en todo compo la *Proporcion mayor*, y tiene las mismas *Figuras*, *Pausas*, y *Puntillos*: su *Tiempo* es el menor partido, con un tres guarismo, assi, $\text{C}3$ “. Nassarre 1724, S. 251: „Este *tiempo* [ternario], de que voy tratando, se figura assi O , y otros lo figuran assi $\text{O}3$ “. Siehe auch Nassarre 1700, S. 47-48.

⁴³⁸ Nassarre 1724, S. 232: „En el ternario [los practicos] lo dividen [el compas] en tres movimientos iguales, el uno quando yere abaxo, el otro es hazer accion, como q[ue] quiere levantar la mano, moviendola un poco àzia arriba, y el tercero, quando la levanta del todo, Hazen todas éstas diferencias de compàs, para distinguir los tiempos con él; pero son accidentes, que hazen poco al caso, pues por esso no añaden, ni quitan valor à las figuras.“

a 12), $c\frac{6}{4}$ (*Sexquialtera a 6*), $c\frac{9}{4}$, $c\frac{2}{4}$, $c\frac{3}{4}$ (*Sexquitercia*), $c\frac{3}{8}$, $c\frac{6}{8}$ und $c\frac{9}{8}$ (auch als $c\frac{9}{6}$ dargestellt).⁴³⁹

Der katalanische Anonymus (c. 1730) erklärt, dass solche Taktarten von den Ausländern eingeführt worden sind, und bezeichnet sie bereits nach ihrem modernen Namen als Bruchteil, wenn auch teilweise umgekehrt. So schreibt er zum $c\frac{3}{8}$: „[Es folgt] ein neuer Takt, den die Ausländer eingeführt haben; dieser heißt *vuit per tres* [statt: *tres per vuit*, Dreiachteltakt], so dass nur drei *Corxeras* pro Takt reinpassen. Gewöhnlich ist er sehr schnell.“⁴⁴⁰

Bei vielen dieser neueren *Proporciones* spielen die charakteristischen Elemente der Mensuralnotation, wie etwa Perfektionsregeln, Kolorierungen oder verschiedene Arten von Punktierungen, keine Rolle mehr. Denn die *Figuras*, die perfekt sein könnten (die *Figuras mayores*) passen sowieso nicht mehr in den Takt. Das Verhältnis zwischen den *Figuras* ist dann also immer imperfekt, und dreigeteilte *Figuras* werden einfach mit einem Punkt eindeutig gekennzeichnet. Somit ist der Wandel zum modernen, additiven Verständnis von Metrum vollzogen. Es ist symptomatisch, dass nun alle Punkte – auch solche, mit denen eine *Figura* einen ganzen Dreiertakt füllt – als Verlängerungspunkt bezeichnet werden.⁴⁴¹

6. Besondere *Proporciones*

Lorente erklärt eine lange Reihe von Proportionen außerhalb der üblichen Taktarten.⁴⁴² Einige dieser Proportionen werden nicht lediglich durch Zahlenverhältnisse dargestellt, sondern zusätzlich mit Notenbeispielen illustriert.



Abb. 5.13: Lorente 1672, S. 215, Proportion von 12 gegen 5 Figuren pro Takt

Auch wenn einige von Lorentes Proportionen (z.B. 19:5) weit entfernt von der musikalischen Praxis sind, muss man dennoch berücksichtigen, dass sich im Repertoire und in Traktaten Beispiele mit 5er- oder 7er-Takten⁴⁴³ finden, so wie auch zum Beispiel Verhältnisse von 6:4

⁴³⁹ Nassarre 1700, S. 48-49; Anon. c. 1730, S. 11-14; Romero de Avila 1761, S. 166 und 322.

⁴⁴⁰ Anonymus c. 1730, S. 14: "En lo numero 4 se señala altre tems que los estrangers han introduit y se anomena, vuit per tres; en lo qual entran sols tres Corxeras al compàs. Y acostuma à ser molt airos."

⁴⁴¹ Romero de Avila, S. 206: "Los Puntillos (que se llaman de Aumentacion) sirven de dar à la figura, que tienen detrás (porque siempre se pintan delante de ellas, y no de otro modo) la mitad mas del valor que ellas tienen". Romero de Avila beschreibt sonst keine weitere Art von Punktierung.

⁴⁴² Siehe Lorente 1672, S. 197-217.

⁴⁴³ Im *Cancionero Musical de Palacio* (c.1500) finden sich mehrere Stücke im 5er Takt: *Las mis penas, madre* (f. 43); *Amor con fortuna* (f. 63); *Pensad ora'n al* (f. 87'); *De ser mal casada* (f. 119); *Con amores, mi madre* (f. 231); *Tan buen*

zwischen den Stimmen.⁴⁴⁴ Der Einfluss des Proportionsdenkens auf die Methodik und Praxis des *Contrapunto* soll später in Kapitel 7 thematisiert werden.

d) *Puntillos*

Vor dem Siegeszug der modernen, ‚kleinen‘ Taktarten konnten die *Figuras mayores* – je nach Taktart – potentiell perfekt sein. Dementsprechend war die Unterscheidung zwischen perfekten und imperfekten *Figuras* eine Kernfrage der Notation, die mithilfe der üblichen Regeln und Werkzeugen der Mensuralnotation – wie Perfektions- und Alterationsregeln, Kolorierung, oder Punktierungen verschiedener Art – gelöst wurde.

Die Kolorierung ist bereits in Zusammenhang mit der *Proporcion menor* thematisiert worden. Perfektions- und Alterationsregeln findet man z.B. bei Nassarre kurz zusammengefasst.⁴⁴⁵ Die verschiedenen Sorten von *Puntillos* (Punkten), die sich in den Quellen um 1700 finden, sind:

1. *Puntillo de Aumentacion*: der übliche Verlängerungspunkt.

2. *Puntillo de Perfeccion*: über eine Note, die perfekt sein soll.⁴⁴⁶



Abb. 5.14: Nassarre 1700, S. 54, *Puntillo de Perfeccion* über der Note

3. *Puntillo de Alteracion*: zwischen zwei gleichen *Figuras* in einem ternären Kontext. Der *Puntillo de Alteracion* zeigt, dass die zweite Note alteriert (d.h. in ihrem Wert verdoppelt) wird. Dieser Punkt ist überflüssig, wenn zwei kürzere *Figuras* zwischen längeren *Figuras* stehen: In diesem Fall wird die zweite der kleineren *Figuras* automatisch alteriert, selbst wenn kein Punkt vorhanden ist.⁴⁴⁷

ganadico (f. 280). Und in Rabassas *Guia para principiantes* gibt es Kontrapunkte im 5er und 7er Takt – siehe Rabassa 1720, S. 7-10.

⁴⁴⁴ Nassarre 1700, S. 89. Siehe auch Kapitel 7.3, Abschnitt e).

⁴⁴⁵ Nassarre 1700, S. 56: „Yà arriba se dixo, que siempre que en la proporcion menor al Semibreve, ò Breve se le sigue alguna Mínima, es para hazer imperfecta qualquiera de estas figuras, haziendoles perder de su valor lo que vale la minima que se sigue; lo mismo sucede en la proporcion mayor, quando al Breve, ò Longo, sucede un Semibreve.“. Ebenda, S. 55: “Es regla general en la proporcion mayor, que viniendo dos Semibreves, en medio de dos figuras mayores, ora sean Breves, Longas, ò Maximas, ha de aver alteracion en el segundo Semibreve de los dos, el qual se convierte en valor de Breve.“

⁴⁴⁶ Nassarre 1700, S. 53-54: “Si se usa en la proporcion mayor en la figura Longa, quando la imperfecciona algun Semibreve, ò otra figura menor que le suceda: entonces queriendo el Compositor que tenga su justo valor, restituyese con el puntillo. Figurase assi: [Notenbeispiel]“.

⁴⁴⁷ Nassarre 1700, S. 55: “P. El Puntillo de Alteracion donde se pinta? / R. Al lado, y enmedio de dos figuras / P. Y què efecto haze? / R. Dar doblado valor à la que se sigue. / P. Mejor lo entenderè explicado por exemplo. / R. Hallese este puntillo en proporcion mayor comunmente, enmedio de dos Semibreves, y el efecto que hace, es alterar el segundo, dandole el doblado valor, que el que por si tenia. [Notenbeispiel folgt]“.

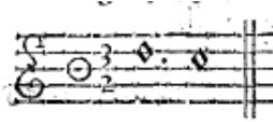


Abb. 5.15: Nassarre 1700, S. 55, *Puntillo de Alteracion*

4. *Puntillo de Division*: geschrieben zwischen zwei Noten, etwas unterhalb. Zeigt, dass es keine Alteration gibt, sondern dass die zwei Noten zu verschiedenen Übergruppierungen gehören.⁴⁴⁸

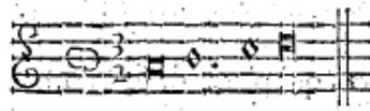


Abb. 5.16: Nassarre 1700, S. 55, *Puntillo de Division*

Lorente schreibt bereits 1672, dass man die *Puntillos de Alteracion* und *de Division* eher selten findet – man brauche sich nicht den Kopf damit zu zerbrechen.⁴⁴⁹ In der Tat spielen in der spanischen Notation um 1700 alle Punktierungssorten außer der *Puntillo de Aumentación* eine marginale Rolle, da sich durch den weit verbreiteten Gebrauch von Kolorierung perfekte und imperfekte Notenwerte eindeutig unterschieden lassen.

Darüber hinaus könnte das Verschwinden der meisten Punktierungssorten mit der progressiven Einfügung von Taktstrichen zusammenhängen. So sind die Beispiele bei Lorente (1672) meistens noch ohne Taktstriche, oder gelegentlich auch mit einzelnen Taktstrichen notiert,⁴⁵⁰ während man später beim katalanischen Anonymus (ca. 1730) oder bei Valls (vor 1742) einen flächendeckenden Gebrauch von Taktstrichen findet. Der anonyme Autor und Valle kommentieren nichts dazu, aber später wird Romero de Avila (1761) erklären, dass die Taktstriche (*Divisiones*) alle Takte einer Melodie voneinander trennen, weil dies das Sicherste für die Triftigkeit jedes Musikers sei.⁴⁵¹

e) Tonsystem

Wie bereits erwähnt wurde, liegt der Fokus der *Artes de Canto de Organo* auf dem Rhythmus und dem Metrum, da diese den wesentlichen Unterschied zum *Canto llano* darstellen, während das Tonsystem im Wesentlichen auf dem des *Canto llano* fußt. Da aber der Gebrauch des Tonsystems in *Canto llano* und in *Canto de Organo* nicht deckungsgleich ist, beschränken sich einige *Artes de Canto de Organo* nicht auf Rhythmus und Metrum, sondern

⁴⁴⁸ Nassarre 1700, S. 55: „P. El Puntillo de Division què efecto haze? / R. Avisa, que no ha de aver alteracion, aunque se hallen dos figuras menores entre dos mayores / P. Y donde se pinta? / R. A la parte baxa, enmedio de dos figuras menores, avisando, que cada figura se tenga solamente por lo que pinta. / *Figurase assi*. [Notenbeispiel] / P. Puede aver alteracion sin puntillo que la avise? / R. Es regla general en la proporcion mayor, que viniendo dos Semibreves, en medio de dos figuras mayores, ora sean Breves, Longas, ò Maximas, ha de aver alteracion en el segundo Semibreve de los dos, el qual se convierte en valor de Breve.“

⁴⁴⁹ Lorente 1672, S. 169: „En Proporcion menor, rara vez se hallaràn estos dos puntillos, de alteracion, y division: y assi no ay que embarazarse mucho en ellos.“

⁴⁵⁰ Ein Beispiel mit nur einzelnen Taktstrichen findet sich in Lorente 1672, S. 180.

⁴⁵¹ Romero de Avila 1761, S. 206: „Las Divisiones (que son las lineas que atraviessan todas las cinco rayas) sirven de dividir cada uno de los Compases de toda Cantoria, por ser esto lo mas seguro para el acierto de todo Musico.“

sie behandeln auch Aspekte des Tonsystems, bei denen es Abweichungen gegenüber dem *Canto llano* gibt. Dazu gehören:

Tonumfang und Schlüssel:

Der Tonumfang ist im *Canto de Organo* wesentlich größer im *Canto llano*, wodurch alle *Claves* (Schlüssel) gebraucht werden.⁴⁵² Wie die Schlüssel in den verschiedenen Stimmen (je nach Modus) kombiniert werden, wird später unter f) thematisiert.

Melodik:

Zu den typischen melodischen Intervallen des *Canto llano* treten Andere hinzu, wie zum Beispiel der *Semitono incantable* (chromatische Halbton), die übermäßige Sekunde (für Lorente nur aufsteigend möglich) oder die Oktave hinzu:

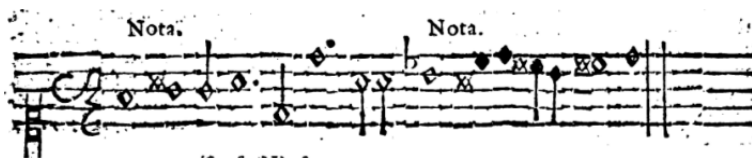


Abb. 5.17: Lorente 1672, S. 170, übermäßige Sekunden, Oktavsprünge

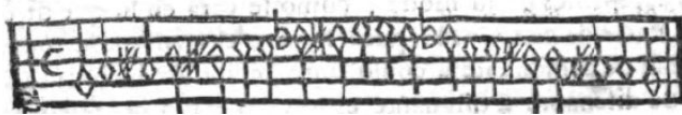


Abb. 5.18: Nassarre 1724, S. 286, *Semitonos incantables*

Vorzeichnung und Solmisation:

Es finden sich Vorzeichnungen mit bis zu 5 Kreuzen und Bes. Interessanterweise gibt es bei Nassarre keine systematische Reihenfolge bei der Notation der Vorzeichen:



Abb. 5.19: Nassarre 1724, S. 346, Vorzeichnungen

Gibt es eine Vorzeichnung, so bedient man sich bei der Solmisation eines Schlüssels, der ohne Vorzeichnung dieselbe Intervallstruktur ergibt. Daraus folgt eine beliebig transponierbare (also: relative) Solmisation mit Hexachordwechseln.

⁴⁵² Eine Zusammenfassung aller Schlüssel findet sich in Lorente 1672, S. 150.



Abb. 5.20: Anon. c. 1730, S. 15, äquivalente Schlüssel-Vorzeichnung-Kombinationen⁴⁵³

Stimmung und Transponierbarkeit:

Bei Nassarre finden sich Anweisungen für das Stimmen von Harfen, Cembali und Orgeln. Zur Doppelharfe und zum Cembalo erklärt Nassarre, dass man alle Tonarten rein stimmen kann – man solle extra für die Tonart stimmen, in der man spielen wird.⁴⁵⁴

Bei der Orgel dagegen müsse man eine Kompromisslösung zwischen den Tonarten finden. Sein Vorschlag hierfür ist ähnlich zu anderen barocken Stimmungen, wie z.B. Kirnberger: Die gewöhnlichere Quinten im oberen Teil des Quintenzirkels werden mitteltönig gestimmt, während der untere Teil des Quintenzirkels mit reinen (pythagoreischen) Quinten gestimmt wird.⁴⁵⁵ Es ergibt sich also eine Stimmung, bei der sich der Quintenzirkel schließt, und trotzdem die Tonarten unterschiedliche Farben haben. Die gewöhnlicheren Tonarten sind dabei ‚besser‘ gestimmt als solche mit vielen Vorzeichen. So erklärt Nassarre, dass man auf der Harfe auf alle 12 Halbtöne transponieren kann, auf der Orgel aber nur auf sechs davon.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Ausführliche Erklärung dazu in Anonymus c. 1730, S. 14-15. Einen ähnlichen Umgang mit Kombinationen von Schlüsselung und Vorzeichnung, die dieselbe relative Solmisation ergeben, findet man in mehreren spanischen Quellen des frühen 19. Jahrhunderts, wobei es sich bereits um eine Solmisation mit 7 Silben handelt. Siehe Aranaz 1807, S. 39-40 und 81-84; López Remacha 1815, S. 25-60; und Carrera Lanchares 1815, S. 75-143. Siehe auch Mesquita/Vogt, in Vorb., Kapitel 3.

⁴⁵⁴ Nassarre 1724, S. 331: „[...] y assi se ajusta harmonicamente [la cuerda del Arpa], tirando, ò afloxando, hasta que por medio de la potencia auditiva juzga la razon la justa cantidad, en que debe estar cada sonido, segun perfecta harmonia, y por esso dichas divisiones de *tonos* en el *Arpa* se hazen harmonicamente, motivo, por el qual se puede executar por los doze sonidos distintos cada *tono*; pues subiendo, ò baxando una cuerda, ò otra una *coma*, se haze el *semitono* mayor menor, ò el menor mayor, segun es necessario para ajustar el *diapason* por el termino, que quiesiere [sic] transportarlo el Musico, lo que en el Organo no se puede hazer con facilidad, [...]“

⁴⁵⁵ Siehe ausführliche Anweisungen in: Nassarre 1724, S. 413-414.

⁴⁵⁶ Siehe Nassarre 1724, S. 331: „He dicho en el Capitulo antecedente, como en el Organo se puede transportar cada *diapason* por seis sonidos distintos, y en este explicarè, como en el *Arpa* se puede por doze.“

Ich möchte hier daran erinnern, dass auf der Gitarre bereits im 16. Jahrhundert in alle 12 Töne transponiert wurde – siehe in Kapitel 3.1 Amats Quintenzirkel (Abb. 3.3) und seine Transpositionen von *Guardame las Vacas* (Abb. 3.4).

Das gegenüber dem *Canto llano* erweiterte Verständnis von **Modus** (*Tonos*), inklusive Transpositionen und Schlüsselung (*Apuntacion de los Tonos*), soll im Folgenden näher betrachtet werden.

f) *Apuntacion de los Tonos*.

Die *Artes de Canto de Organo* organisieren die *Tonos* prinzipiell auf der gleichen Grundlage wie die vorausgehenden *Artes de Canto llano* – das heißt in den meisten Fällen: in acht Modi. Bei Valls und beim katalanischen Anonymus hingegen gehen sie von 12 *Tonos* (und zwar nach Glareans Zählung) aus,⁴⁵⁷ wobei diese beiden Traktate keine *Arte de Canto llano* enthalten, sondern den Choral nur am Rande erwähnen.

Valls (c. 1735) unterscheidet ausdrücklich zwischen dem alten Modusbegriff (*Modo*) des einstimmigen Chorals und dem Verständnis von *Tono* im mehrstimmigen *Canto de Organo*:⁴⁵⁸ So differieren authentische und plagale *Modos* in ihrem Ambitus (und folglich auch in der Teilung der Oktave: Quinte + Quarte vs. Quarte + Quinte), ...



Abb. 5.21: Valls c. 1735, f. 15, die 12 *Modos* mit ihrem jeweiligen Tonumfang

...während bei den mehrstimmigen *Tonos* nicht nach Tonumfang, sondern je nach der üblichen Transposition unterschieden wird⁴⁵⁹ – z.B. ist der *primer Tono* dorisch auf d, der *segundo Tono* dorisch auf g.

⁴⁵⁷ Siehe Anonymus c. 1730, S. 28 und Valls c. 1735, f. 14'-19.

⁴⁵⁸ Siehe Valls c. 1735, f. 14'-17.

⁴⁵⁹ Zum mehrstimmigen Modusverständnis im 17. Jahrhundert siehe Barnett 2002.

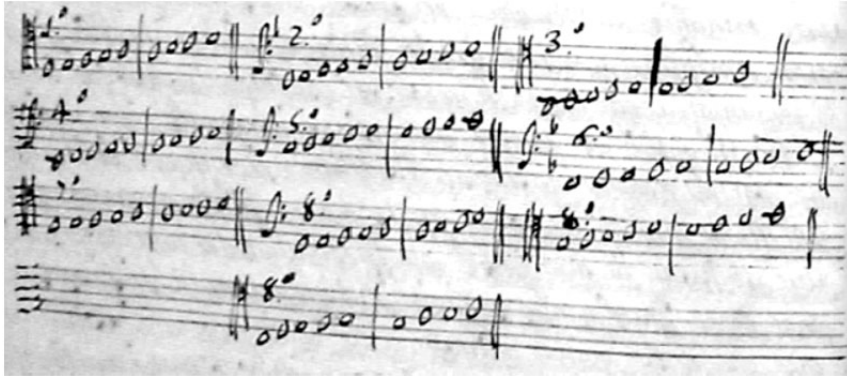


Abb. 5.22: Valls c. 1735, f. 16', die 12 *Tonos* in ihrer üblichen Transposition

Valls erklärt die traditionelle Transposition bestimmter Modi mit der Notwendigkeit, dass sich die Orgelbegleitung an eine für den Chor angenehme Tonlage anpasst:⁴⁶⁰

„Aufgrund der Einführung der Orgel in der Kirche, wurde die Transposition der Modi nötig, damit der Chor ohne Mühe den *Canto llano* singen konnte. Denn ohne Transposition wären einige Töne, aufgrund ihrer Tiefe, und mehrere aufgrund ihrer Höhe, nicht praktikabel. Und so wurde festgelegt, dass sich die Organisten an die Bequemlichkeit der Stimmen des Chores anpassen, und den Tonumfang (*Diapasones*) der meisten [Modi] transponieren sollen – sowohl in den Messen, als auch in der Psalmodie.“

Auch bei polyphonen Kompositionen gibt es typische Stimmdispositionen und Transpositionen, die Folgen für die Schlüsselung und Vorzeichnung der einzelnen Stimmen haben. Außerdem wird die Konvention, gewisse Schlüsselkombinationen (*Claves altas*)⁴⁶¹ mit einer bestimmten Transposition – in der Regel eine Quarte abwärts – zu verbinden, bis tief ins 18. Jahrhundert beibehalten.⁴⁶² So ergeben sich für jeden Ton typische Schlüsselungen und Vorzeichnungen (*Apuntaciones de los Tonos*), die in mehreren Traktaten ausführlich behandelt werden.⁴⁶³ Es wird unterschieden zwischen:

- *Tonos naturales* (untransponiert)
- *Tonos transportados* (die traditionelle Transposition)
- *Tonos accidentales por blando* (sonstige Transpositionen mit Bes)
- *Tonos accidentales por duro* (sonstige Transpositionen mit Kreuzen)

⁴⁶⁰ Valls c. 1735, f. 19: „Haviendose introducido en la Iglesia el Organo fué necessaria la transportacion de los Tonos, para que el coro sin fatigarse pudiese cantar el Canto llano; pues sin ella algunos Tonos por baxos, y los mas por muy altos, no eran practicable; y assi se dispuso que los organistas acomodandose ala conveniencia de las voces, que componen el Coro, transportassen los Diapasones de los mas de ellos, assi en las Missas, como en la Psalmodia, como iré explicando.“

⁴⁶¹ Es ist im Grunde das gleiche Phänomen wie die italienischen *Chiavette*.

⁴⁶² Siehe Torres 1736, S. 6: „à la segunda [clave], que es de Cesolfaut, [llamaremos] Clave transportada, porque siempre que en obras Españolas se hallan los acompañamientos, con esta Clave se tañen transportados quarta abaxo, à distincion de las composiciones Italianas, que ellas siempre se tañen naturales, sea la Clave que fuere, que sin duda el tañerlas en España transportadas, es porque las voces canten siempre por Claves, que no necessiten de añadirlas Substenidos en su principio.“

⁴⁶³ Am ausführlichsten ist Rabassa, der den *Apuntaciones* 26 Seiten widmet, und nicht nur die Stimmen berücksichtigt, sondern auch verschiedene Instrumente miteinbezieht. Siehe Rabassa 1720, S. 479-504.



Abb. 5.23: Valls c. 1735, f. 17', *Apuntaciones* (Auswahl), *Naturales*, *Transportados*, *Accidentales*

Auch wenn sich im Laufe des 18. Jahrhunderts prinzipiell die Dur- und Moll-Tonarten nach dem modernen Verständnis etablieren, werden die alte *Tono*-Bezeichnungen – insbesondere im kirchlichen Kontext – noch lange erhalten, und je nach Bedarf mit einem Transpositionsintervall ergänzt:⁴⁶⁴

- C-moll: *primer Tono Punto baxo*
- Cis-moll: *primer Tono medio Punto baxo*
- D-moll: *primer Tono*
- Dis-moll: *primer Tono medio Punto alto*
- ...
- G-moll: *segundo Tono*
- ...

g) Instrumentale Notation

Nassarre schreibt, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, Harfenmusik zu notieren, darunter mehrere Sorten von *Cifra* (Zahlentablaturen). Dies sei für Spieler, die kein *Canto de Organo* lesen können, gedacht.⁴⁶⁵ Als weitere Möglichkeiten zeigt er:

⁴⁶⁴ Siehe z.B. Rabassa 1720, S. 445-448. Dies entspricht eigentlich immer noch dem Tonartenverständnis, das im 17. Jahrhundert in anderen Ländern üblich war. Siehe Barnett 2002.

⁴⁶⁵ Nassarre 1724, S. 347-348: „Para los que no saben cantar se ha inventado la cifra, que es por numeros, y aun este modo se alla con alguna variedad.“

- Partitur:



Abb. 5.24: Nassarre 1724, S. 348, Partitur

- **zweistimmiger Gerüst mit Intervallzahlen** für die Füllstimmen. Stehen die Zahlen über einer Stimme, so werden die Intervalle aufwärts gezählt. Stehen sie aber unter einer ausnotierten Stimme, so werden diese – anders als etwa beim Generalbass – abwärts gebildet. In Abb. 5.25 zeigt die Mittelstimme mit ihrer schnelleren Bewegung, dass diese Zahlen weniger als ein vertikaler, haptischer Griff, als wie eine eigenständige Stimme gedacht sind – die Ziffern deuten also sozusagen einen ‚mentalen‘ Kontrapunkt an.



Abb. 5.25: Nassarre 1724, S. 348, zweistimmiger Gerüst mit Intervallzahlen, Transkription

- und quasi wie heute, mit mehreren Stimmen **in 2 Systemen** – eines pro Hand:



Abb. 5.26: Nassarre 1724, S. 350, mehrstimmige Notation auf zwei Systeme

Diese Notationsform ist für Nassarre die beste,⁴⁶⁶ und sie wird sich tatsächlich schnell für alle Instrumente durchsetzen, wenn auch zu seiner Zeit die ältere Methode mit einem System pro Stimme immer noch weit verbreitet war, wie man z.B. noch bei den Orgelwerken von Cabanilles oder Elias sehen kann:



Abb. 5.27: Elias 1717, f. 8v, Orgelstück, auf 4 Systemen notiert

Am Beispiel von Jose de Torres' *Reglas generales de acompañar* kann man verfolgen, wie die Notation auf 2 Systemen in Spanien eingeführt wird. Die erste Ausgabe (1702) operiert immer noch mit Partituren:



Abb. 5.28: Torres 1702, S. 107, Acompañamiento-Aussetzung, auf 4 Systeme notiert

In der zweiten Ausgabe der *Reglas generales* (1736) schafft es Torres „mit viel Mühe“, zum ersten Mal in Spanien die 4 Stimmen auf 2 Systeme (*Entablatura*) zu drucken. Diese Methode sei „zwar nicht besonders schön, jedoch ziemlich klar für das Verständnis“.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Nassarre 1724, S. 350: „pero se ha inventado otro [metodo] mejor, por mas claro, y es escribir en dos pautas de à cinco lineas, perteneciendo la *Musica* de cada una de ellas à cada mano, la de la alta à la mano derecha, y la de la baxa à la siniestra [...]“

⁴⁶⁷ Torres 1736, Vorwort, S. [viii]: „Pero con la novedad de salir impresso en el modo que llaman de *Entablatura*, tan dificultoso para la prensa, como facil para la estampa, ò buril, que a costa de mi desvelo he logrado se execute en España, aunque no con la mayor hermosura, si con bastante claridad para la inteligencia.“



Abb. 5.29: Torres 1736, S. 68, Dieselbe Aussetzung wie in Abb. 5.28, jedoch auf 2 Systemen

Mit dieser Entwicklung der Notation ist aber auch ein Perspektivenwechsel verbunden, der nicht unterschätzt werden sollte: Während die Notation als Partitur eine Betrachtung der Einzelstimmen und deren kontrapunktischen Verläufe fördert – was man zum Beispiel bei Stimmkreuzungen sehen kann –, begünstigt die Notation mit einem System pro Hand eine haptischere Denkweise, da man die Akkordgriffe unmittelbar auf dem Papier „visualisieren“ kann.

Die wichtige Rolle, die das kontrapunktische Denken im *Acompañamiento* gespielt hat, soll in Kapitel 11 ausführlicher untersucht werden.

h) Methodik des *Canto de Organo*

Die Methoden, mit denen die Knaben in die Praxis des *Canto de Organo* eingeführt wurden, basierten in der Regel auf einer progressiven Steigerung des Schwierigkeitsgrads auf verschiedenen Ebenen:

- zunehmend größerer **Ambitus**: Genauso wie beim *Canto llano*, beginnen die Übungen üblicherweise im Ambitus eines Hexachordes. Danach werden zunehmend verschiedene Hexachorde kombiniert.⁴⁶⁸ Aufgrund des größeren Ambitus werden im *Canto de Organo* mehr Mutationen als im *Canto llano* benötigt:



Abb. 5.30: Lorente 1672, S. 162, Solmisation mit Mutationen

- zunehmend größere **Intervalle**: Auch hier werden die Intervalle – von klein bis groß – durch *Movimientos* geübt, bevor man alle Intervalle mischt:⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Siehe z.B. Romero de Avila 1761, S. 208-210. Die ersten zwei Übungen beschränken sich jeweils auf einem Hexachord (naturalis bzw. durum). Die dritte Übung kombiniert dann diese zwei Hexachorde.

⁴⁶⁹ Zur Relevanz der *Movimientos* für den improvisierten Kontrapunkt siehe Froebe 2007.



Abb. 5.31: Romero de Avila 1761, S. 212, *Entonaciones de Quarta*

- zunehmend schnellere **Notenwerte** – dazu schreibt Lorente:⁴⁷⁰

„Der Lehrer, der das Singen beibringt (nachdem er seine Schüler bereits die Notenwerte, Taktarten, Punktierungen, Pausen, usw. gezeigt hat), soll mit *Breves* und *Semibreves* [...] beginnen, und dann mit *Minimas*, *Seminimas*, *Corcheas* und den anderen *Figuras* fortfahren.“

Lorente zeigt anschließend kleine Exempla in dieser Reihenfolge, bis hin zu einer Übung, die verschiedene *Figuras* zusammen mit Punktierungen, Pausen und Synkopen kombiniert:⁴⁷¹



Abb. 5.32: Lorente 1672, S. 160, *Canto de Organo* mit Mischung verschiedener *Figuras*

- zunehmend mehr **Vorzeichen**.⁴⁷²

Einen ziemlich tiefen Einblick in die Art und Weise, wie die Knaben in den Kathedralen *Canto de Organo* gelernt haben, liefert das *Quaderno de Duos* (1751) von Antonio Ladrón de Guevara.⁴⁷³ Es handelt sich um eine Sammlung von 250 Duos und 28 Canons (*Fugas*), die für die Ausbildung der Knaben komponiert wurde. Die erwähnte Steigerung des Schwierigkeitsgrades ist hier vor allem durch die zunehmend kleinen *Figuras* deutlich erkennbar. Es ist bemerkenswert, dass man innerhalb der gleichen Sammlung...

⁴⁷⁰ Lorente 1672, S. 157: „El Maestro que enseñare à cantar (aviendo dado noticia à sus discipulos del valor de las Figuras, Tiempos, Compàs, Puntillos, y Pausas,&c.) Lo primero ha de començar por Breves, y Semibreves al dar de compas; y proseguirà con Semibreves al alçar; y luego por Minimas, Seminimas, Corcheas, y las demás Figuras.“

⁴⁷¹ Siehe Lorente 1672, S. 158-160. Auch Romero de Avila 1761 und Ladrón de Guevara 1751 folgen im Grunde diese Reihenfolge über lange Strecken.

⁴⁷² Siehe z.B. Romero de Avila 1761: Von S. 267 bis S. 426 erhöht sich die Anzahl von Bes progressiv von einem bis vier, und von S. 427 bis S. 512 geschieht das gleiche mit den Kreuzen.

⁴⁷³ Ladrón de Guevara war von 1738 bis 1781 Maestro de Capilla in der Kathedrale von Almeria. In seiner Amtszeit wurde auf die Ausbildung der Chorknaben (*Seises*) besonders geachtet. Siehe Marín/Bonillo/Requena 1997, S. 32-33.

- ... immer noch Ligaturen...



Abb. 5.33: Ladron de Guevara 1751, f. 3, Duo mit *Ligaduras*

- ... oder die für die *Proporción menor* typischen geschwärzten *Semibreves* und weißen *Corcheas* findet, ...

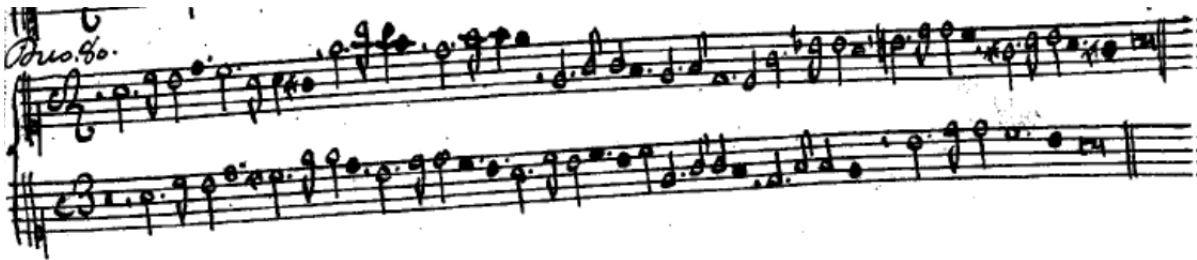


Abb. 5.34: Ladron de Guevara 1751, f. 21, Duo in *Proporción menor*

- während andere Duos reichlich die von Feijóo verpönten *Fusas* enthalten, die man eigentlich eher in virtuoser Instrumentalmusik als in Vokalduos erwarten würde.

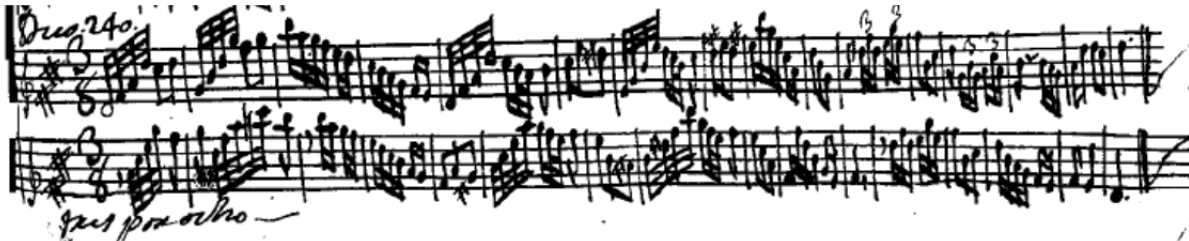


Abb. 5.35: Ladron de Guevara 1751, f. 61, Duo mit *Fusas*

Somit waren Ladron de Guevaras Schüler für die große stilistische Bandbreite, die man in der spanischen Musik des 18. Jahrhunderts findet, gut ausgerüstet – von den Motetten des 16. Jahrhunderts, die immer noch gesungen wurden, bis zu den immer beliebteren Kompositionen im italienisch geprägten *Estilo Moderno*.

Darüber hinaus dienten solche Duos als eine hervorragende Vorbereitung auf die *Contrapunto*-Lehre, denn sie sind fast flächendeckend aus typischen kontrapunktischen Formeln zusammengesetzt (komponiert).

The image shows a musical score for two staves, likely a lute and a keyboard. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time (C). The score is annotated with several terms: 'Kreuzimitation' (cross-imitation) is indicated by a bracket over the first two measures of the top staff. 'Canon in der Unterquarte' (canon in the fourth) is indicated by a bracket over the last two measures of the top staff. 'Klauseln' (clausulae) are indicated by brackets under the first and second measures of the bottom staff. '(Doppia-)Klauseln' (double clausulae) are indicated by brackets under the third and fourth measures of the bottom staff. The score ends with a double bar line.

Abb. 5.36: Ladron de Guevara 1751, f. 6, Annotierte Übertragung vom Duo Nr. 18

Durch das Singen von solchen Duos in großen Mengen konnten sich die Knaben die typischen kontrapunktischen Wendungen – bewusst oder unbewusst – ins Gedächtnis einprägen, und möglicherweise bereits beim Blattsingen der eigenen Stimme den Kontrapunkt der anderen erahnen.⁴⁷⁴ So hatten sie, noch bevor sie mit dem eigentlichen Studium des *Contrapunto* begonnen hatten, ein idiomatisches kontrapunktisches Vokabular gleichsam mit der Muttermilch aufgesogen.

⁴⁷⁴ Wie sich die kontrapunktische Hörerwartung durch das Singen von solchen Duos trainieren lässt, ist bei Mesquita/Vogt i. Vorb., Kap. 6 und 7 beschrieben. Die Übungen sind im Rahmen der Unterrichtstätigkeit der Autoren ausführlich erprobt worden.

6. Grundlagen der *Contrapunto*-Lehre

6.1. Allgemeine Inhalte

Die *Contrapunto*-Lehren beginnen üblicherweise mit folgenden propädeutischen Inhalten:

- a) Definition von *Contrapunto*
- b) *Especies* (Intervalle)
- c) Intervallklassen
- d) Bewegungsarten
- e) Parallelenverbot
- f) Klauseln
- g) Zusammenfassung von Grundregeln

Erst nachdem diese allgemeinen Aspekte behandelt worden sind, wird der Gebrauch der verschiedenen Intervalle näher betrachtet.

a) Definition

In den meisten Traktaten wird der *Contrapunto* wie folgt definiert:

„Der *Contrapunto* ist eine harmonische Eintracht von entgegengesetzten Stimmen, die von der Lehre (*Arte*) gebilligt ist.“⁴⁷⁵

Eine weitere Definition mit einem stärkeren Fokus auf die Konsonanzen findet sich bei Lorente und beim katalanischen Anonymus:

„Der *Contrapunto* ist eine harmonische Zusammenstellung von einer Vielfalt von Konsonanzen.“⁴⁷⁶

Beide Definitionen finden sich bereits bei Cerone (1613), der diese als Zitat des Baccheus vorstellt⁴⁷⁷ – eine Zuschreibung, die wohl auf Gaffurio (1496) zurückzuführen ist.⁴⁷⁸ Mehrere Generationen von spanischen Theoretikern folgten Cerone unkritisch und wiederholten

⁴⁷⁵ Siehe z.B. Nassarre 1723, S. 140: „Baccheo dize, que Contrapunto es una concordia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el arte.“ Praktisch der gleiche Wortlaut findet sich auch in: Lorente 1672, S. 233; Nassarre 1700, S. 65; Tosca 1757, S. 468; Valls c. 1735, f. 1’.

⁴⁷⁶ Lorente 1672: S. 233: „El Contrapunto, es vn numero constituido de diuersidad de consonancias“. Anon. c. 1730, S. 33: „P. Pregunto primer: Que cosa es contrapun? / R. Es un numero, constituit de diversitat de consonancias.“ Die Übersetzung von „numero“ als „harmonische Zusammenstellung“ beruht auf einer älteren Bedeutung von „numero“, die heutzutage zwar sehr selten gebraucht wird, aber immer noch im Wörterbuch der *Real Academia Española* aufgenommen ist: „13. m.[asculino] p.[oco] us.[ado] Determinada medida proporcional o cadencia que hace armoniosos los períodos musicales y los de poesía y retórica, y por eso agradables y gustosos al oído.“ (Diccionario de la R.A.E. online, nachgeschlagen am 13.5.16).

⁴⁷⁷ Cerone 1613, S. 565: „Mas Baccheo dize: Contrapunctus est quasi contraposis concors concentus arte probatus: vel est numerus ex diuersitate consonantiarum constitutus.“

⁴⁷⁸ Siehe Gaffurio 1496, Beginn des Liber Tertius: „De Contrapuncto et eius elementariis vocibus. Caput primum. / Harmonici modulaminis Genus auctore Baccheo est mos uniuersum quid subindicans diuersas in se habens ideas idest exemplaria: seu diuersas cantilenae compositiones: quod quidem contrapunctum uocamus: quasi concordem concentum extremorum sonorum inuicem correspondentium contraposis notulis: arte probatum.“

diese merkwürdige Zuschreibung einer *Contrapunto*-Definition an einen Theoretiker der Antike. Erst 1778 wird Santa Maria darauf hinweisen, dass diese Definition nicht bei Baccheus zu finden ist.⁴⁷⁹

Anders als im 16. Jahrhundert (vgl. die Definition von Tovar in Kapitel 2.3) präzisieren die Definitionen nicht näher, ob der *Contrapunto* in einem mündlichen oder schriftlichen Medium entsteht. Ob die „Vielfalt der Konsonanzen“ zwischen den „entgegengesetzten Stimmen“ direkt als Klang von singenden Kontrapunktisten hervorgebracht wird oder ob diese zuerst auf dem Papier konzipiert und fixiert wird, wird nicht thematisiert.

b) *Especies* (Intervalle)

Auch wenn die *Especies* ihren eigentlichen Platz in der Lehre des *Canto llano* haben, werden diese in der *Contrapunto*-Lehre erneut aus einer erweiterten Perspektive behandelt: Statt der Beschränkung auf die *Especies* vom Einklang bis zur Oktave werden hier auch größere Intervalle bis zu etwa vier Oktaven berücksichtigt.⁴⁸⁰ Der Grund dafür liegt auf der Hand: Während innerhalb einer Stimme melodische Sprünge über eine Oktave hinaus praktisch nicht vorkommen, sind im Kontrapunkt zwischen den Stimmen viel größere Intervalle möglich. Dabei ist der absolute Abstand zwischen zwei Stimmen unter Berücksichtigung der Oktavlage nicht unerheblich, und dementsprechend unterscheidet die *Contrapunto*-Lehre, ob zwei Stimmen z.B. eine Terz, eine Dezime, eine Septdezime oder eine Quartvizesime⁴⁸¹ auseinander liegen – auch wenn alle diese Intervalle als Ableitungen der Terz betrachtet werden.⁴⁸²

Daraus folgt eine Klassifizierung der *Especies* in vier Gruppen:

- *Simples*: vom Einklang bis zur Septime
- *Compuestas*: von der Oktave bis zur Quartdezime
- *Tricompuestas* oder *Sobrecompuestas*: von der Quintdezime bis zur Unvizesime
- *Quatricompuestas* oder *sobre las Sobrecompuestas*:⁴⁸³ Von der Duovizesime bis zur Nonvizesime.

Oft werden die *Especies* in einer Übersichtstabelle dargestellt (vgl. Abb. 6.1).

⁴⁷⁹ Santa Maria 1778, S. 93: „La difinicion que me parece mas proporcionada para significar las operaciones de los contrapuntos, es *contrapunctus est quasi contrapositionis concors concentus, arte probatus: vel est numerus ex diversitate consonantiarum constitutus*. (Dicen ser esta difinicion de Baccheo en su Tratado de Música; pero esta difinicion no se halla, y por consiguiente se duda sea de este Autor).“

⁴⁸⁰ Siehe Lorente 1672, S. 235; Nassarre 1700, S. 67; Valls c. 1735, f. 1; Anon. c. 1730, S. 30.

⁴⁸¹ Dieser deutsche Begriff für die *Veintiquatrena* (24^a) findet sich in: Lange 1991, S. 59.

⁴⁸² Siehe z.B. in Lorente 1672, S. 477-484 wie in Zusammenhang mit der Disposition der Stimmen alle möglichen Konsonanzen in den Außenstimmen von der Quinte bis zur Vizesime behandelt werden.

⁴⁸³ Siehe Lorente 1672, S. 243.

| | <i>Perfectus</i> | | <i>Imperfectus</i> | | <i>Perfectus Imperfectus</i> | |
|-------------------------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|------------------------------|-------------------|
| <i>Simple</i> | 1 ^a | 2 ^a | 3 ^a | 4 ^a | 5 ^a | 6 ^a |
| <i>Compuestas</i> | 8 ^a | 9 ^a | 10 ^a | 11 ^a | 12 ^a | 13 ^a |
| <i>Tricompuestas</i> | 15 ^a | 16 ^a | 17 ^a | 18 ^a | 19 ^a | 20 ^a |
| <i>Quatricompuestas</i> | 22 ^a | 23 ^a | 24 ^a | 25 ^a | 26 ^a | 27 ^a |
| | <i>Consonante</i> | <i>Dissonante</i> | <i>Consonante</i> | <i>Dissonante</i> | <i>Consonante</i> | <i>Dissonante</i> |

Abb. 6.1, Valls c. 1735, f. 1, *Especies*⁴⁸⁴

c) Intervallklassen

Die Intervalle werden in *Especies consonantes* (auch: *buenas*) und *Especies dissonantes* (auch: *malas* oder *falsas*) unterteilt, wobei die *Especies compuestas*, *tricompuestas*, usw. derselben Kategorie wie die korrespondierende *Especie simple* zugeordnet werden – siehe dazu Abb. 6.1.

Die Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz beruht einerseits auf dem alten Proportionsdenken der *Musica teorica*;⁴⁸⁵ andererseits wird auch der tatsächliche Gebrauch der Intervalle berücksichtigt. Dies führt dazu, dass die alte Diskussion über die Einteilung der Quarte immer noch präsent ist,⁴⁸⁶ wenn auch die meisten *Contrapunto*-Lehren dieses Intervall in praktischer Hinsicht zu den Dissonanzen zählen.

Die Konsonanzen werden in perfekt (Einklang, Oktave und Quinte) und imperfekt (Terz und Sexte) unterteilt. Nassarre begründet diese Einteilung wie folgt:

„Frage: Warum sind der Einklang und die Quinte perfekt, und die Terz und die Sexte imperfekt?

Antwort: Weil Einklang, Oktave und Quinte, wenn man sie ihrer genauen Quantität beraubt, indem man etwas [chromatisch] hinzufügt oder wegnimmt, keine Konsonanzen mehr sind, sondern zu Dissonanzen werden. Dies geschieht nicht so bei Terzen und Sexten, denn diese sind, abgesehen davon, ob sie groß oder klein sind, immer konsonant. Und aufgrund der Biegsamkeit dieser zwei *Especies*, die vergrößert oder verkleinert werden können und trotzdem immer konsonant bleiben, werden sie *Especies imperfectas* genannt.“⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Siehe ähnliche Tabellen etwa bei Lorente 1672, S. 243 und Anonymus c. 1730, S. 30.

⁴⁸⁵ Siehe z.B. Lorente 1672, S. 234: “La octava, que es Dupla, de 2. à 1. La dozena, que es Tripla, de 3. à 1. La quincena, que es Cuadrupla, de 4. à 1. Son consonancias del genero Multiplex. La quinta, que es Sexquialtera de 3. à 2. La quarta, que es Sexquitercia, de 4. à 3. (como quieren algunos.) La tercera mayor, que es Sexquiquarta, de 5. à 4. Y la tercera menor, que es Sexquiquinta, de 6. à 5. Son consonancias del genero Superparticular. Todo lo qual dize Zeron, en el Cap. 82.”

⁴⁸⁶ Siehe z.B. die ausführliche Diskussion über die Quarte in Nassarre 1723, S. 53-65.

⁴⁸⁷ Siehe Nassarre 1700, S. 68: “P. Porquè el vnisonus, y quinta son perfectas, è imperfectas la tercera, y sexta? / R. Porque el vnisonus, octava, y quinta en quitarles de su justa quantidad: esto es añadiendoles, ò quitandoles, dexan de ser especies consonantes, passando à ser disonantes. No sucede assi en la tercera, y sexta: porque sean mayores, ò menores, siempre son consonantes, de modo, que por la sugesion, que estas dos especies tienen de aumentarse, ò disminuirse, quedandose siempre en linea de consonantes, son llamadas especies imperfectas.”

Lorente erwähnt einen weiteren Unterschied zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen: Zwei Töne, die eine perfekte Konsonanz bilden, können die gleiche Solmisationssilbe haben. Dagegen haben die Töne, die eine imperfekte Konsonanz bilden, stets verschiedene Silben.⁴⁸⁸

Innerhalb der imperfekten Konsonanzen gibt es weitere Abstufungen:

„Diese vier *Especies imperfectas*, nämlich die große und kleine Terz und die kleine und große Sexte, weisen unterschiedliche Grade von Wohlklang auf: Den höchsten Grad hat die große Terz, dann die kleine [Terz], dann die kleine Sexte, und die [*Especie*] mit dem geringsten Wohlklang ist die große Sexte.“⁴⁸⁹

Nassarre erwähnt auch, dass Salinas die große Terz als perfekt betrachtet:

„Über die große Terz und Dezime sagt Salinas, dass sie als perfekt eingestuft werden kann, da man jeden Gesang mit besagtem Intervall enden kann, und nicht so mit der kleinen [Terz oder Dezime], da diese imperfekt ist.“⁴⁹⁰

Am ‚imperfektesten‘ unter den Konsonanzen sind die Sexten, die mit einer gewissen Strenge behandelt werden, die zuweilen an einen reglementierten Dissonanzgebrauch erinnert – näheres dazu siehe Kapitel 6.2.

Auch wenn man unter den Dissonanzen keine explizite Unterteilung findet, lässt sich anhand der unterschiedlich strengen Behandlung der dissonanten Intervalle dennoch eine Abstufung ableiten.⁴⁹¹ Bemerkenswert ist der Fall der verminderten Quinte, die theoretisch zu den Dissonanzen zählt, aber unter Umständen viel freier gebraucht wird (siehe 6.3, Abschnitt f). In der Praxis nimmt die verminderte Quinte eine Sonderstellung zwischen den Dissonanzen und den imperfekten Konsonanzen ein, die sich in der Terminologie widerspiegelt: sie wird sowohl „*Quinta falsa*“ als auch „*Quinta imperfecta*“ genannt.⁴⁹²

⁴⁸⁸ Siehe Lorente 1672, S. 295: „La diferencia que ay entre las Consonancias perfectas, y las imperfectas, es, que las perfectas tienen semejança vnas con otras en dos cosas: la vna es en el sonido; y la otra en voces [...]. Semejança en quanto al nombre de las voces, es, que si vna voz subre diziendo, Vt, Re; ù baxa diziendo Re, Vt, la otra voz tambien (siendo sin mutança) sube, y baxa diziendo lo mismo. Lo qual comunmente es al contrario en las Imperfectas, [...]“

⁴⁸⁹ Nassarre 1723, S. 15: „Estas quatro especies imperfectas, que son *terceras mayor, y menor, sextas menor, y mayor*, se distinguen en grados de sonoridad; y la que mas tiene es la *tercera mayor*, despues la *menor*, despues la *sexta menor*, y la que menos tiene es la *sexta mayor*.“

⁴⁹⁰ Nassarre 1723, S. 15: „De la *tercera, y decima mayor* dize Salinas, que se puede tener por perfecta, porque es permitido terminar en ella todo canto, y no en la *menor* porque es imperfecta.“ In Bezug auf Salinas' Betrachtung der großen Terz siehe García Pérez 2006, S. 256-266.

⁴⁹¹ Siehe hierzu Kapitel 6.3.

⁴⁹² Siehe etwa Lorente 1672, S. 256.

d) Bewegungsarten

Je nachdem, wie zwei Stimmen simultan fortschreiten – oder eine davon liegen bleibt (*unisonar*) – sind folgende sechs Bewegungsarten möglich:⁴⁹³

- *Movimiento recto* (gerade Bewegung): *ascendente* oder *descendente*
- *Movimiento obliquo* oder *igual* (Seitenbewegung): *ascendente* oder *descendente*
- *Movimiento contrario* (Gegenbewegung): *conjuntivo* (Oberstimme abwärts, Unterstimme aufwärts) oder *disjuntivo* (andersherum)⁴⁹⁴

Diese letzte Unterteilung der Gegenbewegungen ist eine Besonderheit der spanischen *Contrapunto*-Lehre, die unbedingt beachtet werden muss, denn sie spielt beim Gebrauch der perfekten Konsonanzen eine entscheidende Rolle – näheres dazu folgt in Abschnitt e).

Es wird außerdem, je nach der Intervallkonstellation, zwischen vier Sorten von *Transito* (Fortschreitungen)⁴⁹⁵ unterschieden:

- *de perfecta a perfecta*
- *de perfecta a imperfecta*
- *de imperfecta a perfecta*
- *de imperfecta a imperfecta*

Lorente illustriert alle vier *Transito*-Sorten jeweils mit Beispielen für alle sechs Bewegungsarten; im Folgenden sind Lorentes Beispiele für den *Transito de perfecta a perfecta*, der am meisten Einschränkungen unterliegt, abgedruckt:

PASSA DE PERFECTA A PERFECTA

The image shows a musical score for a piece titled 'PASSA DE PERFECTA A PERFECTA'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The score is divided into four measures, each illustrating a different type of motion: 'Mouimiento contrario', 'Mouimiento recto', 'Mouimiento obliquo', and 'O assi'. The notes are simple, mostly quarter and eighth notes, with some rests. The annotations are written in a historical style.

Notenbsp. 6.1: Lorente 1672, S. 267, *Transito de perfecta a perfecta*, die Annotationen sind original

e) Parallelenverbot

Das übliche Verbot, perfekte Konsonanzen in offenen Parallelen zu führen, begründet Lorente unter Berufung auf die Definition von *Contrapunto*:

„Der Grund, warum man nicht zwei ähnliche perfekte [Konsonanzen] in der Musik nehmen kann – wie zwei Einklänge, zwei Quinten oder zwei Oktaven, sowie die daraus zusammengesetzte Intervalle – ist, dass dies gegen die Definition von *Contrapunto*, *Musica* oder *Komposition* verstößt [...]; [der *Contrapunto*] besteht aus einer Vielfalt an Konsonanzen, und wenn man zwei ähnliche perfekte Konsonanzen gleicher Größe [...] aufeinanderfolgen lässt, dann ist keine Vielfalt an Konsonanzen und keine Variation in der Musik vorhanden.“⁴⁹⁶

⁴⁹³ Siehe etwa Lorente 1672, S. 267-269 oder Nassarre 1723, S. 7-13.

⁴⁹⁴ Die Bezeichnungen *conjuntivo* und *disjuntivo* finden sich in Nassarre 1723, S. 12-13.

⁴⁹⁵ Diese vier Sorten von *Transitos* entsprechen den vier *Movimenti delle Consonanze*, die bereits Artusi in Form eines Andreaskreuzes dargestellt hatte. Siehe Artusi 1598, S. 30.

⁴⁹⁶ Lorente 1672, S. 237-238: „La razon porque no se pueden dar dos perfectas semejantes en la Musica, como dos Vnisonus, dos quintas, ù dos octauas, y sus compuestas, es, por quanto se vâ contra la difinicion que dexamos

Einige Autoren, wie Nassarre oder Valls, führen dieses Verbot zuerst nicht explizit ein, sondern indirekt über das Gebot, dass die Quinte und die Oktave immer in Gegenbewegung erreicht werden müssen. Dabei gelten für Quinten und für Oktaven entgegengesetzte Regeln: Quinten müssen durch *Movimiento contrario conjuntivo* (Oberstimme abwärts, Unterstimme aufwärts) erreicht werden, Oktaven durch *Movimiento contrario disjuntivo* (andersherum).⁴⁹⁷ Der Gebrauch der verschiedenen Intervalle soll unter 6.2 näher untersucht werden.

f) Klauseln

Lorente definiert die *Clausula* wie folgt:

„Die *Clausula* ist das Ende, der Abschluss oder die Periode des Werkes. Die *Clausula* in *Canto Llano* [=Tenorklausel] ist, wenn man einen Punkt auf- und absteigt. Die *Clausula* in *Canto de Organo* [=Diskantklausel] ist, wenn man einen Punkt ab- und aufsteigt.“⁴⁹⁸

Es wird in der Regel zwischen zwei Sorten von *Clausula* unterschieden:⁴⁹⁹

- *Clausula sostenida* (oder *intensa*), in der die Tenorklausel einen Ganzton und die Diskantklausel einen Halbton bildet.



Notenbsp. 6.2: Lorente 1672, S. 240, *Clausula sostenida*

- *Clausula remissa*, mit dem Halbton in der Tenorklausel und dem Ganzton in der Diskantklausel (Mi-Kadenz).



Notenbsp. 6.3: Lorente 1672, S. 240, *Clausula remissa*

puesta al principio deste Arte de Contrapunto, en el qual dezimos, que el Contrapunto, Musica, ù Composicion, que todo es vno, consta de diuersidad de consonancias; y dando dos perfectas semejantes de igual cantidad (mouiendo el Canto Llano, ù las voces) vna despues de otra, no hazen diuersidad de consonancias, ni ay diferencia de Musica.”

⁴⁹⁷ Siehe Valls c. 1735, f. 1': „1. La 8ª se ha de executar subiendo la voz alta, y baxando la baxa, y vna no mas. [Es folgen Notenbeispiele] / 2. La 5ª se ha de dar subiendo la voz baxa, y baxando la alta, y una solamente. [Es folgen weitere Notenbeispiele]“. Siehe auch Nassarre 1700, S. 65-66.

⁴⁹⁸ Lorente 1672, S. 239: „*Clausula, est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* / La *Clausula* es conclusion, terminacion, periodo ò fin de la Obra. La *Clausula* en Canto Llano, es subir un Punto, y baxar otro. La *Clausula* en Canto de Organo, es baxar un Punto, y bolverle à subir.”

⁴⁹⁹ Siehe 1672, S. 240 und Valls c. 1735, f. 6. Bei *Clausula sostenida* und *Clausula remissa* handelt es sich um eine Terminologie, die man in Spanien bereits im 16. Jahrhundert findet. Siehe z.B. Sancta Maria 1565, f. 75'.

Lorente ergänzt eine andere Art von *Clausula sustenida*:

„Einige sprechen auch von *Clausula sustenida*, wenn am Ende, oder in einem anderen Teil eines Werkes, die zweite oder dritte Stimme auf einer erhöhten (= *sustenida*) oder großen Terz ruht.“⁵⁰⁰



Notenbsp. 6.4: Lorente 1672, S. 241, andere Art von *Clausula sustenida*

g) Zusammenfassung von Grundregeln

Lorente und Nassarre geben, bevor sie den Gebrauch der verschiedenen Intervalle ausführlich erklären, eine Zusammenfassung von Grundregeln und Empfehlungen für den *Contrapunto*. Besonders ausführlich sind die zwölf Regeln von Lorente, die er ziemlich wörtlich aus Cerones *Melopeo* (1613) übernimmt.⁵⁰¹ Cerones Regeln sind wiederum eine erweiterte Fassung von den acht Regeln aus Gaffurios *Practica musicae* (1496).⁵⁰² Die zwölf Regeln von Cerone und Lorente können wie folgt zusammengefasst werden:⁵⁰³

⁵⁰⁰ Lorente 1672, S. 240: „Tambien algunos llaman Clausula Sustenida, quando en un final, ò en otra parte de la Obra, queda la segunda, ò tercera voz en Tercera Sustenida, ò Mayor, que todo es vno.“ Lorente erklärt aber nicht, ob diese Art von Kadenz in irgendeiner Art abgeschlossen oder offen („halbschlüssig“) ist. Im spanischen Repertoire kann man dennoch bis tief ins 18. Jahrhundert sehen, wie diese Art von Kadenz, zumindest im *Estilo Ecclesiastico*, als eine vollkommen abschließende Kadenz gebraucht wird. Siehe z.B. die Schlusskadenz im *Domine Jesu* aus Joseph de Nebras ‚Requiem‘ (*Oficio de difuntos*) für die spanische Königin *Maria Barbara de Braganza*, von 1758. (Edition: González Marín, Madrid 2003, S. 183).

⁵⁰¹ Vergleiche Lorente 1672, S. 293-294 mit Cerone 1613, S. 571-572.

⁵⁰² Cerone schreibt nicht ausdrücklich, dass er diese Regeln von Gaffurio übernommen hat, aber er erwähnt und zitiert ihn unmittelbar vor seinen zwölf Regeln. Siehe Cerone 1613, S. 571. Vergleiche außerdem Cerones zwölf Regeln mit Gaffurio 1496, Liber tertius, 3. Kapitel. Gaffurios acht Regeln stimmen nicht mit Tinctoris acht Regeln überein, auch wenn ein gewisser Zusammenhang nicht ausgeschlossen werden kann. Siehe dazu Zink 2014, S. 99, Anm. 30.

⁵⁰³ Zusammenfassung von: Lorente 1672, S. 293-294.

1. Der Anfang soll ruhig sein und mit einer perfekten Konsonanz (oder evtl. mit einer Terz) beginnen.
2. Gleiche perfekte Konsonanzen (wie z.B. zwei oder mehr Quinten) können nicht unmittelbar aufeinander folgen, wenn sich die Stimmen parallel bewegen.
3. Zwei oder mehr perfekte Konsonanzen können aufeinander folgen, wenn sie unterschiedliche Intervalle sind (wie z.B. Quinte, dann Oktave, dann Duodezime).
4. Gleiche perfekte Konsonanzen (wie z.B. zwei oder mehr Quinten) können aufeinander folgen, wenn es keine Bewegung gibt, sondern die gleichen Töne wiederholt werden.
5. Gleiche perfekte Konsonanzen können ebenfalls aufeinander folgen, wenn die Stimmen in Gegenbewegung geführt werden (d.h. wenn sie sich kreuzen).
6. Imperfekte Konsonanzen können uneingeschränkt aufeinander folgen. Es ist aber empfehlenswert, die imperfekten Konsonanzen mit einigen perfekten Konsonanten zu mischen, damit es mehr Varietas gibt.
7. Die verminderte Quinte (*Fa contra Mi*) soll normalerweise vermieden werden. Dennoch kann man sie unter bestimmten Umständen nehmen, z.B. wenn der *Canto llano* von H nach C geht, und zwar auf leichter Zeit und aufgelöst in die Terz.⁵⁰⁴
8. Grundsätzlich soll die Gegenbewegung favorisiert werden.
9. Wenn man von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz fortschreitet, dann soll es zur nächsten sein (z.B. von der kleinen Terz zum Einklang, von der großen Terz zur Quinte, von der kleinen Sexte zur Quinte und von der großen Sexte zur Oktave.)
10. Man soll in der Zweistimmigkeit auf einer perfekten Konsonanz enden, wie Einklang, Oktave, Quintdezime, usw. Bei drei oder mehr Stimmen können (und sollen) diese auch auf der Terz oder Quinte oder ihren *Especies compuestas* enden, aber nicht auf der Sexte.
11. Man soll mit einer *Clausula* enden, und zwar mit Dissonanz. Diese Regel ist aber im *Contrapunto* [anders als in der Komposition] nicht zwingend.
12. Der *Contrapunto* soll verschiedene *Figuras* [=Notenwerte] mischen. *Semibreves* oder punktierte *Minimas* sollen nicht auf den Taktanfang fallen, damit der *Contrapunto* anmutig bleibt. Improvisiert man den *Contrapunto* auf einem Instrument, wie z.B. Zink, Schalmey oder Dulzian, so kann man auch *Corcheas* [=Achtelnoten] benutzen. Der *Contrapunto* soll eine graziöse *Solfa* [=melodische Führung], sowie verschiedene *Passos* [Soggetti] und Imitationen haben. Besonders wünschenswert sind lange *Carreras*⁵⁰⁵ [=Läufe] über einen großen Ambitus.

⁵⁰⁴ Lorente befasst sich wiederholt und ausführlich mit der alten Fa-contra-Mi-Regel: Aus einer theoretischen Perspektive verteidigt und rechtfertigt er sie. Zugleich aber erklärt und erlaubt er den neuen, freieren Gebrauch der verminderten Quinte außerhalb der Syncopatio. Siehe Lorente 1672, S. 238, 271, 276 und 294. Siehe auch in diesem Buch Kap. 6.2, Abschnitt g).

⁵⁰⁵ Hier übernimmt Lorente nicht Ceron's Begriff ‚*Tiradas*‘, sondern er ersetzt ihn durch ‚*Carreras*‘. Offensichtlich wurde die *Carrera* als das spanische Äquivalent zur italienischen *Tirata* betrachtet.

6.2. Die Konsonanzen und ihre Fortschreitung

Auf die allgemeinen Grundlagen des Kontrapunktes folgt in den umfangreicheren Traktaten (Lorente, Nassarres *Escuela Musica*) eine ausführliche Behandlung der *Especies consonantes* und ihres Gebrauchs. Die übliche Reihenfolge geht von der perfektesten Konsonanz (dem Einklang) bis zur imperfektesten (der Sexte). Am ausführlichsten von allen ist Nassarre, der den *Especies consonantes* 77 Seiten widmet.⁵⁰⁶ Im Folgenden sei seine Reihenfolge übernommen.

a) Einklang

Der Einklang wird in der Praxis zwar wie eine Konsonanz behandelt. Dennoch gilt er in der Theorie nicht als Konsonanz, sondern als „Wurzel der Konsonanzen“.⁵⁰⁷ In Lorentes Worten:

„Der Einklang ist keine Konsonanz, denn, wie Aristoteles sagt [...] Konsonanz ist ein Verhältnis von Zahlen, zwischen Höhe und Tiefe, woraus folgt, dass es in einem einzigen Ton (wie beim Einklang) keine Konsonanz geben kann. [...] Der Praktiker betrachtet ihn als Konsonanz. Der Theoretiker betrachtet ihn nicht als Konsonanz, sondern als Ursprung der Konsonanzen.“⁵⁰⁸

Lorente erklärt außerdem, dass es einen wesentlichen Unterschied macht, ob ein Einklang von Stimmen gesungen oder auf der Orgel gespielt wird.⁵⁰⁹

Bei den Praktikern wird der Einklang laut Nassarre mit mehr Einschränkungen gebraucht als die Oktave: Während man ab der Vierstimmigkeit in die Oktave springen könne, sei dies für die Praktiker beim Einklang nicht erlaubt.⁵¹⁰ Diese Einschränkung hat für Nassarre kein theoretisches Fundament; dennoch zieht er in der Praxis die Oktave vor, und zwar mit der Begründung, dass diese mehr Konsonanzen erzeuge.⁵¹¹

⁵⁰⁶ Nassarre 1723, S. 19-95.

⁵⁰⁷ Der Ausdruck ‚*Raiz de consonancia*‘ findet sich in Nassarre 1723, S. 20. Dort wird der Einklang auch mit der Einheit in der Arithmetik verglichen. Lorente vergleicht ihn mit dem Punkt in der Geometrie (Lorente 1672, S. 272).

⁵⁰⁸ Lorente 1672, S. 272: „El Vnisonus no es consonancia, porque como dize Aristoteles (y dexamos anotado) Consonancia, es vna razon de numeros, en el agudo, y en el graue, donde se sigue, que en vna sola voz (como es el Vnisonus) no puede auer consonancia. Vnisonus quiere dezir vn Sonido de voces iguales que no hazen intervalo ninguno, y son contenidos en vn msmo punto, y ayuntadas en vn mismo Signo: hallanse en la proporcion de igualdad, como (verbigracia) entre 1 y 1, 2 y 2, &c. El Practico lo toma por consonancia; y el Theorico, consideralo, no como consonancia, sino como principio de las consonancias.“

⁵⁰⁹ Siehe Lorente 1672, S. 272-273.

⁵¹⁰ Siehe Nassarre 1723, S. 25.

⁵¹¹ Anhand eines fünfstimmigen Beispiels erklärt Nassarre, dass man dort, wo es fünf verschiedene Töne gibt, unter ihnen zehn Konsonanzen finden kann, wenn man alle Stimmpaare berücksichtigt. An der Stelle aber, wo zwei Stimmen im Einklang stehen, gibt es nur vier Töne, woraus nur sechs Konsonanzen resultieren. Siehe Nassarre 1723, S. 26.

b) Oktave

Grundsätzlich soll in der Zwei- und Dreistimmigkeit die Oktave so erreicht werden, dass die Oberstimme aufwärts und die Unterstimme abwärts geht (*Movimiento disjuntivo*). Diese Grundregel, die man in den meisten Traktaten findet,⁵¹² formuliert Nassarre wie folgt:

„Man pflegt in allen zwei- und dreistimmigen Kompositionen sie [die Oktave] so zu gebrauchen, dass die zwei [an der Oktave beteiligten] Stimmen in *Movimiento contrario disjuntivo* fortschreiten, d.h. dass die Unterstimme ab- und die Oberstimme aufsteigt.“⁵¹³

Vor der Oktave kann man grundsätzlich jede andere Konsonanz nehmen, sofern es sich um eine *Especie simple* handelt:

„Man kann zur Oktave von der Terz, Quinte oder Sexte gehen, wenn die Fortschreitung so ist, wie bereits gesagt [d.h. *Movimiento contrario disjuntivo*]. Aber man kann nicht von einer *Especie compuesta* zu ihr gehen, ohne die Ordnung zu schädigen.“⁵¹⁴

Die Regel für die Oktave wird meistens zusammen mit einer Regel für die Quinte genannt, nach der diese genau andersherum angesteuert wird, indem die Oberstimme ab- und die Unterstimme aufsteigt. Diese gegensätzliche Behandlung von Oktaven und Quinten wird mit der Definition von *Contrapunto* als „Eintracht entgegengesetzter Stimmen“ begründet. Warum aber bei den Oktaven die Gegenbewegung in die eine Richtung (*Movimiento disjuntivo*) und bei den Quinten in die andere Richtung (*conjuntivo*) gehen muss, bleibt unerklärt.⁵¹⁵

Bei einigen dreistimmigen Kadenzten billigt Nassarre, dass man die Oktave ausnahmsweise in gerader Bewegung oder *Movimiento contrario conjuntivo* erreicht:

Notenbsp. 6.5: Nassarre 1723, S. 31, Oktaven in dreistimmigen Kadenzten, Annotationen (8') hinzugefügt

⁵¹² Siehe z.B. Lorente 1672, S. 247; Nassarre 1700, S. 65-66; Ulloa 1717, S. 56; Nassarre 1723, S. 30; Valls c. 1735, f. 1'-2.

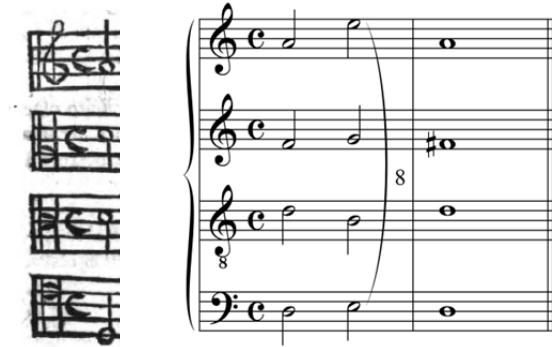
⁵¹³ Nassarre 1723, S. 30: „Practicase [la octava] en todas las composiciones de à dos, y à tres voces, quando es por movimiento de las dos partes el no usarse de otro modo que por movimiento *contrario disjuntivo*, que es baxando la voz baxa, y subiendo la alta.“

⁵¹⁴ Nassarre 1723, S. 30: „Puedese ir à la octava de la tercera, quinta, y sexta, siendo el movimiento como he dicho: Pero de ninguna compuesta se puede ir à ella sin pervertir el orden, [...]“. Logischerweise kann man von *Especies compuestas*, wie etwa der Dezime, Duodezime oder Terzdezime zur Quintdezime fortschreiten.

⁵¹⁵ Siehe z.B. Nassarre 1700, S. 65-66: „P. Què es Contrapunto? / R. Segun Baccheo, es vna concordancia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el Arte. / P. Porquè se dize concordancia de voces contrapuestas? / R. Porque es lo mismo dezir concordancia, que vso de especies consonantes, con modo debido, segun las reglas del Arte; y dezir Contrapuestas, es, porque aquellas especies que llamamos perfectas, se vsan siempre yendo una voz contra otra. / P. Què se entiende el ir vna voz contra otra? / R. Que si la voz baxa sube, la alta ha de baxar; esto sucede, como adelante se explicará para dar la quinta; y si para dár la octava ha de estàr bien, ha de ser haziendo contrarios movimientos: esto es, baxando la voz baxa, y la alta subiendo“

Nassarre erklärt, dass die Regel noch weitere Ausnahmen duldet, z.B. für eine bessere melodische Führung, um im Ambitus zu bleiben, oder um Imitationen zu ermöglichen. Dennoch empfiehlt er, den Anfängern in der Dreistimmigkeit keine Ausnahmen zu gewähren, damit sie diese nicht missbrauchen.⁵¹⁶

Ab der Vierstimmigkeit können sich nicht mehr alle Stimmen an die Regel halten, sondern eine Stimme, die als die vierte (*quarta Voz*) betrachtet wird,⁵¹⁷ kann die Oktave in gerader Bewegung oder *Movimiento contrario conjuntivo* erreichen.⁵¹⁸



Notenbsp. 6.6: Nassarre 1723, S. 32, die Oktave in der Vierstimmigkeit, Annotation hinzugefügt

Zuletzt sei hier noch daran erinnert, dass Oktavparallelen selbstverständlich verboten sind, aber aufeinanderfolgende Oktaven mit Stimmkreuzung oder die sogenannten Antiparallelen (wie z.B. von der Oktave zur Quintdezime) erlaubt sind.⁵¹⁹ In der Doppelchörigkeit werden die Bässe der beiden Chöre sogar üblicherweise in einem ständigen Wechsel von Einklängen und Oktaven geführt.⁵²⁰ Nassarre thematisiert außerdem die Akzentparallelen – diese seien erlaubt, wenn es dazwischen mindestens eine Konsonanz gibt – sowie die Frage, inwieweit eine Pause zwischen zwei Oktaven die Oktavparallele aufhebt.⁵²¹

⁵¹⁶ Nassarre 1723, S. 32: „Pero advierto, que en los conciertos à tres, no serà razon que se permita à los principiantes, porque con la permission de semejantes posturas, no se alarguen à otras que no aya razon para abonarlas: Y no tan solamente tengo dictamen de que se puede practicar el uso de la *octava*, segun los exemplos puestos por las razones dichas, sino que se puede practicar de èl mismo, por otros muchos motivos; como son el de cantar bien una voz; el de no subir, ò baxar mucho las voces, que convenga para la imitacion de algun passo, y otros motivos que puede aver semejantes.”

⁵¹⁷ Zur Stimmenhierarchie siehe Kapitel 10.1, sowie Mesquita i. Vorb.

⁵¹⁸ Siehe Nassarre 1723, S. 32: „En las composiciones de à quatro tienen por puesto de la quarta voz el uso de la *octava*, assi por movimiento *recto*, como por movimiento *contrario conjuntivo*. Por movimiento *recto*, quando el *Baxo* mueve de grado àzia arriba, y otra voz sube à la *octava*, despidiendose de la *quinta*, como se verá en este exemplo.”

⁵¹⁹ Siehe Nassarre 1723, S. 33-37.

⁵²⁰ Siehe Nassarre 1723, S. 37. Siehe auch Mesquita i. Vorb.

⁵²¹ Siehe Nassarre 1723, S. 37-40.

c) reine Quinte

Bei der reinen Quinte lautet die Grundregel genau umgekehrt wie bei der Oktave:

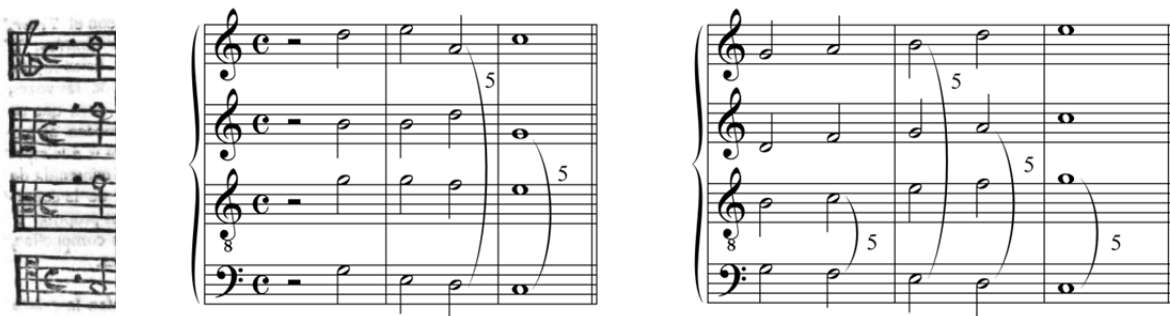
„Die Quinte soll man so nehmen, dass die untere Stimme aufwärts und die obere abwärts geht.“⁵²²

Üblicherweise erreicht man also die Quinte durch *Movimiento conjuntivo* von einer Oktave oder Dezime aus.⁵²³ Für die Dreistimmigkeit zeigt Nassarre ein paar mögliche Ausnahmen:



Notenbsp. 6.7: Nassarre 1723, S. 43, Quinten in der Dreistimmigkeit, Annotationen hinzugefügt

Ab der Vierstimmigkeit ist das Erreichen der Quinte in gerader Bewegung oder in *Movimiento contrario disjuntivo* erlaubt – es handelt sich um typische Fortschreitungen der *cuarta Voz*.⁵²⁴



Notenbsp. 6.8: Nassarre 1723, S. 44-45, Quinten in der Vierstimmigkeit, Annotationen hinzugefügt

Offene Quintparallelen sind grundsätzlich verboten. Wenn aber eine der Quinten vermindert ist, dann greift das Verbot nicht, da es sich nicht mehr um zwei perfekte Konsonanzen handelt.⁵²⁵ Dasselbe gilt, wenn die zweite Quinte übermäßig ist.⁵²⁶

⁵²² Valls c. 1735, f. 2: „La quinta se ha de dar subiendo la voz baxa, y baxando la alta, [...]“

⁵²³ Nassarre 1723, S. 43: „Pero à la quinta se puede ir de la octava, que es simple, y de la decena, assi mayor como menor, que son compuestas.“

⁵²⁴ Siehe Nassarre 1723, S. 44-45.

⁵²⁵ Nassarre 1723, S. 50: „Mas comunmente usan los Practicos dos quintas, la una perfecta, y la otra falsa, ò disonante (que es la quinta menor), y aunque los que no son tan modernos reparavan mucho en su uso, yà en los de estos tiempos son pocos los que reparan; y con mucha razon, porque no son dos especies perfectas, sino una: Que la quinta menor, es especie disonante, y de muy distinta proporcion que la mayor; por lo qual no comprehende la regla el uso de estas dos especies succesivas.“

⁵²⁶ Nassarre 1723, S. 50: „En el primer compàs ay una quinta perfecta, al dár, y otra superflua al alzar entre el Contralto, y Tiple las dos; y entre las mismas voces ay otra postura semejante en el tercer compàs: Pero aunque en el numero de quintas son dos, la una constante, y perfecta, y la otra disonante, son de distintas proporciones; y por esso se podrán practicar sin reparo alguno.“ Siehe auch Notenbeispiel ebenda.

Für Antiparallelen, aufeinanderfolgende Quinten mit Stimmkreuzung, oder Quintparallelen mit Pausen dazwischen gilt das, was im Zusammenhang mit den Oktaven gesagt worden ist.⁵²⁷

d) reine Quarte

Die Quarte – das strittigste aller Intervalle – behandelt Nassarre in seiner *Escuela Musica* unmittelbar nach den perfekten Konsonanzen. Er widmet diesem Intervall zwei Kapitel: das erste behandelt die Frage, ob die Quarte eine Konsonanz oder eine Dissonanz ist, und zwar aus einer theoretischen Perspektive; das zweite beschreibt den Gebrauch der Quarte in der Praxis.⁵²⁸

Die Überschrift des ersten Quartens-Kapitels fasst Nassarres Position zusammen:

„Kapitel IX, in dem darlegt wird, wie die Quarte ein perfektes Intervall ist, und dass die Praktiker sie zu den Dissonanzen zählen, und wie sie weder konsonant noch dissonant ist.“⁵²⁹

Für die Betrachtung als *Especie consonante* spricht, laut Nassarre, unter anderem:⁵³⁰

- das Schwingungsverhältnis 4:3 (*Proporcion sexquitertia*)
- Autoritäten wie Ptolemäus, Boetius, Macrobios, Aristoteles und der Hl. Augustinus
- dass ihr Komplementärintervall die Quinte ist

Aber Nassarre zieht außerdem Argumente aus der Praxis heran: In einem Quint-Oktav-Klang oder einem Terz-Sext-Klang über dem Bass bezweifelt niemand, dass die Quarte zwischen den Oberstimmen eine Konsonanz ist. Nassarre vergleicht dies mit dem Quint-Sext-Klang, der ebenso zwei Konsonanzen zum Bass hat, und trotzdem ohne Vorbereitung (*Ligadura*) „nicht gut“ klingt, weil die Sekunde zwischen den Oberstimmen (anders als die Quarte) eine Dissonanz ist.⁵³¹

Ein weiteres Argument aus der Praxis ist – so Nassarre –, dass die Quarte, anders als die Sekunde oder Septime, in der Zweistimmigkeit nicht als Synkopardissonanz (*Ligadura*) verwendet werden kann, sondern eine dritte Stimme (eine Quinte oder Sexte) braucht, die den Dissonanzcharakter verdeutlicht.⁵³²

⁵²⁷ Siehe Nassarre 1723, S. 51-52.

⁵²⁸ Siehe Nassarre 1723, S. 53-65.

⁵²⁹ Nassarre 1723, S. 53: „CAPITULO IX. EN QUE SE PRUEBA, COMO LA CUARTA ES especie perfecta, y que los Practicos la cuentan entre las dissonantes, y como no es consonante, ni dissonante.“

⁵³⁰ Siehe Nassarre 1723, S. 53-55.

⁵³¹ Nassarre 1723, S. 56: „Quando una voz ocupa la tercera, ò decena de el Baxo, y otra la sexta, ò trecena, no ay quarta en dicha postura? No suena muy bien? Pues què es esto, sino usarla como especie consonante? Haze à caso ninguna dissonante tan buen efecto entre las voces particulares? Si una voz se pone en quinta, y otra en sexta del Baxo, no aviendo ligadura, sonarà bien? Lo cierto es que no; porque es segunda, especie dissonante por su naturaleza.“

⁵³² Nassarre 1723, S. 57: „Pero para que [la quarta] parezca dissonante, [los practicos] la han puesto en el numero de las especies, que pueden ser ligadas, y con algunas circunstancias mas que las otras dissonantes; porque en qualquiere de ellas, puede hazerse la ligadura solas entre dos voces: Pero para hazerla en quarta, son necessarias tres, una, con quien se forma; y otra, que acompañe con sexta, ò con quinta; pues què en esto sino aver puesto hechura en que parezca dissonante, mas que consonante? Pues si la misma practica en esto nos dà à entender, que por si sola no se puede ligar, sin que aya quien la acompañe, no se explica bastantemente, que no es especie

Zum praktischen Gebrauch der Quarte erklärt Nassarre zuerst, dass das Parallelenverbot nicht für sie gilt.⁵³³ Anschließend zeigt er mit einem Beispiel, wie die Quarte in einigen Fällen als Konsonanz und in anderen als Dissonanz gebraucht wird:

Notenbsp. 6.9: Nassarre 1723, S. 60, kons. (K) und diss. (D) Quarten, Annotationen hinzugefügt⁵³⁴

Nassarre erklärt, dass die Quarten zwischen den Oberstimmen (sekundäre Quarten) konsonant sind, während die Quarten zum Bass (primäre Quarten) in der Praxis als Dissonanz betrachtet werden, und deswegen üblicherweise als *Ligaduras* (Synkopen-dissonanzen) erscheinen.⁵³⁵ Er kommentiert aber auch den Gebrauch der primären Quarte als Konsonanz.⁵³⁶

Notenbsp. 6.10: Nassarre 1723, S. 56, primäre Quarten als Konsonanzen

Die Bedingungen für diesen Gebrauch sind:

- dass die Quarte auf leichte Zeit kommt,
- dass sie von der Sexte begleitet wird,
- und dass sie mit einer „unauffälligen Bewegung“ (= stufenweise?) eingeführt wird.⁵³⁷

disonante? Necesita la *segunda*, ni *septima*, de que aya otra voz que la acompañe? No: Porque como estas son disonantes naturalmente, no ay para que hazerlas parecer que lo son, pues por sus efectos se esplicn bastantemente.”

⁵³³ Siehe Nassarre 1723, S. 59-60.

⁵³⁴ Meine Annotationen folgen Nassarres Erläuterungen unmittelbar nach dem Notenbeispiel.

⁵³⁵ Siehe Nassarre, S. 60.

⁵³⁶ Dieser Gebrauch der Quarte erinnert an die ‚Quarta consonans‘ oder ‚siehe Quart‘, wie sie bei Muffat bezeichnet wird. Siehe Muffat 1699 (Edition Lang 2004, S. 9).

⁵³⁷ Nassarre 1723, S. 56: „Advierto, que importa que sea al alçar la *quarta*, como se vè dos vezes practicado en el exemplo, y que vaya acompañada de la *sexta*. El que sea al alçar, es por la razon de que es la parte menos principal del compàs: Y yà que los Practicos no la tienen por consonante, y se usa como tal, sea en el movimiento menos preheminate. El acompañarla con *sexta* conviene assi, para que se le añada sonoridad, yà con la *sexta*, que se forma con el *Baxo*, y yà con la *tercera* que ay entre las dos: Porque la sonoridad de estas dos especies juntas, supla la que le falta à la *quarta*.” Auch Valls deutet die Quarte in solchen Situationen – stufenweise eingeführt und zusammen mit der Sexte – als eine Konsonanz; siehe Valls c. 1735, f. 26.

Es sei hier auf die Ähnlichkeit dieses Beispiels mit dem typischen Gebrauch der Quarte als selbstvorbereitete Dissonanz verwiesen – siehe dazu die *Ligaduras de Quarta* unter 6.3, Abschnitt c). Der Unterschied ist, dass dort die Quarte synkopiert wird und auf der darauffolgenden schweren Zeit zusammen mit der Quinte eine Dissonanz bildet.

e) große Terz

Mit einem Verhältnis von 5:4 galt die große Terz – wie bereits erwähnt – als die perfektste unter den imperfekten Konsonanzen. Der Charakter einer „fast perfekten Konsonanz“ zeigt sich z.B. darin, dass die große Terz in Schlussklängen gebraucht wird.⁵³⁸

Einige Autoren diskutieren sogar ein mögliches Parallelenverbot von großen Terzen. Nassarre erklärt zum Beispiel, dass bei zwei aufeinanderfolgenden großen Terzen „die beiden Intervalle die gleiche Proportion haben, so dass dieser Mangel an Vielfalt der Verhältnisse eine raue Wirkung im Gehör verursacht.“⁵³⁹ Als Lösung für dieses Problem schlägt Nassarre vor, dass man eine der beiden Terzen in eine kleine verwandelt, indem man entweder die obere Note mit einem B erniedrigt, oder die untere mit einem Kreuz erhöht.⁵⁴⁰



Notenbsp. 6.11: Nassarre 1723, S. 69, große Terzparallelen (links), Behebung mit Akzidenzien (rechts)

Auch Lorente betrachtet die Terzen aus einer ähnlichen Perspektive: Terzparallelen sind erlaubt, weil die Abwechslung zwischen großen und kleinen Terzen für Varietas sorgt. Trotzdem verbietet Lorente nicht die Parallelführung von großen (oder kleinen) Terzen. Dies Begründet er damit, dass Terzen – anders als perfekte Konsonanzen – chromatisch vergrößert oder verkleinert werden können, ohne ihren Konsonanz-Status zu verlieren, und aufgrund dieser chromatischen Veränderbarkeit sind zwei große (oder zwei kleine) Terzen, selbst wenn sie gleich sind, potentiell unterschiedlich.⁵⁴¹

⁵³⁸ Siehe z.B. Nassarre, 1723: „[...] pero en los *contrapuntos* de *conciertos* à tres, como son dos las voces que se hazen sobre el *Canto Llano*, es la una la que acaba ordinariamente en especie perfecta, y la otra en *tercera mayor*. Permitese assi, porque los finales sean mas armoniosos, [...]“

⁵³⁹ Nassarre 1723, S. 68: „Y como no ay diferencia de proporciones en los movimientos de las dos voces, por ser las dos de una misma, y como considerado el interval de la especie de extremo à extremo son de una misma proporcion las dos, la falta de variedad de proporciones, es la causa de la aspereza que siente el oido.“

⁵⁴⁰ Siehe Nassarre 1723, S. 68-69.

⁵⁴¹ Siehe Lorente 1672, S. 254: „A lo qual respondo, diziendo, que aunque es verdad, que vsando destas especies imperfectas, mayores, ò menores, sin mezclar vna mayor con otra menor, no hazen diferencia en la Musica, con todo esso, no es inconueniente el vsar de ellas, aun con esta circunstancia, por quanto tienen capacidad, y habitud para recibir augmentacion, y diminucion en la consonancia; y esto les basta para que se diga, que pueden hazer, y hazen diferencia harmoniosa en la Musica; y assi se podrá vsar destas especies imperfectas, assi de las mayores, como de las menores, interponiendolas, ò por si solas, como quisiere el Compositor, dexandose lo à su arbitrio, y no de las quintas mayores, ò perfectas, y octavas, pues no tienen habitud para recibir augmentacion, ni diminucion en la consonancia, [...]“

Für den Fall, dass der Bass um eine Quinte fällt oder um eine Quarte steigt, empfiehlt Nassarre grundsätzlich, dass man sich von der großen Terz bedient. Dort, wo die Terz klein ist, soll diese mit einem Kreuz erhöht werden:⁵⁴²

Notenbsp. 6.12: Nassarre 1723, S. 70, große Terzen über Basstöne, die um eine Quinte fallen

Dieser Gebrauch der großen Terz ist für Nassarre darin begründet, dass eine Bassfortschreitung in einem perfekten Verhältnis (d.h. ein Quint- oder Quartsprung) danach verlangt, dass die Oktave durch den kürzesten Weg (also mit einem Halbtonanschluss) erreicht wird⁵⁴³ – ein Prinzip, das in den traditionellen Ficta-Regeln und in der frühen Generalbasslehre zu finden ist.⁵⁴⁴ Es ergibt sich also eine Kombination aus Diskant- und Bassklausel, so dass man in satztechnischer Hinsicht von einem ‚kadenzialen‘ Gebrauch von Akzidentien sprechen kann, auch wenn solche Kadenzen nicht unbedingt formal relevant sind – siehe z.B. T. 1-2 in Notenbsp. 6.12.⁵⁴⁵ Bei der Auflösung von *Ligaduras* (Synkopen-Dissonanzen) muss man nach Nassarre ebenfalls die große Terz nehmen, wenn man anschließend kadenziert (*cerrar*) – ansonsten kann man auch die kleine Terz nehmen.⁵⁴⁶

Notenbsp. 6.13: Nassarre 1723, S. 71, große und kleine Terzen

⁵⁴² Siehe Nassarre 1723, S. 70: „Reparese en todos los movimientos que haze el *Baxo* de *quinta* baxando, y *quarta* subiendo, la voz que vâ à la *octava*, siempre se despide de *tercera mayor*, y donde no la ay naturalmente, deve hazerla el Compositor, valiendose de el *sustenido*, como todo lo puede vèr practicado en el exemplo que queda puesto.”

⁵⁴³ Nassarre 1723, S. 70: „Reparese tambien, que los movimientos que haze el *Baxo* en casos semejantes, son de proporciones perfectas; y de aquellas que constituyen la *octava* en su entereza; porque el de *quinta* es de proporción *sexquialtera*, y el de *quarta* de *sexquitercia*, y en agragado de tanta perfeccion, es conveniente concurren las especies mas sonoras: Y como de las imperfectas, no ay otra que sea mas que la *tercera mayor*, y es de quien se despide para ir à la *octava*, si fera de la *menor*, que es menos sonora, no seria el agragado tan perfecto; y por esso en casos semejantes se lleva solo la atencion al oido la *tercera mayor*, ò sus compuestas.”

⁵⁴⁴ Siehe Menke 2015, S. 92-98.

⁵⁴⁵ Bei den sogenannten *Clausulas* zeigt sich besonders klar, dass Kadenzformeln allgegenwärtig sind und losgelöst von ihrer ursprünglichen formalen Funktion verwendet werden. Siehe Kap. 9.1, Abschnitt a).

⁵⁴⁶ Nassarre 1723, S. 71: “Quando no ha de cerrar puede desligar de la falsa en qualquiere de las dos *terceras*, ò sus compuestas; pero si ha de cerrar, y especialmente en la *octava* ha de ser forçosamente en la *mayor*.”

Nassarre nennt noch einen Fall, in dem man aufsteigend zwei aufeinanderfolgende große Terzen nimmt, nämlich wenn die zweite Terz aufgrund von einer Kadenz groß sein muss; denn wenn man die erste Terz klein nehmen würde, dann wäre dazwischen eine übermäßige Sekundfortschreitung.⁵⁴⁷

Notenbsp. 6.14: Nassarre 1723, S. 71, aufeinanderfolgende große Terzen

f) kleine Terz

Für die kleine Terz, die als weniger sonor als die große gilt,⁵⁴⁸ finden sich keine Parallelenverbote mehr. Nassarre befasst sich ausführlich mit der Möglichkeit, große Terzen durch Akzidenzien in kleine zu verwandeln. Ob dabei die obere Note erniedrigt, oder die untere erhöht wird, könne man oft nicht frei wählen, da man den modalen Rahmen berücksichtigen müsse.⁵⁴⁹

Die kleine Terz ist vorzuziehen, wenn man über einen Sekundstiege im Bass von der Dezime zur Oktave fortschreitet, sowie wenn man über einen Quartfall im Bass von der Terz zur Quinte geht; Nassarres Begründung ist auch hier, dass man dadurch die perfekte Konsonanz auf dem kürzesten Weg erreicht.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Nassarre 1723, S. 71: "De el segundo al tercer compàs, que es donde passa el Tenor de Fefaut à Gesolreut, advierto, que forçosamente han de ser las *decenas mayores*, assi la primera que es entre *Delasolre*, y *Feaut*, como la segunda, que es entre *Elami*, y *Gesolreut*; pero por diferentes motivos, una, y otra. La primera lo es, porque lo es la segunda; y la segunda forçosamente lo ha de ser, porque vâ à la *octava* subiendo el Baxo una *quarta*. Si la primera no lo fuera avria un movimiento muy improprio, y disonante, desde *Fefaut* hasta *Gesolreut*, siendo *sustenido*."

⁵⁴⁸ Nassarre 1723, S. 73: "Y bolviendo à la *tercera menor*, que es el assumpto de que se trata en este Capitulo, es la mas minima especie (como dixè arriba de las consonantes) y aun menos sonora que la *tercera mayor*."

⁵⁴⁹ Nassarre 1723, S. 73-74: "De el mismo modo se puede hazer la que es *mayor*, menor, poniendo las mismas señales, aunque en contraria parte; porque el *Bemol* se ha de poner en el extremo superior de ella, y quando se haze *menor* con *sustenido*, ha de ser en el extremo grave. No siempre està al arbitrio de el Compositor el concertirla de *mayor* en *menor*, de los dos modos; porque ha de atenderà la mayor sonoridad, guardando la cuerda de el *Tono*, y tal vez es mas conveniente, y mas conforme à la sonoridad de la cuerda, el hazer *Bemol* en la parte superior, y tal vez *sustenido* en la parte inferior, por ser mas conveniente à la sonoridad de el *Tono*."

⁵⁵⁰ Nassarre 1723, S. 74: "Siempre que de la *decena* hubiere de ir à la *octava*, subiendo la voz, baxa un punto, y baxando la alta otro, es muy conveniente el que sea *decena menor*, por la mayor sonoridad que causa el ir à la *octava* de cerca: Y lo msmo quando vâ à la *quinta*, baxndo la voz grave una *quarta*; y la aguda solo un punto. [...] conviene sea assi, porque vaya à las especies perfectas de mas cerca; pues quanto menores son los movimientos para ir à ellas son mas sonoras: Efectos que causa la perfeccion."

Notenbsp. 6.15: Nassarre 1723, S. 74, kleine Terzen über Sekundstiege und Quartfall im Bass

Weitere Gründe für den Gebrauch von akzidentiellen kleinen Terzen sind – neben der besprochenen Fortschreitung zur perfekten Konsonanz – das Vermeiden von große-Terz-Parallelen oder sonstigen schlechten Fortschreitungen sowie eine bessere melodische Führung einzelner Stimmen.

Notenbsp. 6.16: Nassarre 1723, S. 75, akzidentierlicher Gebrauch von kleinen Terzen

Manchmal würden die Komponisten auch kleine statt große Terzen nehmen, und zwar nicht aus einer bestimmten Notwendigkeit heraus, sondern einfach um eine außergewöhnliche Melodie zu bilden.⁵⁵¹ In diesem Aspekt würden die spanischen *Maestros* ausländischen Vorbildern folgen, insbesondere italienischen. Nassarre selbst findet diese Praxis unangebracht, da sie gegen den Modus verstoße.⁵⁵²

⁵⁵¹ Nassarre 1723, S. 75: "Otras vezes los Maestros usan de algunas *terceras*, ò *decenas menores*, donde naturalmente las ay *mayores*, no por huir de modos de cantar asperos, ni por ningun otro conveniente, si tan solamente, por cantar con alguna estrañeza." Diesen freien Gebrauch von Akzidenzien, die nicht zum Modus gehören, wird Nassarre noch einmal im Zusammenhang mit der kleinen Sexte erwähnen. Siehe Nassarre 1723, S. 91.

⁵⁵² Nassarre 1723, S. 76: "Y aunque semejante postura la hazen con frecuencia, no es por reparar ningun inconveniente, sino es por poner modos de cantar extraordinario, valiendose los Maestros Españoles de exemplares estrangeros, y especialmente Italianos. No es mi animo el impugnarlo en este lugar, pero no dexaré de dezir la impropriedad que tiene: Y es, el introducir especies de otros *Tonos*, que son improprias de el que es la Obra. La *tercera menor*, sobre *Cesolfaut* es propia de el *primer Tono* punto baxo, y de algunos otros accidentales, pero no de el *octavo Tono* natural. Pues si se puede componer con variedad sin salirse de las especies de cada *Tono*, que necesidad ay de valerse de las de el ageno?"



Notenbsp. 6.17: Nassarre 1723, S. 76, Gebrauch der kleinen Terz außerhalb des Modus (T. 11–12)

Nassarre erwähnt außerdem die Verwandlung von einer kleinen Terz in eine große und umgekehrt durch Alteration im *Genero chromatico*.⁵⁵³

Notenbsp. 6.18, Nassarre 1723, S. 77, kleine und große Terz im chromatischen Wechsel

g) große Sexte

Sexten gelten grundsätzlich als imperfekter als ihre Komplementärintervalle (Terzen);⁵⁵⁴ insbesondere die große Sexte wird als die imperfekteste unter den Konsonanzen betrachtet, und sie unterliegt dementsprechend bestimmten Fortführungsregeln.⁵⁵⁵ Diese Regeln greifen vor allem dann, wenn sich eine große Sexte aus dem Gebrauch von Akzidenzien ergibt, indem in einer kleinen Sexte entweder die obere Note erhöht, oder die untere erniedrigt wird. In beiden Fällen müssen die beteiligten Stimmen prinzipiell den kürzesten Weg stufenweise zur Oktave nehmen, indem die Oberstimme aufwärts (Diskantklausel), und die Unterstimme abwärts (Tenorklausel) fortschreitet.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Siehe Nassarre 1723, S. 76-77.

⁵⁵⁴ Nassarre 1723, S. 81: „Y de la *tercera mayor*, sale[, si se le muda el extremo grave à la parte aguda octava arriba,] la *sexta menor*, à quien lleva ventajas la *tercera mayor* en ser sonora. Y de la *tercera menor*, aunque no lo es tanto como la *mayor*, sale la *sexta mayor*, que es la menos sonora de todas.”

⁵⁵⁵ Nassarre 1723, S. 81: „[La *sexta mayor*] es la que menos grados de sonoridad tiene entre todas [las consonancias], y por esso los Practicos no la usan con tanta libertad como las *terceras*, y ay algunas reglas practicas, de quando, y como se deve usar de ella, en todo, à fin de que se sienta menos su poca sonoridad, como irè diziendo adelante.”

⁵⁵⁶ Nassarre 1723, S. 81: „No obstante, que la *sexta mayor* es menos consonante que la *menor*, es necessario muchas vezes la que es *menor*, naturalmente hazer la *mayor* con el accidente de *Bemol*, ò *Sustenido*. Esto se les ofrece muy de ordinario à los Compositores, pero con la advertencia, que un *Semitono menor* que se le añade, quando es por el extremo agudo, es con *Sustenido*; y quando por el extremo grave con *Bemol*: Pero siempre, quando es por la parte alta con *Sustenido*, es para subir despues de grado un punto [...]. Quando de *menor* se haze *mayor*, poniendo el *Bemol* en la parte grave, lo mas comun es para baxar un punto despues de ella; siendo las mas vezes la especie que se sigue *octava*, digo, quando se haze accidental, al modo que aqui se verà figurado.”



Notenbsp. 6.19: Nassarre 1723, S. 81, „kadenzieller“ Gebrauch der großen Sexte

Unmittelbar vor der großen Sexte kann man grundsätzlich jede Konsonanz nehmen. Dennoch empfiehlt Nassarre, dass mindestens eine der Stimmen stufenweise zur großen Sexte fortschreitet.

Auch für die Fortschreitung von der großen Sexte zum nächsten Intervall wird stufenweise Bewegung empfohlen⁵⁵⁷ – Nassarre zeigt eine lange Reihe von Beispielen, in denen Sprünge von der großen Sexte aus verboten sind.⁵⁵⁸

Zusammenfassend erklärt er später, dass man von der großen Sexte aus im Grunde nur zwei Optionen hat:

- Gegenbewegung zur Oktave mit den erwähnten Diskant- und Tenorklauseln
- Seitenbewegung zur Quinte, wie im folgenden Beispiel.⁵⁵⁹



Notenbsp. 6.20: Nassarre 1723, S. 86, gewöhnlicher Gebrauch der großen Sexte

Eine weitere Option, die Nassarre nicht erwähnt, wäre die Parallelführung mehrerer Sexten (Gymel), wo in der Regel große und kleine Sexte gemischt vorkommen.⁵⁶⁰

Im Allgemeinen schränken andere Autoren, wie etwa Lorente oder Valls, den Gebrauch der großen Sexte auf eine ähnliche Art ein wie Nassarre.⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Nassarre 1723, S. 82: „A esta especie se puede ir de qualquiere otra, que se despida; pero se deve reparar mucho el no usarla por movimiento de las dos voces, saltando; porque es la especie menos sonora (como he dicho) y tanto menos lo será, quanto el encuentro en ella fuere de mas lexos: Aunque se ofrecen casos en la Composicion, que no se puede excusar tal vez; yà por algunos primores, y yà por algunas posturas extraordinarias de voces: Pero quando no ay inconveniente que lo estorve, será lo mas perfecto el ir à ella de cerca, de modo, que si quiera la una voz no salte; pues con tanta mas perfeccion será su uso, quanto se fuere à ella con menores movimientos: Y lo mismo se ha de entender quando de ella se depide para ir à otra.“

⁵⁵⁸ Siehe vor allem Nassarre 1723, S. 85.

⁵⁵⁹ Nassarre 1723, S. 86: „[...] algunos Practicos son de opinion, que no se pueda usar de la *sexta*, sino es, que sea saliendo à la *quinta*, de el modo que digo, ò para ir à la *octava* por movimiento *contrario disjuntivo*.“

⁵⁶⁰ Siehe z.B. Lorente 1672, S. 254.

⁵⁶¹ Siehe Lorente 1672, S. 254-255; Valls c. 1735, f. 21'-22.

h) kleine Sexte

Das Pendant zu den akzidentiellen großen Sexten sind die akzidentiellen kleinen Sexten, die sich aus einer natürlichen großen Sexte entweder aus der Tiefalterierung der oberen Note oder aus der Hochalterierung der unteren ergeben.⁵⁶² Als Gründe für diese Alterierung nennt Nassarre:

- a) die Vorbereitung einer verminderten Quinte⁵⁶³
- b) die simultane Begleitung einer verminderten Quinte⁵⁶⁴

Notensbsp. 6.21: Nassarre 1723, S. 90, akzidentielle kl. Sexten, Fälle a) und b), Annotationen hinzugefügt

- c) die gezielte Vermeidung einer kadenzierenden großen Sexte bei der Auflösung einer synkopierten Septime.⁵⁶⁵

Notensbsp. 6.22: Nassarre 1723, S. 90, akzidentielle kl. Sexte als Kadenzflucht (c), Annotation hinzugefügt

⁵⁶² Nassarre 1723, S. 89: „Tambien necessita el Compositor muchas vezes, de que las *sextas*, que naturalmente son *menores* sean *mayores*; y otras, que son *mayores*, conviene que se hagan *menores*. Yà dixè en el Capitulo antecedente el modo de hazer accidentalmente la *sexta*, que es *menor*, *mayor*; aora dirè el modo con que se han de hazer las *sextas*, que son *mayores*, *menores*, por convenir tanto lo uno como lo otro. Hazese con los mismos señales, aunque poniendolos al contrario; pues si à la *sexta* que es *mayor*, se le pone *Bemol* en la parte aguda, se convierte en *menor*, y si se haze *Sustenido* en el extremo grave, tambien.”

⁵⁶³ Nassarre 1723, S. 90: “En el primer compàs sube de la *docena* à la *trecena* el *Contralto*, y siendo assi, que es *mayor* la *trecena* que ay sobre *Delasolre*, naturalmente se haze *menor* con el *Bemol*, porque assi conviene, para que ligue en *quinta menor* aquella voz von el *Baxo*.”

⁵⁶⁴ Nassarre 1723, S. 90: „Al tercer *compas*, se haze menor la *sexta*, que ay de *Fefaut* à *Delasolre*, formandose con el *Tenor*, y el *Baxo*, haziendo *Sustenido* en el extremo inferior de ella; porque importa assi, para que sea en *quinta menor* la ligadura de el *Tiple*.”

⁵⁶⁵ Nassarre 1723, S. 90: „Las mas vezes que se haze ligadura en la *septima menor*, aviendo de desligar en *sexta*, es en la *menor*, como no aya de entrar clausula en la *octava*: Y en estos casos, sino es menor la *sexta* naturalmente, donde ha de desligar, se haze accidentalmente, como no le siga inconveniente de mezclar especies de otro *Tono*. Se podrà ver puesto en practica, en el exemplo siguiente, lo dicho.”

Ähnlich wie bei der großen Sexte, verbietet Nassarre zahlreiche Fortschreitungen der kleinen Sexte. Gut findet er, neben den Seitenbewegungen zur (verminderten oder reinen) Quinte der vorigen Beispiele, nur die Fortschreitung zur Terz im *Movimiento contrario conjuntivo*.



Notenbsp. 6.23: Nassarre 1723, S. 94, Fortschreitung der kleinen Sexte zur Terz

Es ergibt sich also für die Sexten ein Gesamtbild, bei dem diese nur mit solchen Einschränkungen und Fortführungszwängen erlaubt werden, dass man zuweilen fast an die Dissonanzbehandlung erinnert wird. Von vielen der schlechten Fortschreitungen schreibt Nassarre dennoch, dass sie ab einer bestimmten Stimmenzahl erlaubt sind, wenn die sonst möglichen Fortschreitungen bereits von den anderen Stimmen belegt sind; und selbst dann sollen solche Fortschreitungen am liebsten in den Mittelstimmen versteckt sein.⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ Siehe z.B. die Kommentare zur Fortschreitung von der Sexte zur Quinte in gerader Bewegung, zuerst auf-, dann absteigend, in Nassarre 1723, S. 86: „Este es el mas proprio modo de ir de la sexta à la quinta por este movimiento [recto ascendente]; pero por quanto es de salto la una voz, serà bien, que no se practique menos que à ocho, como lo sienten assi muchos buenos practicos, porque à menos voces no ay necessidad de usar de semejante postura, por aver suficientes puestos donde poder colocar las voces. Y si es por movimiento *recto ascendente*, tambien à ocho se podrá ir de la sexta à la quinta, como se sigue. [Notenbeispiel]. Por las mismas razones que la otra se puede hazer esta postura à ocho; pero entiendese con el *Baxo* aquella, y esta; porque entre las voces particulares, aunque sea à quatro, se puede practicar sin reparo, como muchas de las otras, que dixe eran reprobables; que quando son con el *Baxo*, se siente mas su disonancia; Que siendo entre las voces de en medio, la gran sonoridad de unas disimulan la que es menos en otras.“

6.3. Die Dissonanzen und ihre Behandlung

In den umfangreichen *Contrapunto*-Lehren – wie z.B. Lorente, Nassarre oder Valls – folgt auf den bereits skizzierten Überblick über den Konsonanzgebrauch eine gründliche Auseinandersetzung mit der Dissonanzbehandlung, noch bevor die praktischen Übungen in den verschiedenen Kontrapunktarten beginnen. Es geht dabei in erster Linie um den Gebrauch auf betonter Zeit in *Ligaduras* (Synkopensdissonanzen). Ein anderer Gebrauch von Dissonanzen (wie z.B. beim *Transitus*), der sich im Grunde aus der *Glossa* (Diminution) ergibt, steht also nicht im Fokus bei dieser ersten Annäherung zum Phänomen der Dissonanz, sondern wird erst in Zusammenhang mit den verschiedenen Arten von *Contrapunto diminuido* thematisiert.

Die *Ligadura*⁵⁶⁷ (wörtlich: ‚Bindung‘) wird von Valls folgendermaßen beschrieben:⁵⁶⁸

„Von der *Ligadura* im Allgemeinen.

Um vollkommen zu sein, muss sie aus drei wesentlichen Teilen bestehen, nämlich der *Prevencion* (Vorbereitung), *Ligar* (Binden) und *Desligar* (Befreien), und sie sollen von einer einzigen Stimme ausgeführt werden, wie das folgende Beispiel zeigt:“



Notenbsp. 6.24: Valls c. 1735, f. 25, *Prevención, Ligar* und *Desligar*

„Die *Prevencion*, um jede beliebige Dissonanz zu binden, kann mit jeder Konsonanz erfolgen (und auch mit manchen Dissonanzen, wie andernorts erklärt wird), und zwar auf leichter Zeit. Das *Ligar* erfolgt auf der folgenden schweren Zeit, indem die vorbereitete Stimme bis zur folgenden leichten Zeit fest stehen bleibt [...].

Die *Salida* (Ausgang) oder *Desligar* [...] muss stufenweise abwärts erfolgen, und wenn möglich in ein imperfektes Intervall, sowie in Konsonanz mit allen anderen Stimmen. Manchmal bleibt der Bass bei der *Salida* stehen, manchmal bewegt er sich stufen- oder sprungweise. Aber unabhängig davon, ob sich der Bass bewegt oder nicht, muss die gebundene Stimme das hier Erklärte beachten.“

Ein wesentlicher Aspekt der Dissonanzbehandlung ist, dass die Vorbereitung (*Prevencion*) nicht ausschließlich mit einer Konsonanz, sondern auch mit einer Dissonanz erfolgen kann.

⁵⁶⁷ Valls führt diesen *Ligadura*-Begriff auf Lorentes Traktat zurück, und vermutet, dass dieser bereits in der Generation von Lorentes Lehrern gängig war. In früheren Traktaten finde man stattdessen den Begriff *Syncopatio*, während man *Ligadura* immer noch im alten Sinne als Ligatur – einer aus mehreren Noten bestehende (Notations-)Figur – verstand. Siehe Valls c. 1735, f. 24’.

⁵⁶⁸ Valls c. 1735, f. 24’-25: „De la *Ligadura* en general. / Para ser perfecta ha de constar de tres partes esenciales, que son *prevencion*, *ligar*, y *desligar* y estas las ha de executar vna sola voz como lo demuestra el exemplo. [Notenbeispiel] / La *prevencion* para ligar qualquiera especie dissonante puede ser en qualquier consonante (y en algunas dissonantes como se explicará en otra parte) y al alzar de el compas. / El *ligar* será al dar del siguiente compas, quedando firme desde que previno la ligadura hasta el alzar del compas mismo, porque si hay movimiento no hay ligadura. / La *salida*, *desligar*, *deseñeño* ò *excusa* (que todos estos nombres tiene) ha de ser baxando gradatim, y siempre que pueda à especie imperfecta, y en consonancia con todas las demas voces. Algunas vezes la salida es estando inmoble el Baxo, otras moviendo de grado ò de salto, pero mueva, ò no mueva el Baxo, la voz que liga ha de observar lo que se ha expressado.“

Auch wenn dieses Phänomen an sich nicht neu ist (man siehe dazu Notenbsp. 6.28), ist es um 1700 so allgegenwärtig geworden, dass Valls die Möglichkeit einer dissonanten Vorbereitung von vornherein erklärt.

Die zwei klassischen Rollen bei Synkopensdissonanzen (*Patiens* und *Agens*)⁵⁶⁹ erklärt Nassarre, indem er zwischen einer Stimme, die *padece* (= leidet), und einer, die *hace padece* (= Leiden verursacht) unterscheidet.⁵⁷⁰

„Man sagt von Dissonanzen, die in der Musik mittels der *Ligadura* eingeführt werden, dass sie – metaphorisch gesprochen – leiden. Denn so wie die Sache, die gebunden ist, wenn sie empfindlich ist, leidet, da die Bindung (*Ligadura*) ihre natürlichen Tätigkeiten verhindert, genauso geschieht es in der Musik mit derjenigen Stimme, von der der Musiker braucht, dass sie gemäß der Ordnung und den Regeln der Kunst eine bestimmte Zeit bewegungslos bleibt. Und deswegen sagt man, dass sie leidet.“

Während der *Patiens* an eine strenge Behandlung gebunden ist, kann der *Agens* bei der *Salida* entweder liegen bleiben, oder sich fortbewegen – im letzteren Fall spricht man von einer *Ligadura burlada* („hintergangene Bindung“).⁵⁷¹

Valls unterteilt die *Ligaduras* danach, wie viele Stimmen sie benötigen:

- für die Sekunde und die Septime braucht man nur zwei Stimmen;
- die Quarte braucht drei Stimmen;
- und die None⁵⁷² benutzt man in der Regel erst ab der Vierstimmigkeit – wenngleich sie in einigen Fällen in der Dreistimmigkeit möglich ist.⁵⁷³

⁵⁶⁹ Für eine bessere Verständlichkeit wird hier zusätzlich die bekanntere italienische Terminologie (*Agens* und *Patiens*) verwendet, die von Artusi eingeführt wurde. Siehe Artusi 1589, S. 27.

⁵⁷⁰ Nassarre 1723, S. 96: “Las disonantes, que en la Musica se introducen por medio de la *ligadura*, dizese, que padecen, hablando metaforicamente: Porque assi como la cosa que està atada, ò ligada, si es sensible, padece, impidiendole la *ligadura* las operaciones naturales; assi mesmo es en la Musica aquella voz, à quien precisa el Musico estè en la disonancia, segun el orden, ò las reglas de el arte, quieta algun tiempo determinado; y por esso se dize que padece.”

⁵⁷¹ Siehe Nassarre 1723, S. 114: “Tambien advierto, que el *Baxo* puede mover al tiempo de el desligar la otra voz, y puede estarse quieto”. Zur Bezeichnung *Ligadura burlada* siehe z.B. Lorente 1672, S. 279 und 281.

⁵⁷² Während andere Autoren die zusammengesetzten Intervalle unter Berücksichtigung der Oktavlage bezeichnen (siehe 6.1, Abschnitt b), unterscheidet Valls zwischen None und Sekunde auf gleicher Art wie die Generalbasslehre: die None ist eine Supersyncopatio, die Sekunde eine Subsyncopatio.

⁵⁷³ Valls c. 1735, f. 32: “De todas las expressadas *Ligaduras* vnas pueden executarse con solas dos voces, estas son la 7ª y la 2ª como se viò en los contrapuntos sobre *Baxo*, y sobre *Tiple*. La 4ª á tres debela acompañar en la prevencion, la 6ª y al ligar, la 5ª, ò la 6ª. La 9ª por regular se practica solo á quatro, però en algunos casos particulares se pondrá à tres poniendo la tercera voz á la 3ª. Quando el *Baxo* ligue de 2ª se pondrá la tercera voz al Tritono, ò à la 5ª.” Aus Valls Beispiel geht hervor, dass auch *Ligaduras* wie z.B. die verminderte Quinte, die verminderte Quarte, oder die reine Quinte (mit der Sexte) in der Dreistimmigkeit möglich sind.

Notenbsp. 6.25: Valls c. 1735, f. 32-32', *Ligaduras* in der Dreistimmigkeit, die Annotationen sind original

Nassarre führt drei- und mehrstimmige *Ligaduras* auf einen zweistimmigen Kern zurück. So ist für ihn die verminderte Quinte in T. 2 des folgenden Beispiels (Notenbsp. 6.26) in Wirklichkeit eine *Ligadura de Septima* zwischen Sopran und Tenor, und die Quarte in T. 4 erklärt er als *Ligadura de Segunda* zwischen Sopran und Alt.⁵⁷⁴ Der Bezug zum Bass hat für Nassarre also eine untergeordnete Rolle, da er den Bass hier lediglich als eine Begleitung versteht.⁵⁷⁵

Notenbsp. 6.26: Nassarre 1723, S. 112, *Ligaduras* und ihr zweistimmiger Kern, Annotationen hinzugefügt

Aus seinem Verständnis der *Ligadura* als einem im Kern zweistimmigen Phänomen folgert Nassarre, dass man eine vollkommene *Ligadura* im Grunde nur mit zwei verschiedenen Intervallen bilden kann, nämlich:

- mit der Septime, wenn die obere Stimme die gebundene ist (*Supersyncopatio*);
- oder mit der Sekunde, wenn es die untere ist (*Subsyncopatio*).⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Nassarre 1723, S. 112: "Y assi digo, que importa poco que se llame *ligadura de quarta*, ni la antecedente de *quinta menor*; pero importa mucho, que los Compositores sepan, que dichas *ligaduras* no son con el *Baxo*, ni pueden ser; porque este, tan solamente sirve de acompañar à las otras voces con dichas especies."

⁵⁷⁵ Diese Betrachtungsweise der Dissonanz zeigt Gemeinsamkeiten mit Rameaus Theorie, die ebenfalls Dissonanzen unabhängig vom (real klingenden) Bass betrachtet. Für weitere Gemeinsamkeiten der spanischen Theorien dieser Zeit mit Rameau, siehe *Mesquita* i. Vorb.

⁵⁷⁶ Nassarre 1723, S. 112: "Assentado yà mi dictamen, en que digo, que rigurosamente no ay mas que dos falsas en quien se pueda hazer *ligadura perfecta*, que son *segunda*, y *septima*, deve considerar pues el Musico, en quanto à ser con el *Baxo* en dos modos: El uno, quando recibe, ò haze padecer à la otra voz; y el otro, en quanto èl padece, siendo el que liga. La *ligadura de septima*, siempre es la voz baxa la que la recibe, y la que liga la alta. En la *segunda*, es la voz inferior la que liga, ò padece, y la superior la que la haze padecer."

Im Folgenden sollen die dissonanten Intervalle und ihr Gebrauch – insbesondere in *Ligaduras* – dargestellt werden. Der Überblick folgt hauptsächlich Valls, der in Kapitel 9 seines *Mapa armonico practico* den Gebrauch von Dissonanzen auf betonter Zeit ausführlich behandelt und mit umfassenden Notenbeispielen illustriert.⁵⁷⁷ Valls betrachtet die *Ligaduras*, anders als Nassarre, durchgehend vom Bass aus, und fasst zu jeder *Especie disonante* zusammen:

- welche Konsonanzen und Dissonanzen als Vorbereitung dienen können,
- welche die typischen Intervalle der Ergänzungsstimmen beim Binden sind,
- und in welchen Intervallen die Auflösung erfolgen kann.

Die Reihenfolge der vorliegenden Zusammenfassung beginnt mit den *Ligaduras perfectas*, die zweistimmig funktionieren (Septime und Sekunde), und geht weiter mit anderen klassischen *Ligaduras*, die in der Regel erst ab der Dreistimmigkeit vorkommen (Quarte, None und Quinte).⁵⁷⁸ Es folgen dann die verminderte Quinte und die übermäßige Quarte, die zwar grundsätzlich als *Ligaduras* gelten, aber zunehmend mit größerer Freiheit gebraucht werden. Zuletzt kommen andere verminderte und übermäßige Intervalle, deren Gebrauch weitaus seltener und teilweise umstrittener war. Der Überblick über die dissonanten Intervalle wird ergänzt mit einer Zusammenfassung von möglichen Lizenzen in der Dissonanzbehandlung.

a) Septime

Gleich am Anfang des Kapitels zur *Ligadura de Septima* erklärt Valls, dass sich die Septime ‚selbst vorbereiten‘ kann, und erwähnt erst danach die anderen möglichen (konsonanten oder dissonanten) Vorbereitungen:

„§.VI. / Von der Ligadura de Septima.

Die Ligadura de Septima kann man mit derselben [Septime] vorbereiten, und auch mit jedem konsonanten Intervall, sowie mit der Quarte und mit der falschen Quinte.“⁵⁷⁹

Das darauffolgende Notenbeispiel beginnt Valls mit selbstvorbereiteten Septimen:

The image shows a musical score for a Ligadura de Septima. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in common time (C). The score illustrates the preparation of a seventh interval. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, and 7 above or below notes. The notation includes various note values and rests, demonstrating the technique of 'self-preparing' the seventh interval.

⁵⁷⁷ Valls c. 1735, f. 24'-35'.

⁵⁷⁸ Die Reihenfolge verläuft in der vorliegenden Darstellung etwas anders als bei Valls: Valls behandelt in Kap. 9 zuerst die *Ligadura de Quarta*, und erst danach die Septimen, die Nonen und die Bass-*Ligaduras*. Dennoch hat er bereits in Kapitel 2 in Zusammenhang mit zweistimmigen Kontrapunkten *Ligaduras de Septima* und *de Segunda* eingeführt, ohne diese ausführlich zu kommentieren. Siehe Valls c. 1735, f. 7'-9'.

⁵⁷⁹ Siehe Valls c. 1735, f. 27': „§.VI. / De la Ligadura de septima. / La Ligadura de 7ª puede prevenirse con la misma, y con qualquiera de las especies consonantes, como tambien con la 4ª y 5ª falsa.“

Notenbsp. 6.27: Valls c. 1735, f. 27', *Ligaduras de Septima*, die Annotationen sind Original

Für solche Synkopen über einem liegenden Bass, die in ihrer ganzen Länge dissonieren, findet sich in spanischen Quellen kein spezieller Name, sondern nur der Hinweis, dass sich die Dissonanz selbst vorbereitet. Der italienische Theoretiker Nicola Vicentino hatte 1555 diese Art der Syncopatio als *Sincopa tutta cattiva* oder *all'antica* bezeichnet.⁵⁸⁰ Vicentino erklärt das Phänomen allerdings nicht in Zusammenhang mit der Septime, sondern mit der *Quarta syncopata*. Er beschreibt somit eine Kadenzformel, die später unter dem Namen *Cadenza doppia* bekannt sein wird, aber offenbar damals schon als alt („*all'antica*“) galt.⁵⁸¹ Aber auch als Septime (und als Sekunde) ist die *Sincopa tutta cattiva* bereits in der Josquin-Generation zu finden; sie ergibt sich, wenn eine Diskantklausel mit einer längeren Tenorklausel kombiniert wird:

Notenbsp. 6.28, Noel Bauldeweyn, *Missa Da Pacem, Sanctus, Pleni sunt coeli*⁵⁸²

⁵⁸⁰ Siehe Lusitano 1555, f. 30'.

⁵⁸¹ Siehe Menke 2011.

⁵⁸² Ausgabe: Josquin Des Prez, *Missa Da Pacem*, (= *Das Chorwerk* 20) Hrsg. F. Blume 1932. Die Ansicht von Blume (und anderen), dass es sich bei der *Missa Da Pacem* um eine Komposition von Josquin handelt (siehe Blume 1932, S. 3-5), ist von Sparks bestritten worden. Für Sparks gibt es keinen Zweifel an die Autorschaft Bauldeweyns. Siehe Sparks 1972, S. 34-98.

In der spanischen Improvisationspraxis um 1700 spielt dieser Gebrauch der Septime immer noch eine wichtige Rolle (siehe vor allem Kap. 9.1, Abschnitt a)). Da es aber in der spanischen Theorie keinen eigenen Namen dafür gibt, wird im Folgenden in Anlehnung an Valls von einer ‚selbstvorbereiteten‘ Septime (oder Quarte oder Sekunde) die Rede sein.

Nach der Besprechung dieser und anderer Vorbereitungsmöglichkeiten erklärt Valls, mit welchen Intervallen die *Ligadura de Septima* auf der schweren Zeit begleitet wird: „Die dritte Stimme muss auf der Terz sein, und die vierte Stimme auf der Oktave oder Quinte“.⁵⁸³ Es ist wichtig zu beachten, dass die Zusatzstimmen, die zum zweistimmigen Kern der *Ligadura* hinzutreten, einer ganz bestimmten Reihenfolge oder Hierarchie folgen:⁵⁸⁴ Zuerst kommt die Terz in der *dritten* Stimme, und erst dann die Oktave oder Quinte in der *vierten* Stimme. Somit wird auch implizit beschrieben, wie der *Ligadura*-Klang in der Dreistimmigkeit zusammengesetzt ist: Zum Gerüst aus Bass (erste Stimme) und gebundener Septime (zweite Stimme) tritt in der Dreistimmigkeit die Terz (dritte Stimme) hinzu. Die Oktave oder Quinte dienen also grundsätzlich erst in der Vierstimmigkeit als Ergänzung (vierte Stimme).

Als Auflösung der Septime sind verschiedene Intervalle möglich: Bleibt der Bass stehen, ergibt sich selbstverständlich eine Auflösung in die Sexte. Wenn sich aber der Bass bei der Auflösung fortbewegt (*Ligadura burlada*), dann sind weitere Intervalle möglich, wie die Terz, die Quinte (rein oder vermindert) und die Oktave. Bevorzugt werden dennoch die Sexte und die Terz.⁵⁸⁵ Während die Auflösung in die verminderte Quinte ohne Einschränkungen möglich ist,⁵⁸⁶ gestattet Valls die Auflösung in die perfekten Konsonanzen nur in Ausnahmefällen: die Auflösung in die Quinte sei „ungefällig für das Gehör“, und die Oktave sei nur erlaubt, um eine weitere *Ligadura* vorzubereiten.⁵⁸⁷

Der Gebrauch der *Ligadura de Septima* kann wie folgt zusammengefasst werden:

- Vorbereitungen:
 - o Selbstvorbereitung: 7
 - o weitere Dissonanzen: 4, verminderte 5 (zusammen mit der 6)
 - o alle Konsonanzen: 3, 5, 6, 8
- Ergänzungsstimmen:
 - o dritte Stimme: 3
 - o vierte Stimme: 8 oder 5 (die 5 muss sich bei der Auflösung fortbewegen)
- Auflösungen:
 - o am besten: 6 (mit liegendem Bass), 3
 - o auch gut: verminderte 5
 - o gelegentlich: reine 5 („ungefällig“), 8 (Vorb. der nächsten *Ligadura*)

⁵⁸³ Valls c. 1735, f. 27': „La 3ª voz ha de estar á la 3ª y la 4ª voz à la 8ª, ó à la 5ª.“

⁵⁸⁴ Siehe dazu auch die *Graduacion de las voces* in Kapitel 10.1.

⁵⁸⁵ Valls c. 1735, f. 27': „Las salidas mas sonoras seràn à la 3ª ò 6ª: tiene otras à la 5ª perfecta, á la 5ª falsa, y a la 8ª.“

⁵⁸⁶ Zu beachten ist dennoch die Weiterführung der verminderten Quinte – siehe Abschnitt f).

⁵⁸⁷ Siehe Valls c. 1735, f. 27': „Usese poco la salida de la 7ª á la 5ª perfecta, por ser desapacible al oído; ni tampoco el prevenir la ligadura de 7ª con la 4ª por la dificultad de poner conforme las quatro voces. Quando de la ligadura de 7ª salga á la 8ª ha de ser, con el cuydado de prevenir otra ligadura de la misma 7ª para concluir el periodo, con la salida à la 6ª ò à la 3ª. Tambien podrá ser la conclusion, con ligadura de 4ª que con qualquiera de las dos abonará las ligaduras antecedentes.“

b) Sekunde

Das Kapitel zu den *Ligaduras* des Basses beginnt Valls wie folgt:

„Nach den *Ligaduras*, die man über dem Bass ausführen kann, werden wir nun diejenigen sehen, welche der Bass mit den Oberstimmen praktizieren kann. Diese beschränken sich auf die *Ligadura de Segunda*, denn um eine solche [*Ligadura* des Basses] zu haben, muss in jedem Fall dieses Intervall [=die Sekunde] beteiligt sein – mal begleitet mit der Quarte, mal mit der Quinte.“⁵⁸⁸

Valls gibt keine besonderen Anweisungen zur Vorbereitung. Dies lässt sich aber damit erklären, dass er Intervalle – quasi im Sinne des Generalbasses – grundsätzlich in Bezug auf den Bass betrachtet. Daraus folgt, dass die *Ligaduras* der Oberstimmen mit verschiedenen Intervallen vorbereitet werden, während die Vorbereitung der *Ligadura de Segunda* mit dem Bass selbst erfolgt. Ein Blick auf Valls Notenbeispiele zeigt dennoch, dass der Bass bei der Vorbereitung in verschiedenen Intervallkonstellationen zu den Oberstimmen stehen kann – inklusive der „Selbstvorbereitung“ mit der Sekunde.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four staves: a treble clef staff, two middle staves, and a bass clef staff. The second system consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and fingerings (numbers 2, 4, 5, 6) in the bass staff.

Notenbsp. 6.29: Valls c. 1735, f. 31, *Ligaduras de Segunda*

⁵⁸⁸ Valls c. 1735, f. 30'-31: "Estas son las ligaduras que pueden executarse sobre el Baxo, ahora veremos las que el Baxo puede practicar con las voces agudas; que todas se reducen á la Ligadura de 2ª pues en qualquiera, que sea, ha de entrar esta especie para que lo sea, unas vezes acompañada de la 4ª, otras de la 5ª."

Der Gebrauch der *Ligadura de Segunda* kann wie folgt zusammengefasst werden:⁵⁸⁹

- Vorbereitungen: im Bass selbst,
 - o entweder mit Konsonanzen drüber
 - o oder mit selbstvorbereitender Sekunde
- Ergänzungen:
 - o zweite Stimme: 2 (Agens)
 - o dritte Stimme:
 - entweder 4 (rein oder übermäßig) – dann vierte Stimme: 6
 - oder 5 – dann vierte Stimme: verdoppelte 5 („12“) oder 2 („9“)
- Auflösungen:
 - o Sextakkord („10, 8 und 6“),
 - o v5 (mit 6 und 3), wenn eine 3 oder eine *Ligadura de Quarta* (d.h. eine „verzögerte“ 3) darauffolgt
 - o auch möglich: Fortbewegung des Agens (2) aufwärts zur 4, um eine *Ligadura de Quinta* vorzubereiten (= *passar de falsa a falsa*)

Notenbsp. 6.30: Valls c. 1735, f. 31', *passar de Falsa a Falsa*

Bei Nassarre findet man auch zweistimmige Beispiele, in denen die Quarte subsynkopiert wird, und sich mit einer ‚impliziten‘ Sekunde als Agens erklären ließen. Für Nassarre ist es aber nicht eindeutig, ob die Quartan in solchen Fällen als Konsonanz oder als Dissonanz dienen.⁵⁹⁰

Notenbsp. 6.31: Nassarre 1723, S. 61, subsynkopierte Quartan

⁵⁸⁹ Für diese Zusammenfassung siehe Valls c. 1735, f. 31-31'.

⁵⁹⁰ Nassarre 1723, S. 60: „Aunque dexo dicho, que los Practicos quando la usan [la quarta] con el Baxo, nunca es por especie consonante (digo quando no es acompañada con otras especies) no obstante la ponen à vezes de tal modo, que puede aver su duda, en si es usarla por consonante, ò disonante; y es de los modos que aqui pondré figurados.“

c) *Quarte*

Die reine *Quarte* ist das typischste Intervall für selbstvorbereitete *Ligaduras* und fungiert in dieser Formel als Grundlage eines besonders beliebten Improvisationsmodells: den *Clausulas* (siehe 9.1). In seinem Kapitel zur *Quarte* behandelt Valls die selbstvorbereitete *Quarte* gleich zu Beginn:

„Die *Ligadura de Quarta* kann mit derselben [*Quarte*] vorbereitet werden, und mit jedem konsonanten Intervall, sowie mit der verminderten *Quinte* und mit der *Septime*. Bei der Vorbereitung mit derselben *Quarte* soll diese von der dritten Stimme mit der *Sexte* begleitet werden, und zum Zeitpunkt der Überbindung (*Ligar*) muss diese [dritte Stimme] zur *Quinte* absteigen; die vierte Stimme soll sich während dieser Zeit nicht von der *Oktave* zum Bass wegbewegen.“⁵⁹¹

Lorente gibt die gleichen Anweisungen für die *Ligadura de Quarta*.⁵⁹² Dass die dritte Stimme die Vorbereitung mit der *Sexte* begleiten soll begründet er damit, dass diese Kombination die „angenehmere und klangvollere Harmonie“ bei der Vorbereitung erzeugt.⁵⁹³ Somit dient der relativ konsonante *Quart-Sext-Klang* als Vorbereitung des dissonanteren *Quart-Quint-Klang*. Ich möchte hier daran erinnern, dass Nassarre die *Ligaduras* auf einen zweistimmigen Kern zurückführt, und somit diese Fortschreitung ohne den Bass als eine *Ligadura de Segunda* (oder je nach Disposition *de Septima*) betrachtet.⁵⁹⁴

Der Gebrauch der *Ligadura de Quarta* kann wie folgt zusammengefasst werden:⁵⁹⁵

- Vorbereitungen:
 - o Selbstvorbereitung: 4 (mit 6)
 - o alle Konsonanzen
 - o weitere Dissonanzen: 7 oder verminderte 5
- Ergänzung:
 - o dritte Stimme: 5
 - o vierte Stimme: 8
- Auflösungen:
 - o mit liegendem Bass: 3
 - o mit Fortschreitung des Basses: 6, 8 oder 5 (rein oder vermindert)

⁵⁹¹ Valls c. 1735, f. 26: „La ligadura de la 4ª se puede prevenir con la misma, y con qualquiera de las especies consonantes, y tambien con la 5ª falsa, y con la 7ª. En caso que se prevenga con la misma 4ª debela acompañar la 3ª voz con la 6ª y esta al tiempo del ligar ha de baxar à la 5ª; en todo este tiempo la 4ª voz no ha de moverse de la 8ª con el Baxo.“

⁵⁹² Siehe Lorente 1672, S. 385.

⁵⁹³ Lorente 1672, S. 358: „[...] la razon que ay para que quando à tres, à quatro, ò à mas voces se haze la preuencion para la ligadura, en la especie quarta, se acompañe con la sexta (que es el puesto que pide la tercera voz) y no con la octava, la quinta, ò otra de las especies consonantes, es, porque à la quarta, que es la voz que preuiene para ligar, la qual serà segunda voz [...] se le ha de poner la tercera voz en la especie que mas se vna, y haga mas grata, y sonora harmonia con ella, al tiempo de dicha prevencion.“

⁵⁹⁴ Siehe den Anfang von Kapitel 6.3.

⁵⁹⁵ Siehe Valls c. 1735, f. 26-26'.

Notenbsp. 6.32: Valls c. 1735, f. 26, *Ligaduras de Quarta*

Valls erwähnt auch die Möglichkeit, dass die dritte Stimme nicht zur Quinte fortschreitet, sondern während der ganzen *Ligadura* auf der Sexte bleibt (siehe T. 3 in Notenbsp. 6.32); in diesem Fall betrachtet Valls die Quarte als eine Konsonanz.⁵⁹⁶

Valls widmet auch ein kleines Kapitel der *Ligadura de Tritono*.⁵⁹⁷ Es handelt sich hier nicht um den typischen Gebrauch dieses Intervalls als *Ligadura del Baxo*, bei dem Valls die Sekunde als Hauptintervall und den Tritonus als Ergänzungsstimme betrachtet (siehe Abschnitt b); vielmehr geht es um eine *Ligadura de Quarta* in einer Oberstimme, in der die Quarte zwar übermäßig, aber nicht akzidenziell erhöht ist, sondern sich natürlich aus dem diatonischen Tonvorrat ergibt.

Der Gebrauch dieser *Ligadura de Tritono* stimmt weitgehend mit der üblichen *Ligadura de Quarta* überein:

- als Vorbereitung dienen die übermäßige Quarte selbst (ergänzt von einer Sexte) oder eine Konsonanz
- beim Binden ergänzt die dritte Stimme die Quinte und die vierte die Oktave (oder eventuell eine Terz)
- die Auflösung kann auf dieselbe Art erfolgen wie bei der *Ligadura de Quarta*

⁵⁹⁶ Valls c. 1735, f. 26: "Puedese acompañar la 4ª con la 6ª todo el tiempo que ligase, que en tal caso podrá ser se concilien las opiniones, entre especulativos, y practicos; pues en el se debe considerar la 4ª especie consonante."

⁵⁹⁷ Siehe Valls c. 1735, f. 26'-27.

Notenbsp. 6.33: Valls c. 1735, f. 27, diatonischer Tritonus als Supersyncopatio

d) None

Wie bereits erwähnt, unterscheidet Valls bei *Ligaduras* zwischen der Sekunde und der None, und zwar nicht wegen der unterschiedlichen Oktavlagen, sondern – im Sinne der Generalbasslehre – je nachdem, ob die syncopierte Stimme oben (None) oder unten (Sekunde) ist.

Im Vergleich zur *Ligadura de Septima*, *Segunda* oder *Quarta* unterliegt der Gebrauch der *Ligadura de Novena* wesentlich strengeren Regeln.⁵⁹⁸ Dissonante Vorbereitungen oder Auflösungen sind grundsätzlich nicht erlaubt; darunter fällt auch die Selbstvorbereitung, auch wenn Valls ein paar Ausnahmefälle zeigt. Eine weitere bemerkenswerte Einschränkung ist, dass die Auflösungsnote zugleich eine darauffolgende *Ligadura* vorbereiten muss.⁵⁹⁹ Diese Regel verweist auf eine typische Situation, in der Nonen-Syncopationes vorkommen, nämlich wenn eine 2-3- oder 7-6-Syncopationes-Kette der Oberstimmen von einer zur None erweiternden Bassstimme ergänzt wird.

⁵⁹⁸ Siehe Valls c. 1735, f. 29-29'.

⁵⁹⁹ Valls c. 1735, f. 29: „La salida será à la 8ª, 6ª ò 3ª y tambien alguna vez à la 5ª, mas en qualquiera especie, que salga, sea siempre para prevenir otra ligadura de 7ª, ò 4ª, con que concluya, como se ve en el exemplo que se sigue.“

Der Gebrauch der *Ligadura de Novena* kann wie folgt zusammengefasst werden:

- Vorbereitungen:
 - o 10 oder 12
 - o Selbstvorbereitung (9) nur in seltenen Ausnahmefällen
- Ergänzung:
 - o dritte Stimme: 3
 - o vierte Stimme: 5 (oder evtl. 6)
- Auflösungen:
 - o 3, 6, 8 (evtl. auch 5), aber immer, um die nächste *Ligadura* (meistens *de Quarta* oder *de Septima*) vorzubereiten.

Notenbsp. 6.34: Valls c. 1735, f. 29, *Ligaduras de Novena*

e) reine Quinte

Konstitutiv für die *Ligadura de Quinta perfecta* ist, dass sie die Ergänzung durch die Sexte erfordert⁶⁰⁰ – ohne die Sexte wäre die Quinte eine bloße Konsonanz und würde dementsprechend anderen Regeln als einer *Ligadura* unterliegen.

Valls behandelt die *Ligadura de Quinta perfecta* innerhalb seines Kapitels zu den Dissonanzen. Er erklärt, dass die spekulativen Autoren eine synkopierte Konsonanz (wie die Quinte) für sich genommen nicht als *Ligadura* betrachten, sondern diese Konstellation auf eine *Ligadura de Segunda* oder *Septima* (zwischen der Quinte und der Sexte) zurückführen.⁶⁰¹ Valls will aber seine Schüler nicht mit spekulativen Fragen „belästigen“ und behandelt die *Ligadura de*

⁶⁰⁰ Valls c. 1735, f. 30: „Para que la 5ª perfecta sea ligada es menester que la tercera voz se ponga a la 6ª [...]“

⁶⁰¹ Es sei hier an Nassarres Betrachtung der *Ligaduras* von einem zweistimmigen Kern ausgehend erinnert.

Quinta und ihren praktischen Gebrauch – quasi wie die Generalbasslehre – von der Perspektive des Basses aus.⁶⁰²

Eine Besonderheit der *Ligadura de Quinta* ist, dass ihre Auflösung bei liegendem Bass – anders als bei der Quarte, Septime oder None – nicht zu einer Konsonanz, sondern zur Quarte führen würde. Die Konsequenz daraus ist, dass sich der Bass bei der Auflösung grundsätzlich bewegt – in der Regel stufenweise aufwärts, so dass sich eine Auflösung in die Terz ergibt.⁶⁰³ Es gibt dennoch eine typische Situation, in der die Auflösung in die Quarte möglich ist: Wenn der Bass dann für eine Brevis liegen bleibt, dann wird die Quarte ebenfalls synkopiert, während sich die dritte Stimme von der Sexte zur Quinte bewegt – es ergibt sich eine (selbstvorbereitete) *Ligadura de Quarta*.

Der Gebrauch der *Ligadura de Quinta perfecta* kann wie folgt zusammengefasst werden:

- Vorbereitung:
 - o eine Konsonanz
 - o die 4 (begleitet von der 6)
- Ergänzung:
 - o dritte Stimme: 6
 - o vierte Stimme: 3 oder 8
- Auflösungen:
 - o i.d. Regel mit Bassfortschreitung: 3 (8 möglich, aber „ungefällig“)
 - o mit liegendem Bass: zur 4, mit anschließender *Ligadura de Quarta*

⁶⁰² Valls, c. 1735, f. 29'-30: „De las Ligaduras, que se executan con algunas de las especies consonantes, como tambien las de 4ª y 9ª ay Autor, que no las tiene por tales. Dexando esta question, para los especulativos; diré solo, que he explicado, y exemplificado el modo como avian de executarse; passará ahora a tratar de las que se hazen con la 5ª perfecta, y 5ª falsa, para que el discipulo sepa el modo, como deve practicarlas; por no embarazarle en el verdadero conocimiento, en si es la ligadura de 2ª, ó 7ª con otra de las voces segun dizen los contrarios; pues en esto no se lo podria dar regla fija, que unas vezes sería de 2ª, otras de 7ª y otras de 9ª, y de la manera que va explicado (y continuaré en explicarlo) no podrá tropezar, en su conocimiento verdadero; añadiendo, que en esto sigo el parecer de los mas de los Autores, que han escrito de Musica, y de los que la han practicado.”

⁶⁰³ Siehe Valls c. 1735, f. 30: „La salida será por ordinario (moviendo el Baxo) à la 3ª; quando el Baxo esté firme será a la 4ª para prevenir otra ligadura.”

Notenbsp. 6.35: Valls c. 1735, f. 30, *Ligaduras de Quinta perfecta*

f) verminderte Quinte

Wie bereits in Kap. 6.1, Abschnitt c) erwähnt wurde, kann die verminderte Quinte in der Praxis mit mehr Freiheit als andere Dissonanzen gebraucht und quasi als eine eigene Kategorie zwischen den Dissonanzen und den Konsonanzen betrachtet werden.⁶⁰⁴ Im Folgenden wird zuerst der strengere Gebrauch der verminderten Quinte als *Ligadura* behandelt, und erst danach wird der freiere Gebrauch thematisiert.

Der Gebrauch der *Ligadura de Quinta falsa* kann wie folgt zusammengefasst werden:⁶⁰⁵

- Vorbereitung:
 - Selbstvorbereitung: verminderte 5 (ergänzt durch 6 und 3)
 - jede Konsonanz (3, 5, 6, 8)
 - jede Dissonanz, bis auf die 9
- Ergänzung:
 - dritte Stimme: 6
 - vierte Stimme: 3
 - selbst in der Vielstimmigkeit nie die 8 ergänzen
- Auflösung:
 - immer zur 3, und zwar mit Bassfortschreitung stufenweise aufwärts

Valls thematisiert aber auch, wie man die verminderte Quinte als Vorbereitung (*Prevencion*) für andere *Ligaduras* (nämlich *de Septima* und *de Quarta*) nehmen kann;⁶⁰⁶ anschließend fasst er beide Gebrauchsarten – als *Prevencion* und als *Ligadura* – in folgendem Beispiel zusammen:

⁶⁰⁴ Dies ist übrigens keine rein spanische Tradition. Man findet in Italien ähnliche Fälle wie z.B. bereits in Artusi 1586, S. 49.

⁶⁰⁵ Siehe Valls c. 1735, f. 30-30'.

⁶⁰⁶ Valls c. 1735, f. 30': „Podrá tambien prevenir con la 5ª falsa las ligaduras de 4ª y 7ª como ya se dixo, y en el siguiente exemplo se manifiesta.“

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four staves: a vocal line (treble clef) and three piano accompaniment staves (treble, middle, and bass clefs). The second system consists of two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The notation includes various note values, accidentals, and fingerings (5, 4, 7) indicating diminished fifths used as *Preveccion* and *Ligadura*.

Notenbsp. 6.36: Valls c. 1735, f. 30', verminderte Quinten als *Preveccion* und *Ligadura*

An einer anderen Stelle zeigt Valls, wie der Gebrauch der verminderten Quinte als *Preveccion* unter Umständen metrisch verkehrte *Ligaduras* erzeugen kann – das heißt, dass die verminderte Quinte auf leichter Zeit kommt, und auf schwerer Zeiten vorbereitet und aufgelöst wird. Valls findet solche verkehrte *Ligaduras* dubios; dennoch verbietet er sie nicht, sondern empfiehlt lediglich, nicht exzessiv davon Gebrauch zu machen.⁶⁰⁷

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four staves: a vocal line (treble clef) and three piano accompaniment staves (treble, middle, and bass clefs). The second system consists of two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The notation includes various note values, accidentals, and fingerings (5) indicating diminished fifths used as *Preveccion* and *Ligadura*.

⁶⁰⁷ Valls bezieht dieses Problem auch auf die Septimen. Valls c. 1735, S. 31: „En diferentes obras de Autores modernos se hallan la 5ª falsa, ò la 7ª al alzar del compas (como está en el [compas] 13 del exemplo antecedente) como si fueran ligaduras; tengolo por licencioso, por ser contra las reglas antiguas, que disponen, que las ligaduras de nota blanca sean al dar y no al alzar del compas: una, ò otra vez se podrá hazer, pero no abusar de ella, no siendo las voces mas que quatro; quando la Musica sea à mas numero de voces, no será tan reprovable.“

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a single melodic line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are grouped as a grand staff (treble, middle C, and bass clefs). The music features a prominent diminished fifth interval between the soprano and bass parts. The number '5' is written above the first measure of the top staff. The number '7' appears below the middle and bass staves in the second and third measures, likely indicating a fingering or a specific intervallic relationship.

Notensbsp. 6.37: Valls c. 1735, f. 31, dubioser Gebrauch der verminderten Quinte

Einen ähnlichen Gebrauch der verminderten Quinte auf leichter Zeit, aber ohne Vorbereitung, diskutiert Nassarre wie folgt:

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom three staves are grouped as a grand staff. The music features a diminished fifth interval between the soprano and bass parts. The number '7' is written below the middle and bass staves in the second and third measures, likely indicating a fingering or a specific intervallic relationship.

Notensbsp. 6.38: Nassarre 1700, S. 198, verminderte Quinte ohne *Ligadura*

„Wenn man diesen Satz streng nach den Regeln bewertet, dann ist er nicht gut; dennoch kann er erlaubt werden, was man mit zwei Gründen rechtfertigen kann. Der erste Grund ist, dass sein Gebrauch auf die Praxis von sehr fachkundigen Meistern gestützt ist. Der zweite Grund ist, dass er nicht gegen eine gute Melodie verstößt; denn, obwohl die verminderte Quinte zusammen mit dem Bass angeschlagen wird, bildet der Sopran [...] wie den Anfang einer *Ligadura*, ohne sie fortzusetzen, und das klingt gut.“⁶⁰⁸

In Notensbsp. 6.38a kann man die vorschriftsmäßige *Ligadura* sehen, mit der Nassarre Notensbsp. 6.38 rechtfertigt:

The image shows a musical score for four staves, identical in notation to Notensbsp. 6.38. It features a diminished fifth interval between the soprano and bass parts. The number '7' is written below the middle and bass staves in the second and third measures.

Notensbsp. 6.38a: Rechtfertigung des vorigen Beispiels durch eine (imaginäre) *Ligadura*

⁶⁰⁸ Nassarre 1700, S. 198: “Mirada rigurosamente esta postura, segun lo que enseñan las reglas, no es buena; pero tiene en su abono dos razones, por las cuales se puede permitir. Es la primera razon estar puesta en vso con la calificacion, y practica de Maestros muy Peritos. Es la segunda, que no falta à la buena melodia: pues aunque dà de golpe la quinta menor con el baxo, encuentra el tiple con la septima, formada con el tenor, es como principio de ligadura, aunq[ue] no la prosigue, y por esto suena bien.”

Nassarres Argumentation legt die Annahme nahe, dass die dissonante Vorbereitung von *Ligaduras* quasi zu einem ‚Schlupfloch‘ wurde, durch das ein freierer Dissonanzgebrauch eingeführt und gerechtfertigt werden konnte. Denn anders als die Dissonanz beim *Ligar*, muss die dissonante Vorbereitung selbst nicht vorbereitet werden. Fällt die anschließende *Ligadura* weg, so liegt de facto ein neuer Dissonanztyp vor, der – ganz im Geiste der alten Kontrapunktlehre – mit einer (eigentlich nicht mehr vorhandenen) *Ligadura* gerechtfertigt wird, und zwar auf paradoxe Art und Weise: Die tatsächliche Dissonanz wird als Vorbereitung betrachtet, die selbst nicht vorbereitet werden muss; und durch das Wegfallen der Überbindung bereitet die vermeintliche Vorbereitung eigentlich nichts vor, sondern sie wird direkt aufgelöst.

Auch wenn die verminderte Quinte grundsätzlich als Dissonanz definiert wird, grenzt dieser freie Gebrauch fast an den einer imperfekten Konsonanz. Besonders deutlich ist die Ähnlichkeit mit der großen Sexte, die ebenfalls nicht vorbereitet wird, und prinzipiell – wenn auch weniger zwingend als die verminderte Quinte – eine bestimmte Fortführung verlangt. Dieser Grenzcharakter der verminderten Quinte spiegelt sich auch, wie Lorente bemerkt, in der Terminologie wider: Man spreche sowohl von „*Quinta falsa*“ als auch von „*Quinta imperfecta*“.⁶⁰⁹

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Valls bereits am Anfang seines Traktats, wo er die ersten Grundregeln für die Konsonanzen gibt, auch Anweisungen für die verminderte Quinte gibt:

„Die verminderte Quinte, die aus zwei Töne und zwei Halbtönen zusammengesetzt ist (wie später erklärt wird) hat auch ihren Platz in den Kontrapunkten (außer beim *Contrapunto de Semibreves*); sie soll auf leichter Zeit (*alzar*) nach der Terz oder Sexte hervorgebracht werden, und muss zur Terz hinauslaufen, indem die Oberstimme stufenweise absteigt, und die Unterstimme stufenweise aufsteigt.“⁶¹⁰



Notenbsp. 6.39: Valls c. 1735, f. 2', verminderte Quinte auf leichter Zeit (*alzar*)

⁶⁰⁹ Lorente selbst zieht jedoch die Bezeichnung „*Quinta falsa*“ vor. Lorente 1672, S. 256: „En el Contrapunto de Minimas, y en el de Compàs mayor, tiene el Mi, de Be fa be mi quinta al mouimiento del alçar, no al de dar, passando el Canto Llano al Fa de Ce sol fa ut, porque se reputa por especie falsa, que passa al intermedio del Compàs, saliendo à la imperfecta, como diremos mas abaxo: [...] Y esta quinta sobre dicho Mi, de Be fa be mi, que està en Fe faut (à la parte alta) la llaman menor, ò imperfecta. Yo digo, que mejor se puede, y deve llamar quinta falsa.“ Siehe außerdem Nassarres Diskussion zur Einteilung der verminderten Quinte als imperfekt in: Nassarre 1723, S. 114-115. Auch wenn Nassarre diese Einteilung nicht teilt, zeigt sich deutlich, dass der genannte Grenzcharakter der verminderten Quinte damals Gegenstand von musiktheoretischen Diskussionen war.

⁶¹⁰ Valls c. 1735, f. 2-2': „La 5ª falsa compuesta de dos Tonos, y dos semitonos (como se dirá adelante) también tiene lugar en los contrapuntos (menos en el de semibreves) debe executarse al alzar del Compas, despues de la 6ª ò la 3ª y ha de salir à la 3ª baxando la voz alta gradatim, y la voz baxa subirá tambien gradatim.“

g) übermäßige Quarte

Die *Ligadura de Tritono* in der Oberstimme ist bereits unter Abschnitt c) behandelt worden; es handelt sich um einen Spezialfall der *Ligadura de Quarta*, in dem sich aus der diatonischen Skala heraus die übermäßige Quarte ergibt.

Viel typischer ist der Gebrauch der übermäßigen Quarte in der *Ligadura* des Basses. Da aber der subsynkopierte Tritonus immer zusammen mit der Sekunde gebraucht wird,⁶¹¹ betrachtet die *Contrapunto-Lehre* diesen Fall stets als eine *Ligadura de Segunda*, die in der dritten Stimme mit dem Tritonus ergänzt wird.⁶¹² Für Nassarre ist diese die typischste Wahl, um die *Ligadura de Segunda* zu ergänzen.⁶¹³

Dennoch findet man auch Beispiele für *Ligaduras de Tritono* in der Zweistimmigkeit:

The image shows a musical score for two voices (treble and bass clef) with three measures. The first measure is labeled 'Lig. de 4 superflua.' and shows a tritone in the bass voice. The second measure is labeled 'O assi.' and the third is 'O assi burlada.' showing a tritone in the treble voice.

Notenbsp. 6.40: Lorente 1672, S. 279, zweistimmige *Ligaduras de Tritono*

In den ersten zwei Beispielen wird der Tritonus (wie üblich) durch stufenweise Bewegung der zwei Stimmen in die Sexte aufgelöst; aus dem dritten Beispiel geht aber hervor, dass die Oberstimme (Agens) frei in die Terz abspringen kann (*Ligadura burlada*).⁶¹⁴

Auch wenn die übermäßige Quarte gewissermaßen als Pendant zur verminderten Quinte betrachtet werden kann, wird in der *Contrapunto-Lehre* bei jener, anders als bei dieser, kein freierer Gebrauch außerhalb der *Ligadura* beschrieben – was sich wohl auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Quartan und Quinten zurückführen lässt.

⁶¹¹ Beispiele mit der Terz statt der Sekunde sind in den hier behandelten Traktaten meines Wissens nicht zu finden.

⁶¹² Wie bereits erwähnt (siehe Anfang von Kapitel 6.3), reduziert Valls alle *Ligaduras* des Basses auf *Ligaduras de Segunda*, die mit verschiedenen Intervallen ergänzt werden; und die Art, wie Nassarre alle *Ligaduras* auf einen zweistimmigen Kern zurückführt, hat ebenfalls zur Folge, dass er hier eine *Ligadura de Segunda* sieht.

⁶¹³ Nassarre 1723, S. 114: „De todos estos modos [nämlich: 2/5, 2/4/6 und 2/+4/6] está puesto en practica el acompañar al *Baxo* las otras voces quando liga, y de todos modos suena bien: Pero el mas usado es acompañar la *segunda* con *quarta* de Tritono, y *sexta*, como está en la *segunda ligadura* [des vorigen Beispiels]“.

⁶¹⁴ Man vergleiche diesen Gebrauch der übermäßigen Quarte mit der reinen Quarte in Notenbsp. 6.31.

h) sonstige Dissonanzen

Bei den sonstigen Dissonanzen, die in der *Contrapunto*-Lehre vorkommen, handelt es sich um verminderte und übermäßige Intervalle:

- übermäßige Quinte und verminderte Quarte
- verminderte Septime und übermäßige Sekunde⁶¹⁵

Anders als die verminderte Quinte und die übermäßige Quarte, die natürlich in der diatonischen Skala vorkommen, können diese Dissonanzen ausschließlich durch den Gebrauch von Akzidenzien erzeugt werden. Sie spielten im *Estilo Ecclesiastico* verglichen mit anderen Dissonanzen eine eher untergeordnete, aber dennoch zunehmende, Rolle. Auch wenn sie in der *Contrapunto*-Lehre nicht sehr extensiv behandelt werden, zeugt ihre Präsenz in den wichtigsten Quellen von einem Wandel im Dissonanzgebrauch gegenüber dem 16. Jahrhundert. Dieser Wandel, der zunächst sanfter als in der italienischen *Seconda Practica* verläuft, wird dennoch auf eine ähnliche Art begründet.⁶¹⁶

Die hier besprochenen Dissonanzen spielen eher eine rhetorische Rolle in schriftlichen Kompositionen. Da sie aber auch im improvisierten Kontrapunkt eingesetzt wurden, wird ihr Gebrauch hier kurz skizziert.

Übermäßige Quinte und verminderte Quarte

Die übermäßige Quinte wird auf betonter Zeit, aber ohne *Ligadura* gebraucht.⁶¹⁷ Die übliche Auflösung ist in die Sexte (Halbtonschritt in der Oberstimme bei liegender Unterstimme), wenn auch andere Auflösungen möglich sind.⁶¹⁸ Als Ergänzung kann eine *Ligadura de Septima*, oder auch die Terz und die Dezime dienen, aber nicht die Oktave.

⁶¹⁵ Die übermäßige Sexte, die erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Verbreitung genießen wird, spielt in den hier behandelten *Contrapunto*-Lehren noch keine Rolle. In Valls' Dissonanzen-Kapitel kommt sie gar nicht vor. Nassarre schreibt in Zusammenhang mit der Mi-Kadenz, dass die *Ligadura de Septima mayor* in die große Sexte aufgelöst wird; in solchen Auflösungen „wird die Sexte nie akzidentuell erhöht, denn an solchen Stellen ist die Sexte bereits natürlicherweise groß“. Siehe Nassarre 1723, S. 91: „Al contrario sucede quando se hazen ligaduras en *septima mayor*, que cierre clausula, ò no cierre; su ordinaria salida, aviendo de ser à *sextas*, es à la *mayor*: Y la razon es, por ser la que està mas cerca de donde liga; y quando assi sucede, aunque aya de cerrar en la *octava*, nunca se haze la *sexta*, donde desliga, mayor, accidentalmente, porque en semejantes puestos, la ay naturalmente *mayor*. Y es relga fixa, que sobre el punto que ay *septima mayor* naturalmente, lo es tambien la *sexta*.“

⁶¹⁶ Siehe z.B. Lorente 1672, S. 285, in Zusammenhang mit der übermäßigen Quinte: „y aunque està esta quinta excessiua, ò superflua, en el numero de las especies falsas, no se liga, solo sirve en la Musica para ciertas ocasiones, y serà quando la letra lo pidiere; [...] Y esto mismo se ha de observar, y hazer con algunos primores muy particulares, que se veràn en este Libro, que no estàn puestos para que se vse de ellos a cada passo, sino à su tiempo, particularmente de algunas dissonancias, ò ligaduras artificiosas; que essas son para la ocasion en que la Letra las pidiere; y assi digo, que no solo para ser Maestro consumado en la Musica, se requiere saber la Composicion de ella, sino que se necessita tambien de saber elegir la Composicion, acomodandose con la Letra, dando à cada cosa lo que pide, à lo triste, triste, à lo alegre, alegre, à lo sonoro, sonora, à lo graue, graue, à lo sossegado, reposo; esto es, que si la Letra es triste, la Musica ha de corresponder con tristeza, poniendo consonancias, y dissonancias, tristes, y funebres: [...]“

⁶¹⁷ Die Zusammenfassung basiert vor allem auf Valls c. 1735, f. 32'.

⁶¹⁸ Siehe dazu, neben Valls, auch die Notenbeispiele in Lorente 1672, S. 285-286.

The image shows a musical score for a piano arrangement. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The bottom four staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The score includes a small image of the original manuscript on the left. The notation features various intervals, with specific intervals labeled as 4, 5#, and 5[#].

Notensbsp. 6.41: Valls c. 1735, f. 32', übermäßige Quinten und verminderte Quarten

Valls verweist darauf hin, dass die übermäßige Quinte und die verminderte Quarte sehr oft zwischen Oberstimmen vorkommen.⁶¹⁹ In diesem Fall leiten diese Dissonanzen eine selbstvorbereitete *Ligadura de Quarta* ein, wie man in T. 3 und 5 des vorigen Beispiels beobachten kann.

Die verminderte Quarte kann als *Ligadura* gebraucht werden:⁶²⁰

- Vorbereitung: jede Konsonanz
- Ergänzung:
 - o dritte Stimme: 6
 - o vierte Stimme: doppelte 6 (13)
- Auflösung: 3 (ergänzt mit 6 und 5), anschließend weitere *Ligaduras*

The image shows a musical score for a piano arrangement. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The bottom four staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The score includes a small image of the original manuscript on the left. The notation features various intervals, with specific intervals labeled as 4, 3, 9, and 4.

Notensbsp. 6.42: Valls c. 1735, f. 27, *Ligadura de Quarta diminuta*

⁶¹⁹ Nassarre beschreibt sogar nur diesen Gebrauch der übermäßigen Quinte, und behauptet, dass diese nicht zum Bass gebraucht wird. Nassarre 1723, S. 50: „Y aunque esta especie [=die übermäßige Quinte] por disonante no se usa con el *Baxo*, puede suceder muchas vezes su uso entre las voces particulares.“

⁶²⁰ Diese Zusammenfassung basiert auf Valls c. 1735, f. 27, sowie Lorente 1672, S. 360-361.

Verminderte Septime und übermäßige Sekunde

Laut Valls wird die *Ligadura de Septima diminuta* „unter den Modernen“ gebraucht, und zwar wie folgt:⁶²¹

- Vorbereitung: (nicht näher beschrieben)
- Ergänzung: 3 und 10
- Auflösung: kleine 6

Notenbsp. 6.43: Valls c. 1735, f. 28', *Ligadura de Septima diminuta*

Bei Nassarre findet man folgendes Beispiel, das andere Möglichkeiten als Valls zeigt:

Notenbsp. 6.44: Nassarre 1700, S. 236, *Septima diminuta* und *Segunda superflua*

Aus diesem Beispiel geht hervor, dass die *Ligadura de Septima disminuida* auch mit einer Dissonanz (hier: verminderte Quinte) vorbereitet werden kann, und dass die Auflösung in andere Intervalle als die kleine Sexte durch Bewegung des Basses (*Ligadura burlada*) möglich ist. Man beachte auch, wie Nassarre zwei Takte später in den Mittelstimmen dieselbe Konstellation wiederholt, aber im Stimmtausch: es ergibt sich eine *Ligadura de Segunda superflua*. Während Nassarre die *Ligadura de Septima disminuida* billigt,⁶²² steht er der *Ligadura de Segunda superflua* kritisch gegenüber.⁶²³

⁶²¹ Siehe Valls c. 1735, f. 28'.

⁶²² Nassarre 1700, S. 238-239: „aunque semejante especie [=verminderte Septime] està muy poco puesta en vso, y por esso el oïdo hallarà novedad en ella, quanto menos se oyga; pero si se hiziere abito de oïrla, con la frecuencia de su vso, pareceria tambien como qualquiera otra ligadura de las que se practican.“

⁶²³ Nassarre 1700, S. 240-241: „Verdad es, que la segunda [superflua] que se halla en dicha postura, se vè rara vez en practica, por su mucha dureza [...] es dura y aspera mas que la septima [diminuta] que arriba se dixo. [...] A mas de ser especie disonante, y tan aspera, està muy poco practicada en la Musica: de donde por vno, y otro se sigue, que su melodia ha de ser muy poca, ò nada: pues postura que carece de buena melodia, se debe reprob.“

Nassarre diskutiert auch den Gebrauch der verminderten Septime außerhalb der *Ligadura*, direkt angeschlagen (*de golpe*):



Notenbsp. 6.45: Nassarre 1700, S. 244, *Septima diminuta de golpe*

Dieses Beispiel ist vergleichbar mit der ebenfalls unvorbereiteten verminderten Quinte in Notenbsp. 6.38. Anders als bei der verminderten Quinte, lehnt Nassarre die verminderte Septime *de golpe* ab. Dennoch gibt er zu, dass diese auch von „gelehrten Meistern“ praktiziert werde.⁶²⁴

i) simultane *Ligaduras*

Zur simultanen Verwendung von *Ligaduras* schreibt Lorente, dass diese weder im *Contrapunto* noch in der Komposition erlaubt seien. Dennoch differenziert er das, je nachdem, welche *Ligaduras* kombiniert werden: Quarte und Septime zusammen seien grundsätzlich nicht gut, während Quarte und None nicht so stark dissonieren würden.⁶²⁵

Valls, der tendenziell mit Lorente übereinstimmt, beschreibt die verschiedenen Kombinationen ausführlicher, inklusive Ergänzungsstimmen:⁶²⁶

- 4 + 7 + 9: „spröde Musik“, da zu jeder Dissonanz die jeweilige Ergänzung fehle
- 4 + 7: ebenfalls „spröde“
- 7 + 9: „harmonisch“, Ergänzung mit der 3 (optimal für beide Dissonanzen)
- 4 + 9: ebenfalls „harmonisch“, Ergänzung mit der 5



⁶²⁴ Nassarre 1700, S. 243-244: „P. Pues como Maestros Doctos la vsan en la forma que se verà en el exemplo que se sigue? / [...] / R. [...] y assi me parece se debe excluir de toda buena musica postura semejante“

⁶²⁵ Lorente 1672, S. 278: „Dos ligaduras a vn mismo tiempo, no se permite en el Contrapunto de Concierto, ni tampoco en la Composicion, aunque no ha faltado quien ha vsado de ellas, ligando la quarta, y la septima juntamente; no lo tengo por bueno [...]: la nouena, y la quarta, parece, que si se ligan juntas, no disuenan tanto, como estas otras especies falsas, antes parece acompaamiento la vna de la otra.“

⁶²⁶ Siehe Valls c. 1735, f. 31'-32.

A musical score for three staves (treble, middle, and bass clefs) illustrating simultaneous Ligaduras. The score consists of four measures. The first measure has a 7-measure slur over the first staff and a 4-measure slur over the second staff. The second measure has a 9-measure slur over the first staff and a 4-measure slur over the second staff. The third measure has a 9-measure slur over the first staff and a 7-measure slur over the second staff. The fourth measure has a 9-measure slur over the first staff and a 7-measure slur over the second staff. The third and fourth measures end with double bar lines.

Notensbp. 6.46: Valls c. 1735, f. 32, simultane Ligaduras

Rabassa zeigt sich allerdings viel experimentierfreudiger: Er zeigt, wie man mehrere Stimmen in Sekund-Abständen setzen kann – beginnend mit drei Stimmen, dann mit vier... und so weiter bis zu einem siebenstimmigen „Cluster“.

A musical score for three staves (treble, middle, and bass clefs) illustrating the development of a seven-voice cluster. The score is divided into two main sections. The left section shows three systems of staves, each with an upward-pointing arrow below it. The right section shows three systems of staves, each with an upward-pointing arrow below it. The first system on the left has three staves with notes in the treble, middle, and bass clefs. The second system has four staves. The third system has five staves. The first system on the right has three staves. The second system has four staves. The third system has five staves. The notes are arranged in a way that creates a dense, multi-voiced texture.

Notensbp. 6.47: Rabassa c. 1720, S. 295-297, bis zu 7 Stimmen *en 2^a todas al mismo Tiempo*, markiert mit ,↑'

Solche Beispiele sind sicherlich nicht als Norm zu verstehen. Dennoch kann man davon ausgehen, dass ein Komponist wie Rabassa keine völlig realitätsfremde Musik beschreibt, und dass in einem *Estilo Ecclesiastico*, der nicht zuletzt durch Vielstimmigkeit und eine Vorliebe für *Ligaduras* gekennzeichnet ist, solche Reibungen möglich sind. Gerade in der Improvisation kann man sich gut vorstellen, dass es den Kontrapunktisten nicht immer gelingt, ihre *Ligaduras* ganz genau nach den strengen Regeln von Lorente oder Valls zu koordinieren, und dass sich dadurch relativ einfach die eine oder andere „spröde Musik“ ergeben kann.

j) Lizenzen in der Dissonanzbehandlung

Auch wenn die *Contrapunto*-Lehre um 1700 mehr Spielraum für Dissonanzen als in der Renaissance bietet – man denke z.B. an die dissonanten Vorbereitungen, die Betrachtung der verminderten Quinte quasi als ein imperfektes Intervall oder den Einbezug von neuen Dissonanzen wie die verminderte Septime –, bleibt in der Theorie der Dissonanzgebrauch weiterhin grundsätzlich auf zwei Situationen beschränkt: die *Ligadura* (Synkopatio) und die *Glossa* (Diminution).

Dennoch findet man im Repertoire zunehmend Dissonanzen in Konstellationen, die nicht in der *Contrapunto*-Lehre vorgesehen sind, wenn auch in einem kleineren Maß als in der italienischen *Seconda Pratica*. Diese Kluft zwischen Theorie und Praxis der Dissonanzbehandlung wird in den Musikschriften intensiv diskutiert – man denke z.B. an die Valls-Polemik.⁶²⁷

Autoren wie Nassarre, Valls oder der katalanische Anonymus versuchen mit einer gewissen Systematik zu erklären, in welchen Situationen Lizenzen in der Dissonanzbehandlung akzeptabel sind. Die typischste Erklärung für die Lizenzen ist die sogenannte *Suposicion*⁶²⁸ (= Annahme): Anstelle der tatsächlich notierten (und klingenden) Musik wird eine etwas andere Situation „angenommen“, in der die diskutierte Dissonanz regulär wäre. Anders als in der *Seconda Pratica*, wo die neue Dissonanzbehandlung mit rhetorischen Figuren und mit einer neuen Ästhetik assoziiert wurde, geht es hier anscheinend darum, die Lizenzen mithilfe der *Suposiciones* weiterhin auf die altbewährten Regeln zurückzuführen.

Ein typischer Fall ist die Annahme einer anderen Taktart (*Suposicion de Tiempo*), mit der z.B. bestimmte gedehnte Dissonanzen gerechtfertigt werden, die in der notierten Taktart (in Notenbsp. 6.48: **C**) auf schwerer Zeit eintreten, aber in einer anderen Taktart (**♩**) eine regelkonforme Synkopen-Dissonanz wären.

⁶²⁷ Siehe Kapitel 3.2.

⁶²⁸ Der Begriff *Supposition* ist auch präsent in der französischen Musiktheorie dieser Zeit, und zwar mit einer ähnlichen Bedeutung. Siehe dazu Christensen 1993, S. 64-67.

Exemplo de suposicion de Tiempo Binario

6 Descifrado

Notenbsp. 6.48: Valls c. 1735, f. 53', *Suposicion de Tiempo Binario*

Auch typisch ist die *Suposicion de mala por buena*, die den betonten Durchgang (Transitus irregularis) bezeichnet. Durch die Annahme einer Konsonanz (*buena*) statt einer Dissonanz (*mala*) auf der betonten Zeit (*Dar*) oder auf der ersten Unterteilung (*Alçar*) rechtfertigt Nassarre bestimmte dissonante Einsätze:

Notenbsp. 6.49: Nassarre 1700, S. 227, *Mala por Buena (Suposicion kleingestochen)*

Neben den *Suposiciones* findet man auch andere Begründungen für Lizenzen im Dissonanzgebrauch, die vom Pragmatismus gekennzeichnet sind, wie z.B.:

- Geläufigkeit – der Gebrauch „ist in der Gegenwart sehr üblich geworden“⁶²⁹
- Autorität – „wenn das erfahrene Maestros machen, dann ist es erlaubt“⁶³⁰
- oder schlicht und einfach „es kann erlaubt werden, weil es gut klingt“⁶³¹

⁶²⁹ Valls c. 1735, f. 28': „[...] muy introducido en tiempo presente [...]“

⁶³⁰ Nassarre 1700, S. 254-255: „P. Pues segun esso se podrá vsar de dichas posturas lícitamente? / R. No hallo razon en contrario, que haga fuerça, si los que vsaren de ellas son los hombres de experiencia, que sepan templar, con la conuinacion de los periodos, ò clausulas, la aspereza que consigo traen la mezcla de las especies de vn genero, con las de otro.“

⁶³¹ Valls c. 1735, f. 28': „[...] y por que suena bien puede permitirse [...]“

Mit solchen Argumenten begründet Valls, dass die Patiensstimme einer *Ligadura de Septima* anstatt wie gewöhnlich stehen zu bleiben, zwischen der Vorbereitung und der Dissonanz chromatisch verändert werden kann:⁶³²

This musical score example, labeled 6.50, illustrates a chromatic change during a *Ligadura*. It features four staves: three vocal staves on the left and a grand staff (treble and bass clef) on the right. The music is in common time (C). The vocal parts show a melodic line with a *Ligadura* (a slur over two notes). The grand staff accompaniment shows a chromatic descent in the bass line during the *Ligadura* period, moving from a higher note to a lower one through a series of half-steps.

Notenbsp. 6.50: Valls c. 1735, f. 28', chromatische Veränderung während der *Ligadura*

Und Nassarre begründet mit der Autorität von erfahrenen Meistern, dass die Auflösung einer *Ligadura* statt mit einer Sekunde, mit einem chromatischen Schritt abwärts erfolgen kann.

This musical score example, labeled 6.51, shows the chromatic resolution of a *Ligadura*. It consists of four staves: three vocal staves on the left and a grand staff on the right. The music is in common time (C). A *Ligadura* is shown over two notes in the vocal part. The resolution of this *Ligadura* is achieved through a chromatic step downwards, as indicated by a dashed line connecting the two notes. The grand staff accompaniment provides harmonic support with a chromatic descent in the bass line.

Notenbsp. 6.51: Nassarre 1700, S. 252, chromatische Auflösung der *Ligadura*

Dissonante Einsätze werden bereits 1672 von Lorente thematisiert: Er erlaubt sie in Ausnahmefällen, „wenn der Text danach verlangt“ oder um Imitationen zu ermöglichen.⁶³³ In seinen Beispielen erscheinen die dissonanten Einsätze allesamt als selbstvorbereitete *Ligaduras*:

This musical score example shows dissonant entries as self-prepared *Ligaduras*. It features four staves: three vocal staves on the left and a grand staff on the right. The music is in common time (C). The vocal parts show entries that are dissonant at first but resolve into a consonant *Ligadura* structure. The grand staff accompaniment provides harmonic support with a chromatic descent in the bass line.

⁶³² Valls c. 1735, f. 28'.

⁶³³ Lorente 1672, S. 377: „[...] porque aunque las Reglas del Contrapunto, y de toda buena Composicion nos enseñan, que à los principios de la Obra, y en todas las vezes que alguna de las voces pausare en el intermedio de ella, al bolver à entrar, ha de ser en especie, y consonancia buena, no en especie falsa, y dissonante; tienen su epyqueya, y algunas excepciones en algunos casos particulares, por pedirlo assi la letra, ò por imitar algunos passos, &c.“

The image shows a musical score for three voices. The top voice is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is common time (C). The score consists of two measures. In the first measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note F#4, and the bottom voice has a whole note G3. In the second measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. This illustrates dissonant entries (dissonante Einsätze) where a note enters in a voice that is not in its natural position relative to the other voices.

Notensbp. 6.52: Lorente 1672, S. 377, dissonante Einsätze

Nassarre widmet in seinen *Fragmentos Musicos* (also noch lange vor der Valls-Polemik) fast zwanzig Seiten den dissonanten Einsätzen, und unterscheiden dabei vier Fälle:⁶³⁴

- dissonanter Einsatz einer Agens-Note (*haciendo padecer*)
- dissonanter Einsatz einer Patiens-Note (*padeciendo*)
- dissonanter Einsatz wegen *Transitus irregularis (mala por buena)* in einer anderen Stimme
- dissonanter Einsatz ohne *Suposicion*

Für diesen letzten Fall bedient sich Nassarre verminderter Quinten ohne Vorbereitung, quasi als imperfekte Konsonanzen (vgl. Abschnitt f):

The image shows a musical score for three voices. The top voice is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is common time (C). The score consists of four measures. In the first measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note F#4, and the bottom voice has a whole note G3. In the second measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. In the third measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. In the fourth measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. This illustrates entries with diminished fifths (Einsätze mit verminderten Quinten).

Notensbp. 6.53: Nassarre 1700, S. 232, Einsätze mit verminderten Quinten

Nassarre zeigt auch, wie die verminderte Quinte in die übermäßige Quarte aufgelöst werden kann und umgekehrt.⁶³⁵

Zuletzt sei hier noch auf die Möglichkeit hingewiesen, eine *Ligadura* zu dehnen, indem die dissonante Note von Stimme zu Stimme wandert:

The image shows a musical score for three voices. The top voice is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is common time (C). The score consists of four measures. In the first measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note F#4, and the bottom voice has a whole note G3. In the second measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. In the third measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. In the fourth measure, the top voice has a whole note G4, the middle voice has a whole note G4, and the bottom voice has a whole note G3. This illustrates the exchange of a dissonance between voices (Tausch der Dissonanz zwischen den Stimmen).

Notensbp. 6.54: Valls c. 1735, f. 34', Tausch der Dissonanz zwischen den Stimmen

⁶³⁴ Nassarre 1700, S. 217-235.

⁶³⁵ Siehe Notensbp. 6.44.

6.4. Die Sorten von *Contrapunto*

Die *Contrapunto*-Lehre unterscheidet um 1700 zwischen zahllosen Sorten von Kontrapunkt. Dennoch wird – wie bereits in Kapitel 2.3 gezeigt wurde – zwischen dem schriftlichen und dem schriftlosen Kontrapunkt nicht emphatisch unterschieden. Die verschiedenen Sorten von *Contrapunto* können sowohl schriftlich praktiziert als auch „ohne aufzuschreiben“ direkt gesungen werden.

Die wichtigsten Unterteilungen des *Contrapunto* sind:

- *Contrapunto suelto* vs. *concertado*
- *Contrapunto sobre Canto llano* vs. *sobre Canto de Organo*
- *Contrapunto sobre Baxo* vs. *sobre Tiple*
- *Contrapunto simple* vs. *disminuido*

Bevor diese Unterscheidungen näher betrachtet werden, ist es wichtig festzuhalten, dass diese Kategorien frei kombiniert werden, woraus sich eine Großzahl von Sorten ergibt – so sind beispielsweise der *Contrapunto suelto simple sobre Canto llano sobre Tiple* oder der *Contrapunto concertado disminuido sobre Canto de Organo sobre Baxo* möglich.

a) *Contrapunto suelto* und *concertado*

Diese Unterscheidung basiert auf der Anzahl der Stimmen: Der *Contrapunto suelto* (loser Kontrapunkt) ist zweistimmig, der *Contrapunto concertado* (koordinierter Kontrapunkt) drei- oder mehrstimmig. Diese Bezeichnungen basieren auf einem wesentlichen Unterschied, der bei der Improvisation eine besondere Relevanz hat:

- Im zweistimmigen Kontrapunkt tritt zur gegebenen Stimme ein einziger Sänger (*Contrapuntante*) hinzu, der frei unter einer Vielzahl von Intervallen wählen kann. Das Adjektiv *suelto* (= los) verweist darauf, dass der *Contrapuntante* an keine andere Stimme – bis auf die Vorlage – gebunden ist, und alleine das Resultat in aller Freiheit steuert.⁶³⁶
- Im drei- und mehrstimmigen Kontrapunkt hingegen handelt es sich um eine kollektive Improvisation: Zur gegebenen Stimme treten mehrere *Contrapuntantes* hinzu, die zwar die gegebene Stimme vor Augen haben, aber nur bedingt die Improvisationen der anderen Teilnehmer vorausahnen können.⁶³⁷ Um eine ordentliche Stimmführung ohne Pannen – wie etwa verbotenen Parallelen oder unvorbereiteten Dissonanzen – zu sichern, ist es nötig, dass sich die *Contrapuntantes* aufeinander abstimmen (= *concertar*). Die Koordinationsstrategien sind also der Schlüssel, um *Contrapunto concertado* erfolgreich zu improvisieren (siehe Kapitel 8).

⁶³⁶ Siehe z.B. Nassarre 1723, S. 141: „El distinguirse [los Contrapuntos] llamandose el uno *suelto*, y el otro à *concierto* es, porque el *suelto* no tiene precision: pues tan solamente la voz que và sobre el *Canto Llano*, no haze mas que formar las consonancias con el.“

⁶³⁷ Siehe Nassarre 1723, S. 141: „Llamanse *Contrapuntos à concierto* las composiciones à tres sobre *Canto Llano*, por la precision con que vàn ordenadas las voces, pues à mas de usar las especies perfectas de el modo que en el otro, tiene la de imitarse una voz à otra, y como qualquiere de ellas ha de *concertar*, no solo con el *Canto Llano*, sino es una con otra, yà en las especies consonantes, yà en las ligaduras, y yà en las imitaciones, por esso se llaman con propiedad *Contrapuntos à concierto* semejantes composiciones.“

Im schriftlichen Kontrapunkt fällt zwar ein großes Problem weg, nämlich die Koordination von mehreren improvisierenden Individuen. Dennoch besteht auch hier ein wesentlicher Unterschied zum zweistimmigen *Contrapunto suelto*: Es reicht nicht, dass der Komponist Kontrapunkte addiert, die an für sich zur gegebenen Stimme passen, sondern er muss darüber hinaus für die korrekte Koordination (*concertar*) der Kontrapunkte sorgen.

Es sei hier noch darauf verwiesen, dass Nassarre den Begriff des *Contrapunto concertado* auf die Dreistimmigkeit beschränkt. Seine Begründung ist, dass ab der Vierstimmigkeit die perfekten Konsonanzen – anders als in der Zwei- und Dreistimmigkeit – nicht ausschließlich in Gegenbewegung, sondern auch in gerader Bewegung geführt werden. Für Nassarre ist also der *Contrapunto*-Begriff an den strengen Gebrauch der perfekten Konsonanzen gebunden. Da dies bei der Vier- und Mehrstimmigkeit nicht mehr zutrifft, spricht er in diesen Fällen nicht von *Contrapunto*, sondern von *Composiciones à concierto*.⁶³⁸

b) *sobre Canto llano und sobre Canto de Organo*

Je nachdem, ob die gegebene Stimme aus gleichen oder verschiedenen Notenwerten besteht, spricht man von *Contrapunto sobre Canto llano* (über den Choral) oder *sobre Canto de Organo* (über eine mensurierte Melodie). Die ganzen Grundlagen der *Contrapunto-Lehre* werden durch den *Contrapunto sobre Canto llano* gelernt und ausgiebig trainiert. Der *Contrapunto sobre Canto de Organo* spielt im Vergleich dazu eine deutlich untergeordnete Rolle, quasi als eine Art ‚Extra‘.

Typisch für die Notation des *Contrapunto sobre Canto llano* ist, dass die Notenwerte des *Canto llano* und der Kontrapunkte oft in einem Verhältnis von 2:1 zueinander stehen. Dadurch entsprechen die Breven des *Canto llano* der üblichen Quadratnotation des Chorals, während der Kontrapunkt mit den herkömmlichen Figuren des *Canto de Organo* – *Semibreves* und kleinere Figuren – dargestellt wird.



Notenbsp. 6.55: Nassarre 1700, S. 76, Notation im Verhältnis 2:1

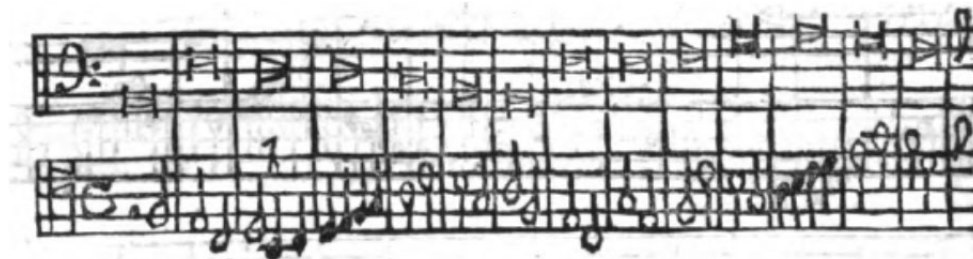
⁶³⁸ Siehe Nassarre 1723, S. 141: „Las que no se deven llamar propriamente *Contrapuntos*, son las composiciones de à quatro à cinco, y à mas voces, aunque sean sobre *Canto Llano*; si, composiciones à *concierto*: y la razon de porque no se deven llamar *contrapuntos* es; porque no se usan las especies perfectas con la precision de movimientos contrarios, como en las de à dos, y à tres voces: pues en ser las composiciones à quatro, yà se permite el uso de *quinta*, y *octava*, por movimiento *recto*, como en su lugar explicarè: pero devense llamar composiciones à *concierto*, por aver de *concertar*, no solo con el *Canto Llano*, sino es unas con otras voces, al modo que en las de à tres (digo en quanto à la formacion de las consonancias, è imitaciones.)”

c) *sobre Baxo* und *sobre Tiple*

Was die Lage der Kontrapunkte in Bezug auf die gegebene Stimme anbelangt, findet man in der *Contrapunto*-Lehre des 17. und 18. Jahrhunderts zwei Möglichkeiten: Entweder die gegebene Stimme dient als Bass (*Contrapunto sobre Baxo*), oder sie dient als Oberstimme (*Contrapunto sobre Tiple*). Die im 16. Jahrhundert noch übliche Praxis, die Kontrapunkte um eine gegebene Mittelstimme (Tenor) herum zu improvisieren, scheint hier keine Relevanz mehr zu haben.⁶³⁹

Alle *Contrapunto*-Lehren beginnen mit dem *Contrapunto sobre Baxo*, und trainieren diesen ganz konsequent in einer langen Reihe von Gattungen. Erst danach wird der schwierigere *Contrapunto sobre Tiple* behandelt, wenngleich weniger ausführlich.

Eine Besonderheit des *Contrapunto sobre Tiple* ist, dass die gegebene Oberstimme oft in einer tieferen Oktavlage notiert wird, als sie in Wirklichkeit erklingen soll. Der *Tiple* wird in diesen Fällen im Tenor-, Bariton- oder Bassschlüssel notiert.



Notenbsp. 6.56: Nassarre 1723, S. 196, Notation der Oberstimme eine Oktave tiefer

Nassarre begründet diesen Brauch mit der Improvisationspraxis:⁶⁴⁰

„Manche Meister vermitteln, dass der *Canto Llano* im Sopranschlüssel geschrieben wird, [...]. Ich halte es für richtiger, dass man ihn mit dem eigentlichen Schlüssel [des Chorals] schreibt. Der Grund, auf den ich mich stütze ist, dass man den *Contrapunto* studiert, um ihn zu improvisieren [= *echarlo de repente*]; und wenn die Anfänger mit dem Choral im Sopranschlüssel lernen, dann sind sie zwangsweise verwirrt, wenn sie anfangen, den *Contrapunto* über das Buch zu improvisieren, denn sie sehen dann den Choral in einem anderen Schlüssel, als wie sie es studiert haben.“

⁶³⁹ Zu diesem Wandel, der nicht nur in Spanien stattfindet, siehe Menke 2014.

⁶⁴⁰ Nassarre 1723, S. 192: „Algunos Maestros enseñan à escribir el *Canto Llano* con clave de Tiple, y dàn por razon, que con esto no se confunden los Principiantes en las especies. Siempre tengo por mas acertado se escriba con la *clave* propria, y la razon en que me fundo es, que el *Contrapunto* se estudia para echarlo de repente, y si los Principiantes lo aprenden estando con clave de Tiple el *Canto Llano*, forçosamente les ha de causar turbacion al llegar à echarlo sobre el Libro el *Contrapunto*, viendo que està con diferente clave el *Canto Llano*, que quando lo estudiaron.“ Auch Lorente verweist auf diese Praxis und schreibt einige Beispiele mit der Oberstimme im Baritonschlüssel. Siehe Lorente 1672, S. 338-339.

d) *simple* und *diminuido*

Eine weitere Unterscheidung ist die alte Einteilung in *Contrapunto simple* oder *igual* (Note gegen Note) und *Contrapunto diminuido* oder *compuesto* (mehrere Noten gegen Eine). Der *Contrapunto diminuido* wird zugleich in einer Großzahl von Sorten unterteilt, die die bekannten fünf Fuxschen Gattungen daneben verblässen lassen.⁶⁴¹ Die üblichen Sorten sind:

- *Contrapunto de Semibreves* (1:1, *Contrapunto simple*)
- *Contrapunto de Minimas* (2:1)
- *Contrapunto de Seminimas* (4:1)
- *Contrapunto de Compas mayor* (8:1)
- *Contrapuntos de Proporción*, darunter:
 - o *Proporción mayor* (3:1)
 - o *Sexquialtera* (6:1)
 - o *Sexquinona* (9:1)
 - o *Sexquidocena* (12:1)
- *synkopierte Contrapuntos*, darunter:
 - o *Semibreves sincopados*
 - o *Minimas sincopadas*
- *con Passo* (mit konsequenter Wiederholung eines Motivs)
- *Contrapunto libre* (mit einer freien Mischung verschiedener *Figuras*)

Darüber hinaus findet man eine lange Reihe „exzentrischer“ Gattungen wie z.B.:

- *Contrapunto de Breves* (1:2, eine Note im *Contrapunto* für 2 Noten im Choral)
- *Breves sincopados*
- *Contrapunto de Corcheas* (8:1)
- *A quin dupla* (5:1)
- *A set dupla* (7:1)
- nur mit gewissen Konsonanzen (z.B. nur imperfekt, nur perfekt, ohne Quinten)
- *Todas falsas* (nur mit Dissonanzen)
- mit einer rhythmischen *Talea* im *Canto llano*
- nur mit bestimmten Solmisationssilben (z.B. „*Todas dicen sol*“)
- Kontrapunkte, die um ein bestimmtes Intervall (z.B. Terz) versetzt werden können

Die Vielzahl an Gattungen und die dafür benutzten Begriffe zeigen einen klaren Bezug zum mensuralen Denken in Proportionen, das die Lehre des *Canto de Organo* kennzeichnet (siehe Kapitel 5). Im folgenden Kapitel sollen die wichtigsten Gattungen von *Contrapunto* und ihre spezifischen Regeln näher betrachtet werden.

⁶⁴¹ Das Phänomen der ‚Gattungen‘ in der Kontrapunktlehre beginnt spätestens um 1450. Siehe de Leno c.1450. Ein Beispiel für eine Großzahl von Gattungen in der spanischen *Contrapunto*-Tradition ist Lusitano c. 1550.

7. *Contrapunto suelto*

Der zweistimmige Kontrapunkt (*Contrapunto suelto*) stellt die Basis der *Contrapunto*-Lehre dar. Der methodische Aufbau ist in allen *Contrapunto*-Lehren im Wesentlichen gleich: Die Auseinandersetzung mit dem *Contrapunto suelto* beginnt immer *sobre Canto llano* (über einen „schlichten“ Choral in gleichen Notenwerten), und zwar mit dem Choral in der unteren Stimme (*sobre Baxo*). In dieser Konstellation werden alle Gattungen ausführlich behandelt und trainiert, beginnend mit dem Note-gegen-Note-Kontrapunkt (*Contrapunto simple*), dann mit zunehmend diminuierten Gattungen bis hin zu den schwierigsten Sorten des *Contrapunto diminuido*.

Erst nachdem der *Contrapunto sobre Baxo* in all seinen Varianten minutiös behandelt worden ist, schreiten die *Contrapunto*-Lehren zum *Contrapunto sobre Tiple* (d.h. mit dem Choral in der Oberstimme) fort. Trotz der erhöhten Schwierigkeit des *Contrapunto sobre Tiple* wird dieser weniger extensiv als der *Contrapunto sobre Baxo* behandelt. Dies liegt wohl daran, dass die Grundregeln, Besonderheiten und Tücken der zahlreichen Gattungen bereits *sobre Baxo* erklärt worden sind, so dass sich die Traktate nun hauptsächlich auf Aspekte konzentrieren, in denen sich der *Contrapunto sobre Tiple* davon unterscheidet.

Nachdem der *Contrapunto sobre Canto llano*, der den Kern der Lehre bildet, sowohl *sobre Baxo* als auch *sobre Tiple* behandelt worden ist, wird die Lehre mit dem *Contrapunto sobre Canto de Organo* (über einer mensurierten Stimme) erweitert. Diese Sorte stellt quasi eine weiterführende Disziplin für Fortgeschrittene dar und wird ebenfalls *sobre Baxo* und *sobre Tiple* praktiziert.

Bei den Regeln des *Contrapunto suelto* unterscheidet man zwei Kategorien:

- die allgemeinen Regeln (*Reglas generales*), die für alle Sorten und Gattungen gelten und dementsprechend am Anfang formuliert werden
- die speziellen Regeln (*Reglas particulares*), die sich auf einzelne Gattungen beziehen und im Verlauf der Traktate zu finden sind⁶⁴²

Unter den allgemeinen Regeln findet man einige, die sich auf die melodische Qualität der Kontrapunktstimme beziehen, ohne den Bezug zur gegebenen Stimme zu berücksichtigen:

- Tonwiederholungen sollen vermieden werden⁶⁴³
- der *Contrapunto* soll vorwiegend stufenweise fortschreiten⁶⁴⁴

⁶⁴² Siehe Nassarre 1700, S. 70-71: „R. Entiendense por reglas generales todas las que convienen à todo genero de Contrapunto, como son las hasta aqui referidas, y en nombrar dos puntos en vn mismo signo, como sol, sol, fa, fa, &c. Otras que ay se iràn diziendo, quando mas importe, por el discurso del capitulo. / Por reglas particulares se tienen aquellas, que pertenecen à vn modo de Contrapunto, y no à otro, como en el Contrapunto que se haze à Semibreves, en el qual no se permite mixtion de otro genero alguno de figuras. En el de Minimias tampoco. En el de Compasillo no se permite hazer Corchea; y assimismo otras semejantes à estas.“

⁶⁴³ Siehe Nassarre 1723, S. 143: „Vna de las [reglas] mas generales (aunque no incluye el *Contrapunto à concierto*) es el que no se puedan poner dos puntos en un signo, como *sol sol*, *ò la la*, &c. de modo que no se cante unisonalmente; para que en todos los transitos de consonancia à consonancia, pueda aver movimiento en la voz de el *Contrapunto*, con el fin de que sea mas armonioso.“ Siehe auch Nassarre 1700, S. 71.

⁶⁴⁴ Lorente 1672, S. 296: „Lo primero que se ha de observar en el Contrapunto, es, que camine de grado, y seguido lo mas que se pudiere“. Diese Regel und die weiteren, die auf S. 297 folgen, übernimmt Lorente fast wörtlich von Cerone. Vgl. Cerone 1613, S. 575-576.

- die Sprünge der großen Sexte, Septime und None sind zu vermeiden⁶⁴⁵
- der Tritonus und die verminderte Quinte sind ebenfalls zu vermeiden, und zwar sowohl als direkter Sprung, wie auch als Rahmenintervall einer auf- oder absteigenden Linie
- aufeinanderfolgende Sprünge sollen nicht in dieselbe Richtung gehen, sondern abwechselnd auf- und abwärts



Notenbeispiel 7.1: Valls c. 1735, f. 3, verbotene Sprünge und Fortschreitungen

Eine weitere Regel besagt, dass der *Contrapunto diminuido* mit einer Pause beginnen soll.⁶⁴⁶ Diese Pause hat eine praktische Relevanz für den improvisierten Kontrapunkt:

„Man beginnt mit einer Pause, damit der *Contrapuntante* zuerst den *Canto llano* hört und [davon ausgehend] den Ton seines Einsatzintervalles nehmen kann.“⁶⁴⁷

Im Anschluss an die allgemeinen Regeln erwähnt Nassarre noch eine nötige Voraussetzung, die die angehenden *Contrapuntantes* erfüllen müssen: Von jeder der sieben Noten aus müssen sie ihre Konsonanzen absolut sicher kennen.⁶⁴⁸ Nassarre spart nicht die Mühe, zu jeder der sieben Noten ihre jeweiligen vier Konsonanzen (Terz, Quinte, Sexte und Oktave) zu benennen.⁶⁴⁹ Die Wichtigkeit, die Nassarre dieser Kenntnis zumisst, steht in Zusammenhang mit den Anforderungen der Improvisation. Die *Contrapuntantes* sollen alle Konsonanzen sehr gut kennen, um später in der Lage zu sein, diese jederzeit und mit Sicherheit mit ihrer Stimme zu bilden:

„Der ganze Inhalt dieses Kapitels ist äußerst wichtig, und die angehenden *Contrapuntantes* müssen dies beachten, bevor sie beginnen, Konsonanzen zu bilden, damit sie mühelos die Stimme von einer [Konsonanz] zur anderen führen können, [...]“⁶⁵⁰

⁶⁴⁵ Diese und die nächsten zwei Regeln finden sich bei Valls c. 1735, f. 3: „De el buen modo de cantar el contrapunto. / A mas de estas reglas hay otras, conducentes al buen estilo del cantar, para que el contrapunto no tenga ninguna aspereza, que mortifique al oido: reducidas son: que el contrapunto cante bien, y para ello procure no executar otros saltos, que de 3ª, 4ª, y 5ª (y de 8ª una ò otra vez,) y en caso que aya de executarlos vayan alternados subiendo, y baxando: huyga de los de 6ª mayor, 7ª y 9ª por ser dificil entonacion; como tambien los de tritono, ò 4ª mayor, ò 5ª falsa; advirtiendo que estos dos ultimos no los use, aun que entre ellos medien otros puntos, que vayan gradatim, por lo muy dissonantes que son.“

⁶⁴⁶ Nassarre 1723, S. 143: „Otra regla ay, que aya de entrar con *pausa* el *Contrapunto* (menos en el que es à *Semibreves*.)“

⁶⁴⁷ Nassarre 1723, S. 143: „Entrase con *pausa*, para que el *Contrapuntante* oyga primero el *Canto Llano*, y pueda tomar el Tono de la especie en que huviere de entrar.“ Siehe auch Nassarre 1700, S. 74: „P. Pues porquè se ha de començar con *Pausa* el *Contrapunto*? / R. Porque pueda el *Contrapuntante* tomar Tono, oyendo el *Canto Llano*.“

⁶⁴⁸ Nassarre 1723, S. 143: „Otra circunstancia es muy necessaria el saber, y es; que signos corresponden en las quatro consonantes, à cada uno de los siete que contiene la mano: y aunque parezca prolixidad los dirè aqui; porque para los Principiantes, no ay explicacion ociosa.“

⁶⁴⁹ Nassarre 1723, S. 143: „Dando principio desde *Cesolfaut*, digo, que su *tercera* es *Elami*, la *quinta* *Gesolreut*, *Alamire* la *sexta*, y *Cesolfaut octava*. De *Delasolre*, es la *tercera* *Fefaut* [usw.]“

⁶⁵⁰ Nassarre 1723, S. 144: „Todo lo contenido en este Capitulo, es importantissimo, para que los nuevos *Contrapuntantes*, antes de ponerse à formar las consonancias, estèn en ello, para que con facilidad sepan llevar la voz de una en otra, usando de las especies perfectas, segun la regla que dize arriba.“

7.1. Contrapunto sobre Baxo

a) Contrapunto de Semibreves

Der *Contrapunto de Semibreves* oder *Contrapunto simple* dient als Einstieg in den praktischen Teil der *Contrapunto*-Lehre. Es geht im Wesentlichen darum, Konsonanzen zum *Canto llano* zu finden und dabei die erlernten Regeln des Konsonanzgebrauchs in die Praxis umzusetzen. Bevor die praktischen Beispiele beginnen, erinnert Nassarre noch einmal an Grundregeln, die bereits in Kapitel 6.2 behandelt worden sind, wie z.B.:

- den (gegensätzlichen) Gebrauch von Quinten und Oktaven – Quinten mit *movimiento conjuntivo*, Oktaven mit *movimiento disjuntivo*
- den restriktiven Einsatz von Sexten (ohne große Sprünge eingeführt und stufenweise weitergeführt)⁶⁵¹

Die Beispiele von Nassarre und Valls zeigen, wie man die Regeln in die Praxis umsetzen kann:

Notenbsp. 7.2: *Contrapunto de Semibreves* nach

a) Nassarre 1700, S. 70

b) Nassarre 1723, S. 146

c) Valls c. 1735, f. 5

Eine auffällige Besonderheit der vorigen Beispiele ist, dass sie nicht mit den herkömmlichen Klauseln abgeschlossen werden. Dies legt die Annahme nahe, dass sich diese erste praktische Übung auf das Training des Konsonanzgebrauchs an sich konzentriert. Weitere Fragen, wie etwa die modale Disposition oder die mögliche Gestaltung von (Binnen- und Schluss-) Kadenz, werden also erstmal ausgeklammert.

⁶⁵¹ Siehe Nassarre 1723, S. 146: „Aqui se hallarà usarse las *octavas*, y *quintas*, de el modo que dixen en el Capitulo antecedente, se deven usar. Tambien se hallaràn dos, ò tres *decenas* juntas, y algunas *sextas*, que son todas las especies consonantes, de que deve constar qualquier *Contrapunto*. Pero notese, que siempre que pongo *sexta*, es yendo à ella de grado, ù de salto de *tercera*, que por ser corto el transito, no hazen disonante efecto. Importa mucho, que à la *sexta* no se vaya de *lexos*, ni despues de ella salte, porque es especie la menos sonora, y todo lo que sea ir de ella à otra especie saltando, ò ir à ella de *lexos*, es imperfeccion que junta con la que ella tiene por su poca sonoridad, causa efecto poco sonoro.“

Lorente empfiehlt sogar für den *Contrapunto suelto* im Allgemeinen, dass dieser „so wenig Klauseln wie möglich haben soll, da das entsprechende Aufhalten [in den Klauseln] den Faden des *Contrapunto* abschneidet“.⁶⁵² Allerdings deutet seine Formulierung indirekt an, dass diese Empfehlung die Schlussklausel nicht betrifft, was auch in seinen Beispielen bestätigt wird.⁶⁵³

Mit den Klauseln geht Lorente ganz anders als andere Theoretiker vor: Er klammert das Klausel-Problem nicht von vornherein aus, sondern er behandelt dies bereits am Anfang, noch bevor er ganze Kontrapunkte zeigt.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line on the left and a lute line on the right. The vocal line is written in a soprano clef with a common time signature (C). The lute line is written in a bass clef with a common time signature (C). The notes are semibreves (half notes). The first system shows a sequence of notes with some rests, and the second system shows a similar sequence with different rhythmic patterns.

Notensbp. 7.3: Lorente 1672, S. 299, Klauseln im *Contrapunto de semibreves*.

Eine weitere Besonderheit Lorentes ist, dass er zu jedem Choral statt einem einzigen *Contrapunto* mehrere alternative Lösungen (*Diferencias*) zeigt.⁶⁵⁴ Lorente bemerkt dazu: „Es sei gewarnt, dass nicht alle [*Diferencias*] gleich gut sein können, wenn es viele *Diferencias* über ein und dasselbe Thema gibt.“⁶⁵⁵

The image shows a musical score with seven staves, each labeled 'Diferencia' from 1 to 7. The bottom staff is labeled 'TEMA BAXO' and contains a sequence of notes. The other staves show different variations of the theme. The notation includes notes, rests, and accidentals. The first staff has a label 'al contrario' above it, and the seventh staff has a label 'passe por imitacion' above it. The time signature is common time (C).

Notensbp. 7.4: Lorente 1672, S. 301-302, 7 *Diferencias* zum selben Thema⁶⁵⁶

⁶⁵² Lorente 1672, S. 297: „6. Que [el contrapunto suelto] tenga las menos Clausulas que sea possible, por quanto su detencion en hazerlas, corta el hilo al contrapunto.“ Diese Regel (wie auch andere) ist ein Plagiat von Cerones Regel Nr. 6 für den *Contrapunto suelto*, wenn auch Lorente hier die Begründung hinzufügt. Vgl. Cerone 1613, S. 576; „6. Que tenga menos Clausulas que sea possible.“

⁶⁵³ Siehe die Notenbeispiele in Lorente 1672, S. 300-304.

⁶⁵⁴ Siehe Lorente 1672, S. 300 (4 *Diferencias*), S. 301-302 (7 *Diferencias*) oder S. 302-303 (8 *Diferencias*).

⁶⁵⁵ Lorente 1672, S. 301: „Advirtiendo, que no todas [las diferencias] pueden ser iguales en la bondad, quando las diferencias son muchas sobre vn mismo Thema.“

⁶⁵⁶ Für eine bessere Vergleichbarkeit werden hier alle 7 *Diferencias* übereinander dargestellt. Es handelt sich also

Hinter Lorentes *Diferencias* scheint eine improvisatorische Herangehensweise zu stehen: Während es in kompositionsorientierten Lehren darum geht, *einen* Kontrapunkt sukzessive zu verbessern und zu feilen, bis man quasi *die* optimale Lösung gefunden hat – man denke an Fux' berühmten *Gradus ad Parnassum*⁶⁵⁷ –, erforscht Lorente immer wieder vielfältige Möglichkeiten, auch wenn einige davon vielleicht nicht ganz optimal sind.

Eine von Lorentes *Diferencias*-Reihen ist aus methodischer Perspektive besonders interessant: Es handelt sich um 8 *Diferencias sobre Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La &c.*, also über den auf- und absteigenden Hexachord.

Notenbsp. 7.5: Lorente 1672, S. 302-303, 8 *Diferencias sobre Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La &c.*

Hierzu möchte ich daran erinnern, dass Übungen mit dem Hexachord – sowohl stufenweise als auch mit anderen *Movimientos*, wie z.B. ut-mi-re-fa-mi-sol... – ein wichtiges Fundament für die Lehre des *Canto Llano* und des *Canto de Organo* darstellen. Vor diesem Hintergrund lassen sich Lorentes Hexachord-*Diferencias* als das entsprechende *Contrapunto*-Pendant deuten. Es ist also gut vorstellbar, dass das Improvisieren von verschiedenen *Contrapuntos* über die üblichen *Movimientos* ein Teil des Trainings der angehenden *Contrapuntantes* war.⁶⁵⁸

b) *Contrapunto de Minimas*

Im *Contrapunto de Minimas* (zwei Noten gegen eine) sind grundsätzlich nur Konsonanzen erlaubt – die einzige Ausnahme ist der Gebrauch der verminderten Quinte auf leichter Zeit, wie er in Kapitel 6.3, Abschnitt f beschrieben wurde. In diesem Aspekt sind die hier

nicht um eine achttimmige Partitur, sondern um 7 alternative Lösungen zum gleichen Thema.

⁶⁵⁷ Siehe Fux 1725, bspw. S. 57-59.

⁶⁵⁸ Die große Bedeutung der *Movimientos* (italienisch: *Movimenti*) für das Phänomen des improvisierten Kontrapunkts ist keine spanische Besonderheit. Siehe Froebe 2007.

behandelten Traktate strenger als Fux⁶⁵⁹ oder Lusitano – letzterer hatte bereits um 1550 die betonte Durchgangsnote (*transitus irregularis*) erlaubt.⁶⁶⁰

a)

b)

c)

d)

Notenbsp. 7.6: *Contrapunto de Minimas* nach

- a) Nassarre 1700, S. 73
- b) Nassarre 1723, S. 147
- c) Valls c. 1735, f. 5
- d) Rabassa 1720, S. 1-2

In ihrer Beschreibung des *Contrapunto de Minimas* beharren Nassarre und Valls auf den Einschränkungen beim Gebrauch der Sexte, die in Kapitel 6.2, Abschnitte g) und h) dargestellt worden sind: Innerhalb des Taktes solle die Sexte nicht zur Oktave springen; am besten solle die Sexte auf der leichten Zeit zur Quinte absteigen⁶⁶¹ – eine Fortschreitung, die in den Notenbeispielen allgegenwärtig ist.

Auf leichter Zeit soll die Sexte am besten stufenweise eingeführt werden. Wird diese aber mit einem Sprung eingeführt, so soll dieser nicht größer als eine Quarte sein, wie in T. 13 von Notenbeispiel 7.6, c) zu sehen ist.⁶⁶²

Wie man in den vorigen Beispielen beobachten kann, sind Akzentparallelen kein Problem – vor allem Akzentoktaven sind an zahlreichen Stellen zu finden.

⁶⁵⁹ Bekanntlich sind in Fux' zweiter Gattung die unbetonten Durchgangsnoten erlaubt. Siehe Fux 1725, S. 56-63.

⁶⁶⁰ Lusitano zeigt drei Arten für ‚zwei Noten gegen eine‘. In der ersten sind lediglich Konsonanzen erlaubt, in der zweiten auch die unbetonten Durchgangsnoten, und in der dritten sogar die betonten Durchgangsnoten. Siehe Lusitano c. 1550, f. 19' (= Canguilhem 2013, S. 142, Ex. 5).

⁶⁶¹ Siehe Nassarre 1723, S. 146-147: „Tambien de *sexta à quinta*, es transito muy proprio, y natural: pero no podrá hazer transito en ningun caso de *sexta à octava*, tanto de simple à simple, como de compuesta à compuesta, que no sea de el modo que dixen en el cap. 13. de el *Primer Libro* de esta *Segunda Parte*; que es por movimiento contrario de las dos voces.“ Siehe auch Valls c. 1735, f. 5: „Se procura buscar las 6^{as} y estas que sean gradatim, y que a ellas se les siga (quando sean al dar del compas) la 5^a como especie mas cercana.“

⁶⁶² Siehe Valls c. 1735, f. 5: „y en caso las tome [las sextas] de salto, que no passe de quatro puntos; para que su modo de cantar sea plausible, y tenga mas diversidad de consonancias.“

Nassarre erwähnt auch die Möglichkeit, dass der *Contrapunto* nicht zusammen mit dem *Canto Llano* endet, sondern mit einem Anhang über der letzten Choral-Note fortgesetzt wird. Dies bietet sich z.B. an, wenn der *Contrapuntante* auf der Suche nach einem guten Gesang bei der letzten Choral-Note auf einer imperfekten Konsonanz landet. Für solche Anhänge, die ebenfalls in anderen Gattungen möglich sind – siehe Notenbsp. 7.2, c) –, nennt Nassarre zwei Bedingungen: Die allerletzte Note des *Contrapunto* muss eine Oktave sein, und sie muss auf die betonte Zeit fallen.⁶⁶³



Notenbsp. 7.7: Nassarre 1723, S. 147, Anhang über der letzten Note des *Canto Llano*

Lorente zeigt – wie auch beim *Contrapunto de Semibreves* – eine Reihe von möglichen Schlussklauseln. Es handelt sich dabei teilweise um die „klassische“ synkopierte Diskantklausel, aber man findet auch eine schnellere Diskantklausel mit synkopierter *Minima* (d.h. mit kurzer, selbstvorbereiteter Synkope über der Penultima), sowie den Schluss mit einem (ebenfalls synkopisch vorbereiteten) Quartvorhalt über der Ultima.

Notenbsp. 7.8: Lorente 1672, S. 307, Schlussklauseln im *Contrapunto de Minimas*

Die Anfangspausen im *Contrapunto diminuido*, die dazu dienen, dass der *Contrapuntista* den Ton abnimmt, sind bereits erwähnt worden (siehe Kapitel 7, Anfang). In seinem Kapitel zum *Contrapunto de Semibreves* spricht Lorente aber auch über Binnenpausen, die den Verlauf des *Contrapunto* unterbrechen. Lorente empfiehlt sie zwar nicht, aber er schließt sie im Notfall auch nicht aus. Die Pause soll in diesem Fall kurz sein, damit der *Canto Llano* nicht „unversorgt“ bleibt.⁶⁶⁴

⁶⁶³ Nassarre 1723, S. 147: „Advierto, que aunque en este exemplo que queda figurado acaba el *Contrapunto* al mismo tiempo que el *Canto Llano*, no por esso se ha de entender, que sobre el ultimo punto de este no se puedan hazer otros mas; porque muchas vezes sucede por cantar bien, venir con especie imperfecta el ultimo, y en estos casos no tiene que reparar el *Contrapuntante* en formar otras especies hasta concluir en la octava; que en el final ay permission para poderse detener todo el tiempo que quisiere, y esto en qualquier especie de *Contrapunto* que fuere, con tal, que acabe al dár de el compàs, que como este de los dos movimientos es el mas principal, conviene, el que toda obra fine al mismo tiempo, por ser parte tan perfecta de ella la conclusion.“

⁶⁶⁴ Lorente 1672, S. 305: „Y assimismo se ha de observar, el que en el discurso del *Contrapunto*, no se aguarde

Zuletzt sei hier auf Lorentes Hexachord-Übungen für den *Contrapunto de Minimas* verwiesen. Darin finden sich ansatzweise Sequenzmöglichkeiten, auch wenn diese nicht flächendeckend und konsequent fortgeführt werden.

Notenbsp. 7.9: Lorente 1672, S. 309-310, *Quatro Diferencias sobre Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La &c.*

c) *Contrapunto de Seminimas / Compasillo*

Während der *Contrapunto de Semibreves* und *de Minimas* an den Gebrauch eines einzigen Notenwerts gebunden sind, besteht der *Contrapunto de Seminimas* aus einer Mischung von drei Notenwerten: *Semibreves*, *Minimas* und *Seminimas*.⁶⁶⁵ Die *Semibreve* wird aber nur synkopiert als *Ligadura de Septima* gebraucht.⁶⁶⁶

Diese Gattung wird auch *Contrapunto à Compasillo* genannt, um sie vom *Contrapunto de Compas mayor* zu unterscheiden. Denn auch wenn in beiden Gattungen *Seminimas* gebraucht werden, stehen diese in einem anderen Verhältnis zum *Compas* und zum *Canto llano*: Im *Contrapunto à Compasillo* passen vier *Seminimas* pro *Compas* bzw. pro Note des Chorals („Vier gegen Eine“), im *Contrapunto de Compas mayor* hingegen acht („Acht gegen Eine“).

Nassarre schränkt den Gebrauch der *Seminimas* wie folgt ein:

„P. Wann und wie benutzt man die *Seminimas*?

R. Nur um *Carreras* zu machen.

P. Und wie macht man *Carreras*?

R. Indem man stufenweise auf- oder absteigt, ohne jeglichen Sprung.

P. Und die *Seminimas* müssen alle konsonant sein?

R. Es genügt, wenn die erste *Seminima* jeder Taktbewegung – also beim *Dar* und beim *Alçar* – konsonant ist.

P. Welche sind die besten *Carreras*?

pausa ninguna; y si acaso se aguardare, sea de poco valor, y de las diminutas, por quanto es grande defecto en Contrapunto suelto, dexar el Canto Llano solo: [...] porque és menor inconveniente el contravenir à la Regla, que dize, que en el Contrapunto suelto no se den dos puntos, vno tras otro en vn Signo, que no dexar el Canto Llano solo, y desamparado.”

⁶⁶⁵ Siehe Nassarre 1700, S. 74: „P. Què figuras suelen ser las que comunmente se vsan en este Contrapunto? / R. Seminimas, Minimas, y algunos Semibreves.“ Siehe auch Nassarre 1723, S. 151.

⁶⁶⁶ Nassarre 1723, S. 151: „Es una de las reglas practicas de èl, el que no se pueda usar mas que de tres figuras, como he dicho; que son *Semibreve*, *minima*, y *Seminima*. La figura *Semibreve*, solo se puede usar quando se haze ligadura; la qual se permite yà en este Contrapunto (pero de septima tan solamente.)“

R. Die längsten.⁶⁶⁷

Der Gebrauch der *Seminimas* ist also auf eine bestimmte Wendung beschränkt, die *Carrera* (Lauf) genannt wird, und im Grunde der italienischen *Tirata* entspricht.⁶⁶⁸ Die *Carreras* spielen eine so zentrale Rolle im *Contrapunto de Seminimas*, dass dieser auch als *Contrapunto de Carreras* bezeichnet wird.⁶⁶⁹ *Carreras* haben grundsätzlich folgende Eigenschaften:⁶⁷⁰

- Sie bestehen aus einer Reihe von stufenweise fortschreitenden *Seminimas*.
- Sie gehen konsequent entweder auf- oder abwärts, ohne Richtungswechsel.
- Relativ betonte *Seminimas* (die 1. und 3. des Taktes) sind konsonant.
- Längere *Carreras* sind den kürzeren vorzuziehen.

Somit sind die *Seminimas* strengeren Regeln als etwa bei Fux oder in früheren spanischen *Contrapunto*-Lehren (wie Lusitano oder Cerone) unterworfen: Wendungen wie die *Cambiata*, der halbbetonte Durchgang (Dissonanz auf der 3. *Seminima*), die Wechselnote oder selbst Sprünge zwischen Konsonanzen sind, bis auf wenige Ausnahmen, nicht gestattet.⁶⁷¹

The image shows a musical score with three parts. On the left, there is a small section labeled 'Paffos' with a treble clef and a single note. The main part of the score is on a grand staff (treble and bass clefs) and is divided into three sections. The first section is labeled 'Passos de buelta, malo.' and shows a treble clef with a series of eighth notes that change direction, and a bass clef with a single note. The second section is labeled 'Bueno.' and shows a treble clef with a series of eighth notes that move in a single direction, and a bass clef with a single note. The third section is also labeled 'Bueno.' and shows a treble clef with a series of eighth notes that move in a single direction, and a bass clef with a single note.

Notenbsp. 7.10: Lorente 1672, S. 311, schlechte Läufe mit Richtungswechsel, richtige *Carrera*

⁶⁶⁷ Nassarre 1700, S. 74-75: „P. Quando, y como se vsan las Seminimas? / R. Solo para hazer carreras. / P. Y las carreras como se hazen? / R. Baxando, ò subiendo seguidamente sin salto alguno. / P. Y las seminimas han de ser todas buenas especies? / R. Basta lo sean aquellas donde dà, y alza el Compàs, siendo la primera de cada movimiento. / P. Quales son las mejores carreras? / R. Las mas largas.“

⁶⁶⁸ Cerone empfiehlt, „schöne *Tiradas*“ zu machen und präzisiert, dass „je mehr sie in die extreme Tiefe und Höhe gehen, desto geeigneter sind sie für den *Contrapunto*“. Lorente übernimmt diese Regel fast wörtlich von Cerone, ersetzt aber das italienische Wort *Tiradas* durch das spanische *Carreras*. Siehe Cerone 1613, S. 572: „Assi mesmo para que el Contrapunto sea mas perfeto y agradable, es necessario que cada Contrapunto lleue Solfa graciosa y de buena entonacion; variando los valores y passos lo mas fuera possible: y juntamente se hagan algunas lindas tiradas: aduertiendo que quanto mas fueren largas y extremas de graue en agudo, que tanto mas seran proprias del Contrapunto.“ Siehe auch Lorente 1672, S. 294: „[...] y juntamente se hagan largas carreras, porque quanto mas dilatadas fueren de graue en agudo, y sobre agudo; y al contrario, tanto mas seran proprias del Contrapunto.“

⁶⁶⁹ Siehe Anon. c. 1730, S. 34: „Lo contrapunt de Seminimas (dit vulgarment de carreras) entrará ab pas ó Intencio.“

⁶⁷⁰ Siehe, neben dem vorigen Zitat aus Nassarre 1700, S. 74-75, auch z.B. Lorente 1672, S. 310: „En la quinta Regla del Capitulo quarenta y nueue, dexamos dicho, como las disonancias han de passar de grado, no de salto, ni dos vna tras otra, hiriendo siempre en los dos mouimientos de dar, y alçar en especie buena, y consonante: esto se ha de observar en el Contrapunto de Seminimas. Y tambien se advierta, que siempre que alguna de las Seminimas saltare, ha de ser à especie buena, y de especie consonante, aunque no sea de las de los mouimientos, de dar, ò alçar. Y no ha de auer passo de buelta, sino es, que ha de parar la carrera, si sube, despues de la vltima Seminima, en Minima: y si es baxando, tambien ha de parar despues de la vltima Seminima en vna Minima. Y la razon porque ha de parar en figura sossegada, y de mas valor que las que son puestas en la carrera, es, porque vna carrera para ser buena, ha de ir via recta, y parar firme, y sossegadamente.“

⁶⁷¹ Vergleiche dazu Fux 1725, S. 56-63, Cerone 1613, S. 582-583 und Lusitano ca. 1550, f. 19-19' (= Canguilhem 2013 S. 141-142).

Lorente gewährt dennoch einige Lizenzen bei den *Carreras*: Konsonante Sprünge sind am Schluss einer *Carrera* unter Umständen erlaubt, beispielsweise um den Beginn der nächsten *Carrera* vorzubereiten, eine Klausel einzuleiten, oder um eine Imitation zu ermöglichen.⁶⁷²

Notensbsp. 7.11: Lorente 1672, S. 311, *Carreras* mit Sprüngen (Lizenz)

Auch für den Beginn der *Carreras* muss man bestimmte Regeln beachten. Bei aufsteigenden *Carreras* ist der Einstieg relativ frei: Man darf diese sowohl nach einem Schritt als auch nach einem Sprung beginnen.⁶⁷³ Für absteigende *Carreras* gelten hingegen strengere Regeln – hierzu gibt Nassarre folgende drei Möglichkeiten:

- „Die erste [Möglichkeit] ist mit einer synkopierten *Minima*, die entweder zwischen den zwei Bewegungen des Taktes oder zwischen zwei Takten steht.
- Die zweite ist mit einer vorausgehenden [nicht synkopierten] *Minima*, auf der Stufe unmittelbar über dem Beginn der *Carrera*.
- Die dritte ist ebenfalls mit einer vorausgehenden *Minima*, [aber] auf der Stufe unmittelbar unter dem Beginn der *Carrera*.“⁶⁷⁴

Anschließend fasst Nassarre diese drei Möglichkeiten im folgenden Beispiel zusammen:

Notensbsp. 7.12: Nassarre 1723, S. 152, absteigende *Carreras* mit verschiedenen Einstiegen

Die starken Restriktionen beim *Seminima*-Gebrauch führen dazu, dass den *Contrapuntantes* nur wenige regelkonforme Möglichkeiten übrig bleiben. Auch wenn der geringe Spielraum für die Komposition als freiheitsberaubend empfunden werden könnte, ist er dennoch für

⁶⁷² Lorente 1672, S. 311: „ Adviertase, que no se tiene por prorumpimiento de carrera, quando al fin della, no para en *Minima*, por necessitar de hazer algun salto con alguna *Seminima*, ò para preuencion de otra carrera, ò para hazer alguna clausula, ò por imitar algun passo. Y tambien se advierta, que por entrada de passo, ò intento, se podrá entrar alguna vez, comenzando la carrera en *Seminima*.“

⁶⁷³ Nassarre 1723, S. 153: „Quando ha de subir [la carrera], con menos reflexion se haràn con perfeccion los movimientos, por ser mas natural el subir en la voz de *Tiple*, que es la de el Contrapunto, como voz aguda, y por esso no ay para que reparar en que se coja de salto, ù de cerca la carrera.“

⁶⁷⁴ Nassarre 1723, S. 152: “Prevengo, que ay tres modos (segun la comun practica) para comenzar la carrera baxando. El primero es con *minima Sincopa*, tanto passando de un movimiento à otro de compàs, como de un compàs à otro. El segundo, precediendo una *minima* en el punto inmediato, mas alto de el que comienza la carrera. Y el tercero, precediendo tambien *minima* à la carrera en el punto inmediato mas baxo, como de uno, y otros modos, para mayor claridad figurarè aqui.“

die Improvisation besonders vorteilhaft: Der *Contrapuntante* hat nicht die „Qual der Wahl“ unter einer Vielzahl von Optionen, sondern er lernt zuerst, welche die passenden *Carreras* für die verschiedenen Fortschreitungen des *Canto llano* sind, und muss diese dann beim Improvisieren einfach abrufen.

Die *Carreras* spielen in der Tat beim Improvisieren eine Schlüsselrolle, wie man bei Nassarre lesen kann:

„Das Studium des *Contrapunto* hat zwei Ziele: erstens dass man lernt, Konsonanzen zu bilden, mit und ohne *Glossa*; und zweitens dass man mit ihm [d.h. mit dem *Contrapunto*] vertraut wird, bis man ihn improvisieren kann [*echarlo de repente*], da dies so notwendig ist. Es gibt viele, die mangels Reflexion viel Übung brauchen, um ihn zu improvisieren, und damit sie das mit weniger Mühe machen können, werde ich sagen, mit welchem Sondermittel sie das leichter erreichen können. Sie müssen dazu zwei Sachen beachten:

- Erstens den *Canto llano* mindestens drei oder vier Noten vorausschauen, um die *Carreras* vorhersehen zu können und die längeren davon auszuwählen.
- Und zweitens die *Carreras*, die man zu jeder Fortschreitung des *Canto llano* machen kann, auswendig lernen, denn diese sind nicht viele – sie sind beschränkt auf Sekunde, Terz, Quarte und Quinte auf- und abwärts.“⁶⁷⁵

Dieser Gebrauch der *Carreras* als feste, abrufbare Formeln für bestimmte Fortschreitungen ist hier kein neues Phänomen, sondern ist in sehr ähnlicher Form bereits bei Montanos (1592) und Cerone (1613) beschrieben und mit Notenbeispielen veranschaulicht.⁶⁷⁶ Nassarre verzichtet auf Notenbeispiele und beschreibt die Formel unabhängig von den konkreten Tonhöhen:

„Wenn der *Canto llano* stufenweise drei Noten steigt, wie etwa *re-mi-fa* oder *fa-sol-la* usw., dann kann die *Carrera* von der Quintdezime aus absteigen, bis sie die Quinte über der dritten Note [des *Canto llano*] erreicht. Sie kann auch mit der Septdezime beginnen, aber dann wird sie nur ein Takt lang sein, weil man nach der zweiten Note nicht [regelkonform] vorankommen kann.“⁶⁷⁷

Nassarre beschreibt exemplarisch die *Carreras* für weitere Fortschreitungen des *Canto llano*, lädt aber den *Contrapuntante* dazu ein, ähnliche Formeln für die anderen Fortschreitungen zu überlegen, „denn mit dieser Vorbereitung wird er den *Contrapunto* mit Leichtigkeit improvisieren“.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Nassarre 1723, S. 153: „El estudio de el *Contrapunto*, es con dos fines: el primero aprender à formar consonancias, assi con glossa, como sin ella: el segundo habituarse à èl, hasta echarlo de repente, por ser tan necessario. Por falta de reflexion ay muchos, que necessitan de mucho exercicio, para conseguir el echarlo de repente, y para que con menos trabajo lo puedan hazer, dirè el arbitrio que pueden tener para conseguirlo con mas facilidad, y este es, el que observen dos circunstancias: la primera, que lleve la vista adalantada al *Canto Llano*, por lo menos unos tres, ò quatro puntos, para poder prevenir las carreras, eligiendo las mas largas. La segunda circunstancia es, procurar encomendar à la memoria las carreras que se pueden hazer sobre cada movimiendo de el *Canto Llano*, supuesto, que estos no son muchos: pues se reducen à subir, ò baxar de grado, de *tercera*, de *quarta*, y de *quinta*.“

⁶⁷⁶ Siehe Montanos, 1592, III. Buch, f. 5'-6', sowie Cerone 1613, S. 582-583 und S. 587-589.

⁶⁷⁷ Nassarre 1723, S. 154: „Subiendo tres puntos de grado el *Canto Llano*, como *re, mi, fa, ò fa, sol, la, &c.* Podrà baxar carrera desde la *quincena*, hasta parar en la *quinta* sobre el tercer punto. Tambin podrá començar en la *diecisetena*, pero esta serà sola de un compàs; porque no podrá passar de el segundo punto adelante.“

⁶⁷⁸ Nassarre 1723, S. 153-154: „Dirè aqui algunas carreras de dos compasses que se puedan hazer sobre diversos movimientos de el *Canto Llano*, para que à imitacion de ellas, discurra otras el *Contrapuntante*, que estando assi prevenido, echarà el *Contrapunto* con facilidad de repente“

The image displays four staves of musical notation, each representing a different 'Carrera' (a type of rhythmic exercise). The notation is written on a five-line staff with a treble clef. It features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a 'z' (zaccato), indicating a staccato effect. The music is organized into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The overall structure is that of a rhythmic exercise designed for learning and practice.

Notenbsp. 7.13: Nassarre 1723, S. 154-155, *Carreras* zum Auswendiglernen. Übertragung von Nassarres Anweisungen (Auswahl) ohne konkrete Tonhöhen. Der Leser kann sich durch die Wahl verschiedener Schlüssel alle Möglichkeiten vorstellen.⁶⁷⁹

In einigen Fällen führt die *Carrera* zu einer Sexte am Anfang des letzten Taktes. Da die Sexte die imperfekteste aller Konsonanzen ist (siehe Kapitel 6.2, Abschnitte g) und h)), gilt sie nicht als ein gutes Intervall, um die *Carrera* abzuschließen. Bei absteigenden *Carreras* löst Nassarre dieses Problem mit einer zusätzlichen, absteigenden *Seminima*, so dass die *Carrera* letztlich mit einer Quinte endet (siehe die zweite und dritte *Carrera* von Notenbeispiel 7.13). Zu den aufsteigenden *Carreras* schreibt Nassarre:

„Nicht alle die Maestros finden den *Contrapunto* gut, wenn die aufsteigenden *Carreras* mit der Sexte enden. Und nicht zu Unrecht, denn die Sexte ist wenig klangvoll und wird deswegen nie am Ende eines Werkes akzeptiert. Und da die *Carrera* den Abschluss einer Periode darstellt, gilt das ebenso. Ich bin mit denen einverstanden, die dieser Meinung folgen.“⁶⁸⁰

Nassarre beschreibt zwar aufsteigende *Carreras*, die mit einer Sexte enden, schreibt aber für diese Fälle vor, dass man anschließend zur Quinte absteigt (siehe die sechste *Carrera* von Notenbeispiel 7.13). Da die Sexte hier eine *Minima* ist, erfolgt der Richtungswechsel nicht während der *Carrera*, sondern erst danach.

Anhand von Nassarres Anweisungen kann man außerdem beobachten, dass bei Sekund- und Quartfortschreitungen des *Canto llano* die *Carreras* meistens in Gegenbewegung geführt werden, während man bei Terz- und Quintfortschreitungen eher *Carreras* in Parallelbewegung findet – hier würde die Gegenbewegung häufig zu einer Dissonanz auf dem zweiten Takt führen.⁶⁸¹

⁶⁷⁹ Die Übertragung der gesamten *Carreras*-Anweisungen von Nassarre findet sich im Anhang 1.

⁶⁸⁰ Nassarre 1723, S. 154: „No todos los Maestros tienen por buen Contrapunto, quando concluyen las carreras en la sexta subiendo; y no sin razon: pues la sexta por poco sonora, no es admitida en el final de ninguna obra: y siendo conclusion de periodo la carrera, es lo mismo. Yo me conformo con los que siguen semejante opinion.“

⁶⁸¹ Dies ist wohl der Grund, warum Montanos die *Carreras* nur für Sekund- und Quartfortschreitungen zeigt. Siehe Montanos 1592, III. Buch, f. 5'-6'.

Ein Blick in die Beispiele für *Contrapuntos de Seminimas* aus den verschiedenen Traktaten zeigt, wie allgegenwärtig die von Nassarre beschriebenen Muster-*Carreras* sind.⁶⁸²

Por necesidad se permite
el ir de tan lejos a la falsa.

Notenbsp. 7.14: *Contrapuntos de Seminimas*, a) Lorente 1672, S. 312, b) Nassarre 1723, S. 156

Es sei hier noch auf Takt 11 bis 16 des vorigen Nassarre-Beispiels (Notenbsp. 7.14, b)) hingewiesen: Aus der konsequenten Anwendung eines *Carrera*-Musters über ein *Movimiento* des *Canto llano* (Quarte aufwärts, Terz abwärts) ergibt sich eine Sequenz, die sich über sechs Takte erstreckt. Man kann sich gut vorstellen, wie die *Carreras*-Muster auf eine solche Art über die verschiedenen *Movimientos* eingeübt wurden.

Zur Wendung in Takt 19, die einen Sprung in der *Carrera* enthält, schreibt Nassarre: „Das *ut-re-mi-ut-fa*, das die letzte aufsteigende *Carrera* macht, ist in der Praxis sehr geläufig und wird von den größten *Contrapuntantes* übernommen.“⁶⁸³ Diese Formel dient offensichtlich dazu, vom üblichen *Quintraum*, den die *Carreras* immer von einem Takt zum nächsten füllen, abzuweichen, um eine Dissonanz auf dem folgenden Taktanfang zu vermeiden. Auch Lorente genehmigt diese Formel, die für ihn kein Verstoß gegen das Richtungswechselverbot darstellt.⁶⁸⁴ Die Wendung findet sich allerdings nicht in gespiegelter Form (d.h. absteigend mit Aufwärtssprung).

Notenbsp. 7.15: Lorente 1672, S. 314, Wendung mit springender *Seminima*

Auch wenn die *Carreras* quasi das typische Markenzeichen sind, braucht ein guter *Contrapunto de Compasillo* zwei weitere Elemente – in Worten des katalanischen Anonymus:

„Es sei vermerkt, dass ein *Contrapunt*, um gut zu sein, drei Sachen (oder drei Gegebenheiten) haben muss, nämlich *Pas* [katal. für *Passo*], *Carrera* und *Clausula*.“⁶⁸⁵

⁶⁸² Für weitere *Contrapuntos de Seminimas* aus verschiedenen Traktaten, siehe Anhang 1.

⁶⁸³ Nassarre 1723, S. 156.

⁶⁸⁴ Siehe Lorente 1672, S. 314: „Por ser passo esta entrada, no se tiene por passo de buelta.“

⁶⁸⁵ Anonymus c. 1730, S. 34: „Advertint que perque sia bo lo contrapunt, ha de tenir tres cosas (ó tres

Diese ist auch die Reihenfolge, in der die drei Elemente des *Contrapunto* verwendet werden: Idealtypisch beginnt eine Phrase mit einem *Passo* (Motiv), dann wird sie mit einer oder mehreren *Carreras* fortgesetzt und mit einer *Clausula* abgeschlossen.⁶⁸⁶ Von den drei Bestandteilen sind die *Passos* wohl am schwersten, weil sich dafür kein einfaches Rezept – wie etwa die besprochenen Muster-*Carreras* – mechanisch anwenden lässt. Zum *Passo* schreibt der katalanische Autor:⁶⁸⁷

„Der *Contrapunt de Seminimas* [...] beginnt mit *Pas* oder *Intencio*. Das bedeutet, dass man die drei oder vier ersten Silben (*Solfas*) des Anfangs nimmt, und man diese im Verlauf des Kontrapunkts in der Quinte, Oktave, Quarte oder im *Unisonus* wiederholt. Und es ist umso besser, wenn man den *Pas* aus demselben *Cantpla* [=Canto llano] entnehmen kann.“

Auch Nassarre zieht sowohl einen Anfang mit *Passos* als auch ohne in Betracht. Wichtig sei aber in beiden Fällen, dass man nicht direkt mit einer *Carrera* beginnt, sondern mit längeren Notenwerten. Diese Regel begründet er unter Berufung auf die alte Praxis, mit einer *Nota blanca* (d.h. mindestens mit dem Notenwert einer *Minima*) zu beginnen.⁶⁸⁸

Nassarre beschreibt auch eine „vorzügliche Mode“,⁶⁸⁹ die darin besteht, den *Passo* so oft wie möglich zu wiederholen, und *Carreras* nur dort zu machen, wo der *Passo* nicht passt.⁶⁹⁰ Der *Passo* kann auf zweierlei Art imitiert werden:

- *Imitacion de Movimientos*: mit denselben Intervallfortschreitungen
- *Imitacion de Solfas*: mit derselben Solmisation, aber (aufgrund von Mutationen) mit verschiedenen Intervallen⁶⁹¹



circunstancias) que son Pas, carrera, y clausula.”

⁶⁸⁶ Allerdings verzichtet Nassarre im *Contrapunto de Compasillo* oft auf die *Clausulas*.

⁶⁸⁷ Anon. c. 1730, S. 34: „Lo contrapunt de Seminimas (dit vulgarmente de carreras) entrarà ab pas ó Intenció; que es elegir tres ó quatre solfas del principi; Y aquellas en lo progres del contrapunt repetir las en Diapente, Diapason, ó Diatesaron, ó be en unisonus. Y si lo pas se pot prendrer del mateix cantpla, será millor.“

⁶⁸⁸ Nassarre 1723, S. 162: „Aora advierto, que tambien se echa este *Contrapunto* [de *Compas* mayor] con imitacion, como el de *compasillo*; pero sea con imitacion, ò sea sin ella, siempre ha sido reprobable el entrar, assi en *compasillo*, como en *compàs mayor* con carrera (digo teniendo su principio en el primer *compàs*) porque en toda la practica antigua nos enseñan en sus Obras los Autores, y aun en la moderna, el ser las entradas pausadas, valiendose de las figuras, que comunmente se llaman *nota blanca*, para començar.“

⁶⁸⁹ Nassarre 1723, S. 157: „Esta moda de hazer el *Contrapunto* [con *Passo*] es primorosa, y tiene mas dificultad, por el cuydado que se deve poner en no perder la ocasion siempre que la huviere para la imitacion.“

⁶⁹⁰ Nassarre 1723, S. 157: „Prevengo, que no tan solamente se echa este *Contrapunto*, como he dicho hasta aqui, sino es, que tambien se acostumbra à echar con alguna fuerça, ò precision, y esta es imitando las *Solfas*, que dixo al principio, en el progresso de èl, tantas quantas vezes huviere lugar, poniendo la principal atencion en la imitacion, mas que en las carreras: de las que usará quando no tuvieren lugar las *Solfas* que deve imitar.“

⁶⁹¹ Nassarre 1723, S. 157: „La imitacion, puede ser en dos modos, una de movimientos, y otra de *Solfas*, y assi advierto, que si al principio entra diziendo, *re, fa, re*, moviendo de *tercera*, aunque sea con distintos movimientos adelante, pues nombre las mismas *Solfas*, se tiene por imitacion.“

Notenbsp. 7.16: Nassarre 1723, S. 157, *Passos* (Solmisation hinzugefügt)

d) *Contrapunto de Compas mayor*

Der *Contrapunto de Compas mayor* beruht auf den selben Prinzipien wie der *Contrapunto de Compasillo*: Es werden ebenfalls *Seminimas* (als *Carreras*), *Minimas* und gelegentlich auch synkopierte *Semibreves* verwendet. Der Unterschied liegt darin, dass in einen Takt doppelt so viele Figuren passen, d.h. zwei *Semibreves*, vier *Minimas* oder acht *Seminimas*.⁶⁹² Somit kann der *Compas mayor* hier als ein doppelter *Compasillo* betrachtet werden. Anders als im *Compasillo* haben hier die *Breves* des *Canto llano* nicht den faktischen Wert einer *Semibreve* – dort war die Notation des *Canto llano* in *Breves* an die Quadratnotation des Choralis angelehnt (siehe Kapitel 6.4, Abschnitt c) –, sondern sie stehen im „richtigen“ Verhältnis (1:1) zu den Notenwerten des *Contrapunto*.

Nassarre betrachtet den *Compas mayor* in Hinsicht auf die Dissonanzbehandlung wie ein doppelter *Compasillo*: Für die Taktmitte (*Alçar*) des *Compas mayor* gelten also dieselben Regeln wie für den Taktanfang (*Dar*), und alle vier *Minimas* müssen – genauso wie die zwei *Minimas* des *Compasillo* – konsonant sein.⁶⁹³

Lorente hingegen betrachtet den *Compas mayor* quasi wie ein einzelner *Compasillo*, der mit doppelten Notenwerten notiert wird:

„Es sei angemerkt, dass wenn in diesem *Contrapunto [de Compas mayor]* die *Minimas* stufenweise fortschreiten, dann können die zweite und die vierte [*Minima*] als Dissonanzen gebraucht werden, so wie die *Seminimas* im *Compasillo*. Aber wenn sie springen – selbst wenn dies auf unbetonter Zeit geschieht –, dann müssen diese konsonant sein.“⁶⁹⁴

Die synkopierte *Semibreve* wird im zweistimmigen *Contrapunto de Compas mayor* nur für Kadenzbenutzungen benutzt.⁶⁹⁵ Wie man beispielsweise in T. 12 von Notenbsp. 7.18 sehen kann, steht

⁶⁹² Nassarre 1700, S. 77: „P. En què consiste el Contrapunto de Compàs mayor? / R. En lo mismo que el de Compasillo; diferenciase solamente, en que entran dobladas figuras al Compàs. / P. De què figuras vsa? / R. De las mismas que el Compasillo. / P. Y entra en Pausa para principiarle? / R. Con Pausa de vna Minima, por la razon arriba dicha.“

⁶⁹³ Nassarre 1723, S. 158: „Y aunque las carreras se hazen de el mismo modo en quanto al ser sin buelta, y en quanto al comenzarlas, assi para baxar, como para subir; pero se diferencian en el lugar donde se deven diferenciar las especies consonantes: pues en el compasillo, solo es preciso el que sea en la que dà, y en la que alça el compàs; pero en este *Contrapunto*, de las quatro *seminimas*, que entran en cada movimiento, han de ser consonantes la primera, y la tercera. / En quanto al uso de las *minimas*, aunque entran quatro en un *compàs*, advierto, que todas han de ser en especie consonante.“

⁶⁹⁴ Lorente 1672, S. 316: „Advirtiendò, que las *Minimas* en este *Contrapunto*, como sean gradatin (no de salto) pasan la segunda, y la quarta, como especies malas, como pasan las *Seminimas* en el *Compasillo*; mas si se dàn de salto, aunque sea al movimiento intermedio del compàs, han de ponerse en especies buenas, y consonantes.“

⁶⁹⁵ Nassarre 1723, S. 158-159: „El *Semibreve*, aunque no se usa fuera de la ligadura; pero en quanto à esta, tambien se diferencia de como se practica en el *compasillo*: pues en aquel, comienza siempre al alçar, y acaba al dàr, de

die synkopierte *Semibreve* nicht über zwei Noten des *Canto Llano* hinweg, sondern sie steht komplett innerhalb einer einzigen *Brevis*. Es handelt sich also um eine selbstvorbereitete *Ligadura de Septima* (siehe dazu Kapitel 6.3, Abschnitt a)).

Was die *Seminimas* betrifft, beschreibt Nassarre ähnliche Muster-*Carreras* wie beim *Compasillo*, aber für den *Compas mayor*:⁶⁹⁶

The image shows three staves of musical notation. Each staff contains a series of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests. The patterns are arranged in a way that suggests they are to be played in a specific sequence or as variations of a single theme. The notation is in a simple, clear style, typical of 17th-century manuscript notation.

Notensbp. 7.17: Nassarre 1723, S. 160-161, *Carreras de Compas mayor* zum Auswendiglernen, Übertragung von Nassarres Anweisungen (Auswahl) ohne konkrete Tonhöhen

Wie man diese Muster beim Improvisieren verknüpfen könnte, zeigt Nassarre im folgenden Beispiel:⁶⁹⁷

The image shows a complex musical score for a contrapuntal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, starting with a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense and intricate, featuring many long, flowing melodic lines (Carreras) and complex rhythmic patterns. The piece is in a major key and appears to be in a 3/4 or 4/4 time signature.

Notensbp. 7.18: Nassarre 1723, S. 161, *Contrapunto de Compas mayor* mit vielen *Carreras*

Die Vorliebe für lange *Carreras* zeigt sich ganz besonders im *Compas mayor*. Ein extremer Fall findet sich bei Valls, der dazu erklärt:

donde se sigue ser necesarios tres puntos de *Canto Llano*, para hazer la ligadura, uno donde previene, que es donde tiene la primera parte el *Semibreve*, otro donde liga, que es donde tiene la segunda parte la figura, y el tercero, para la conclusion en la *octava*; porque en estos *Contrapuntos sueltos*, no se permite ligar, que no sea cerrando clausula, y es siempre en dicha especie. / En el *compàs mayor*, solos son necesarios dos puntos de *Canto Llano*, uno, sobre el que se haze toda la ligadura, y otro, para cerrar. Diferenciase en quanto al puesto, de el *Semibreve*; porque en *compàs mayor*, tiene su primera parte al dár despues de una *minima*, y alça en la mitad de èl, dexando tiempo en el mismo alçar, para salir de la ligadura." Anders als Nassarre, benutzt Lorente synkopierte *Semibreves*, die zwischen zwei Takten stehen – siehe Lorente 1672, S. 317-318.

⁶⁹⁶ Auch bei Cerone finden sich musterhafte *Carreras de Compas mayor*. Siehe Cerone 1613, S. 587-588.

⁶⁹⁷ Siehe Nassarre 1723, S. 161: "Estas son las carreras mas ordinarias que se pueden hazer sobre todos los movimientos de el *Canto Llano*, assi subiendo, como baxando, que si el Contrapuntante haze reflexion sobre todo lo dicho, puede con gran facilidad conseguir en breve tiempo echar el *Contrapunto* de repente. / Pondrè aora la practica para mas clara inteligencia." Es folgen vier Beispiele – der zweite davon ist in Notensbp. 7.18 abgedruckt, die anderen findet man im Anhang.

„Immer wenn in einem *Contrapunto* die Möglichkeit gegeben ist, eine *Carrera* zu verlängern, wird es vorzüglich sein, alle die Grenzen des *Tiple* zu überschreiten, selbst wenn dieser zur *Voz baxa* unter dem *Canto llano* wird. Und wenn dieser [*Contrapunto*] anschließend mit einer weiteren *Carrera* zum eigenen Platz [als *Tiple*] zurückkehren kann, wird dies noch vorzüglicher sein, ansonsten soll er so zurückkehren, wie es möglich ist. Aber diese Sachen kann man selten ausführen, außer mit der Feder, da die Stimmen begrenzt sind.“⁶⁹⁸

Notensbsp. 7.19: Valls c. 1735, f. 7, *Carrera* über mehr als vier Oktaven ⁶⁹⁹

Auch wenn Valls solche extreme *Carreras* nur auf dem Papier vorsieht, findet sich bei Nassarre ein impliziter Hinweis, dass diese auch mit der Stimme mithilfe von Oktavversetzungen simuliert wurden, selbst wenn dafür Septimsprünge nötig sind.⁷⁰⁰ Somit könnte man Notensbsp. 7.19 etwa wie folgt stimmlich umsetzen:

Notensbsp. 7.19a: Stimmliche Umsetzung von Notensbsp. 7.19 (Anfang) mit Hilfe von Septimsprüngen

Nassarre verurteilt diese Praxis jedoch:

„Und noch weniger zulässig sind die Sprünge der Septime, verminderten Quinte und übermäßigen Quarte. Auch wenn einige *Contrapuntantes* in den *Contrapuntos de Carreras* Septimsprünge machen, wenn sie eine sehr lange *Carrera* so fortsetzen wollen, dass der Stimmumfang reicht, halte ich das nicht für zulässig, denn es besteht immer das Risiko, dass man die Töne verfehlt. Und es ist vernünftiger, weder tiefer noch höher zu gehen, als es der Stimmumfang hergibt, selbst wenn dadurch die *Carrera* nicht so lang sein kann. [...]“⁷⁰¹

⁶⁹⁸ Valls c. 1735, f. 6': „Siempre que en qualquier contrapunto se halle coyuntura de alargar una carrera; serà primor passar todos los límites del Tiple, aunque llege à ser voz baxa del mismo canto llano; y si despues con otra carrera puede bolver à ocupar su lugar serà mayor primor; quando no, podrá bolver como pueda; però estas cosas rara vez pueden executarse, sino con la pluma por ser las voces limitadas.“

⁶⁹⁹ Ein weiteres Beispiel von Valls *sobre Tiple* befindet sich im Anhang.

⁷⁰⁰ Siehe Nassarre 1723, S. 178-179 (das Zitat findet sich in der nächsten Fußnote).

⁷⁰¹ Nassarre 1723, S. 178-179: „Y menos es licito las entonaciones de *septima*, *quinta menor*, y *quarta de Tritono*, y aunque algunos *Contrapuntantes* entonan la *septima*, en los *Contrapuntos* de carreras, quando les viene alguna muy larga por poderla continuar de modo que alcance la voz, no lo tengo por licito; pues siempre tiene riesgo de desentonarse, y es mas conforme à razon, que no suban, ni baxen mas que aquella que permite la voz, aunque la carrera no sea tan larga, à mas de que es buelta, pues buelta es un recesso, y que sea de dos puntos, ò que sea de

Die Vorliebe für lange *Carreras* führte teilweise zu gewissen Lizenzen, um diese zu ermöglichen. So erlaubt Lorente folgende *Carrera*, obwohl die vorletzte (relativ betonte) *Seminima* des ersten Taktes (d'') dissonant ist, mit dem Hinweis „*Passe por carrera*“ (wegen der *Carrera* toleriert).

Notenbsp. 7.20: Lorente 1672, S. 323, *Carrera* mit Lizenz

Auch die *Passos* sind ein wichtiger Bestandteil des *Contrapunto de Compas mayor*. Nassarre erklärt, dass die Imitationen im *Compas mayor* leichter sind als im *Compasillo*:⁷⁰²

„In diesem [*Compas mayor*] ist es leichter als im *Compasillo*, die erwähnten Motive (*Solfas*) zu imitieren; denn der *Compas* ist länger, und so reicht es mit den *Minimas*, die in einen [*Compas*] passen, um sie im Verlauf des *Canto Llano* oft imitieren zu können.“

Notenbsp. 7.21: Nassarre 1723, S. 163, *Passos* im *Compas mayor*

Bemerkenswert sind Lorentes *Passos* über das Hexachord-Motiv, denn sie zeigen eine Verbindung zu den *Movimientos* als eine mögliche methodische Komponente. Darunter findet sich ein Beispiel, in dem der *Contrapunto* den auf- und absteigenden Hexachord als *Passo* aufgreift und lediglich aus diesem besteht (Notenbsp. 7.22). Hier erlaubt sich Lorente gewisse Lizenzen, bspw. eine abspringende *Carrera* (T. 4–5) oder eine dissonante Wechselnote (T. 7), und zwar mit dem Vermerk: „Gestattet aufgrund der Imitation des *Canto Llano*“.⁷⁰³

siete, de qualquier modo lo es.“

⁷⁰² Nassarre 1723, S. 162-163: „En este es mas facil el imitar las *Solfas* que dixo al principio, que en el *compasillo*; porque como es el *compàs* largo, es lo bastante con las *menimas* que pueden entrar en uno, para poderlas imitar muchas vezes en el progreso de el *Canto Llano*.“

⁷⁰³ Lorente 1672, S. 327 (im Notenbeispiel drin): „Passe por Imitacion del Canto llano.“

Notenbsp. 7.22: Lorente 1672, S. 327, *Passos* über den Hexachord

e) *Contrapuntos de Sexquialtera*

Als *Contrapuntos de Sexquialtera* bezeichnet man eine Reihe von Gattungen, in denen man jeweils 3 *Seminimas* anstelle von 2 singt. Nur Lorente notiert als einziger die *Contrapuntos de Sexquialtera* mit *Minimas*. Auch wenn die Bezeichnung und die Notation bei den verschiedenen Autoren uneinheitlich ist,⁷⁰⁴ lassen sich drei Sorten von *Sexquialtera* unterscheiden:

- *Sexquialtera à 6* (auch *Sexquialtera menor*): Es ist quasi ein *Compasillo* mit ternärer Unterteilung der *Minima*, d.h. mit drei *Seminimas al Dar* und drei *al Alçar*.
- *Sexquialtera à 12* (auch *Sexquidozena* oder *Sexquialtera mayor*): Es ist ein *Compas mayor*, in dem jede der vier *Minimas* in drei *Seminimas* (statt in zwei) unterteilt wird.
- *Sexquialtera à 9* (auch *Sexquinona*): Es ist ein *Compas de Proporción menor*, in dem jede der drei *Minimas* in drei *Seminimas* unterteilt wird.

Alle *Contrapuntos de Sexquialtera* haben gemeinsam, dass sie lediglich aus *Seminimas* bestehen (bei Lorente: aus *Minimas*). Es handelt sich also um *Contrapuntos de Carreras*, und es gelten die Regeln, die bereits in Abschnitt c) erklärt worden sind, wenn auch mit einigen Anpassungen. Die wichtigste davon ist, dass hier nicht die erste von jeweils zwei *Seminimas*, sondern (mindestens) die erste von jeweils drei konsonant sein muss.⁷⁰⁵

Die Regel, dass es innerhalb einer *Carrera* keinen Richtungswechsel geben darf, bleibt im Wesentlichen bestehen, wird jedoch in einigen Aspekten gelockert. Diese Lockerungen, die sich von Autor zu Autor in Details unterscheiden, können wie folgt zusammengefasst werden:

- *Carreras* müssen nicht – und dürfen auch nicht – mit einer *Minima* enden, da die *Contrapuntos de Sexquialtera* nur *Seminimas* enthalten. Eine *Carrera* gilt in der Regel als abgeschlossen, wenn der neue Takt (oder eine relativ betonte Position) erreicht wird. Unmittelbar nach der relativ betonten *Seminima* ist ein Sprung möglich.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ In Valls c. 1735, f. 7' findet man „Sexquialtera à seys“, „à nueve“ und „Sexquidozena“. Anon. c. 1730, S. 38 spricht von „Sexquialtre sis“ und „Sexquinona“. In Nassarre 1723, S. 164 und S. 171 finden sich die Bezeichnungen „Sexquialtera seis“, „nueve“ oder „doze“. In Nassarre 1700, S. 80 ist aber von „Sexquinona“ die Rede – eine Bezeichnung, die er selbst 1723 stark kritisieren wird (siehe dazu Nassarre 1723, S. 171). Lorente 1672, S. 330 unterscheidet zwischen „Sexquialtera menor“ und „mayor“.

⁷⁰⁵ Nassarre 1723, S. 166: „Advierto, que de las seis *seminimas* que entran en el *compàs*, han de ser la mayor parte en especies consonantes, y las que no pueden dexar de serlo, son, en la que dà el *compàs*, y en la que alça: porque en ningun *Contrapunto*, se puede entender por *glossa* la primera figura de el movimiento, antes bien, todas las que ay de mas, se tienen por *glossa* de aquella (digo la disonante, ò disonantes que se siguen.)“

⁷⁰⁶ Die Regel, dass Sprünge nach der ersten *Seminima* eines Taktes erlaubt sind, kann man gut von den verschiedenen *Sexquialtera*-Beispielen aus den Traktaten ableiten. Außerdem gewährt Nassarre diese Lizenz implizit in folgender Formulierung aus Nassarre 1723, S. 166: „Quando en medio de la carrera haze movimiento

7. Contrapunto suelto

- Man kann auch die *Carrera* am Taktende als vollendet betrachten, und zur ersten *Seminima* des nächsten Taktes hin (stufenweise) die Richtung wechseln.⁷⁰⁷
- Aus den Notenbeispielen geht hervor, dass in der Not einige Sprünge erlaubt sind, auch wenn diese nicht von den Regeln erfasst sind.

Notensbp. 7.23: Nassarre 1723, S. 167, *Sexquialtera seis*

Notensbp. 7.24: Valls c. 1735, f. 7', *Sexquidozena*

Notensbp. 7.25: Nassarre 1700, S. 81, *Sexquinona*

que no sea de grado, no se puede dezir que es Contrapunto largo; porque el serlo consiste en que lo sea la carrera, y mas larga es la que tiene cinco puntos, que la que tiene tres. Si me dixeren que tambien falta al principio, digo, que uno es, que aya de saltar para començarla, y otro el saltar para dividirla, y dividiendola son dos carreras cortas, y es mejor *Contrapunto* siendo una larga." Siehe auch das dazugehörige Notenbeispiel unmittelbar vor der hier zitierten Stelle.

⁷⁰⁷ Nassarre 1723, S. 165: „La tercera razon es, que no permitiendose buelta de un *compàs* à otro, ha de saltar en medio el *compàs* muchas vezes, y assi por esto, como por todo lo dicho, tengo por muy conveniente, que en el transito de *compàs* à *compàs*, se permita la buelta: a mas, que rigurosamente en la carrera no està la buelta; porque las mas que se hazen en la *sexquialtera* [a seis], son de un *compàs*, y quando buelve, ya es en otro, y assi es mi sentir, que en este *Contrapunto*, sean sin buelta todas aquellas carreras que se hizieren dentro de un *compàs*: pero se puede permitir de un *compàs* à otro, de este modo.“

Es bleibt grundsätzlich die Regel bestehen, dass eine dissonante Note unbetont sein muss und in der gleichen Richtung weitergeführt werden muss. Eine Ausnahme ist Lorente, der dissonante Wechselnoten benutzt.

Notenbsp. 7.26: Lorente 1672, S. 331-332, *Sexquialtera menor* mit Wechselnoten

f) *Contrapuntos de Proporción (menor und mayor)*

In den *Contrapuntos de Sexquialtera* werden die *Minimas* in drei statt zwei *Seminimas* unterteilt. In den *Contrapuntos de Proporción menor* und *mayor* wird hingegen eine größere *Figura* (die *Semibreve* bzw. die *Breve*) in drei unterteilt.⁷⁰⁸ Da unter Umständen die weißen *Figuras* (darunter auch die *Minima*) schwarz koloriert sind, werden die *Seminimas* als weiße *Corcheas* notiert, um sie von schwarzen *Minimas* zu unterscheiden (siehe Kapitel 5, Abschnitt c).

Wichtig für die *Contrapunto*-Praxis ist, dass bei der *Proporción menor* und *mayor* verschiedene *Figuras* vermischt werden – nämlich *Semibreves*, *Minimas* und *Seminimas* –, während die *Sexquialtera* wie bereits erwähnt ausschließlich *Seminimas* verwendet.⁷⁰⁹

Im *Contrapunto de Proporción menor* wird der gesamte *Compas* (eine *Semibrevis*) in drei *Minimen* geteilt. Für die *Carreras* gelten hier dieselben Regeln wie im *Compasillo*.⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Streng genommen ist die *Sexquinona* zugleich *Proporción menor* und *Sexquialtera*, da in diesem Fall sowohl die *Semibreve* als auch die *Minima* in drei geteilt sind.

⁷⁰⁹ Nassarre 1723, S. 175: „Guardase el mismo orden, en quanto à las carreras, que en el *compasillo*; pues para baxar, se han de començar, aviendo precedido un punto mas arriba, ù otro mas abaxo, y tambien con *minima sincopa*: de modo, que en nada se diferencia el principio de el de las de *compasillo*. / Para subir, se comiençan al dâr, y al alçar, y aunque se comiencen de salto, no se repara en ello, de modo, que assi para subir, como para baxar, se guarda el mismo orden, que en *compasillo*, como tambien en ser sin buelta, largas, y en concluir al dâr de el *compàs*.“

⁷¹⁰ Nassarre 1723, S. 175-176: „Aunque en este *Contrapunto* no acostumbran à usar mas que de *minimas*, y *seminimas*, soy de parecer, que tambien se puede usar de el *semibreve*, para poder ligar con èl de el modo que en el *compasillo*, pues no ay mas razon, para que practicandose en aquel *Contrapunto*, se dexede practicar en este.“



Notensbsp. 7.27: Nassarre 1723, S. 176, *Contrapunto de Proporción menor*

An den Dissonanzen in T. 14 und 18 von Notenbeispiel 7.27 sieht man einen Gebrauch der *Ligadura* in der *Proporción menor*, der auch bei Lorente genauso beschrieben wird:⁷¹¹ Die Dissonanz (*Falsa*) soll kürzer (*Seminima*) als ihre Auflösung (*Minima*) sein. Daraus folgt, dass der *Contrapunto* bei solchen *Ligaduras* Hemiolen bildet, was sich bei der Notation in einer Kolorierung niederschlägt.

In der *Proporción mayor*⁷¹² hat der gesamte *Compas* die Dauer einer *Breve*, die in drei *Semibreves* unterteilt wird. Die *Proporción mayor* steht also im gleichen Verhältnis zum *Compas mayor* wie die *Proporción menor* zum *Compasillo*. Es gelten hier auch dieselben Regeln für die *Carreras*.



Notensbsp. 7.28: Nassarre 1723, S. 181, *Contrapunto de Proporción mayor*

g) Synkopierte *Contrapuntos*

Die synkopierte *Contrapuntos* stehen normalerweise im *Compasillo*, und man findet üblicherweise zwei Sorten: die *Semibreves sincopados* (auch: *Semibreves al Alçar*) und die *Minimas sincopadas*.

⁷¹¹ Lorente 1672, S. 282-283: „Adviertase, que en la Proporción menor, y tambien en la mayor, se desliga en mayor cantidad que se liga; porque como el compàs no se parte, ni diuide en iguales partes (esto es, en dos partes iguales) se le dà menor cantidad à la especie falsa, quando se liga (esto es, porque dure menos en la dissonancia) que à la especie buena en que desliga. [...] / La preuencion se haze siempre en igual cantidad, que la ligadura; esto es, que si la ligadura tiene de duracion la cantidad de vna Minima, la preuencion ha de ser hecha en cantidad, ò Figura, que equialga à otra Minima: y si la ligadura fuere hecha en la duracion de vn Semibreue, la preuencion serà hecha en cantidad de otro Semibreue.“

⁷¹² Für die *Contrapunto*-Praxis gibt es zwischen der *Proporción mayor* und dem *Ternario* (dem alten *Tempus perfectum*) keinen Unterschied. Siehe Nassarre 1723, S. 182: „Es muy semejante este tiempo *Ternario* al de *Proporción mayor*; pues tan solamente se diferencian, en que el *Breve* es en este perfecto, valiendo siempre tres *semibreues*, y en el de aquel, deve ser imperfecto no valiendo mas que dos, [...]. Y por ser tan semejantes estos dos tiempos, es en el *Contrapunto* tan solamente uno, y assi tanto importa que se llame de *Ternario* ò de *Proporción mayor*. En quanto al uso de las especies consonantes, es tambien todo uno, como tambien en el modo de echar el compàs.“

Bei den *Semibreves sincopados* stehen alle Noten zwischen zwei Takten. Es gibt dabei für jede Note zwei Möglichkeiten: entweder ist sie in ihren beiden Hälften konsonant oder bildet sie eine *Ligadura* (Synkopensdissonanz). Im Fall der *Ligadura* muss natürlich nach der Dissonanz die Auflösung (*Desligar*) schrittweise abwärts folgen, die aber zugleich in ihrer zweiten Hälfte wieder entweder eine Konsonanz oder eine weitere regelkonforme *Ligadura* zur neuen Note des *Canto llano* bilden muss – was nicht immer möglich ist. Um solche Situationen, die zu einer ‚Sackgasse‘ führen, rechtzeitig zu vermeiden, muss der *Contrapuntista* den *Canto llano* weit voraus lesen. In Nassarres Worten:

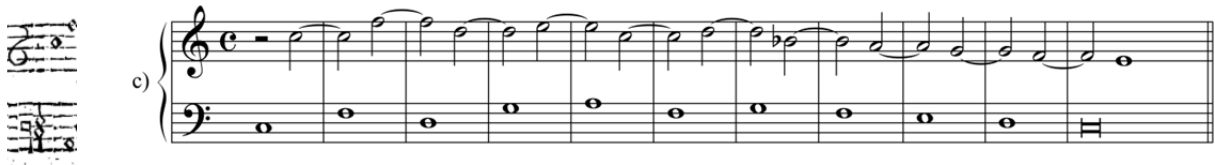
„Dieser *Contrapunto* [*de Semibreves sincopados*] beginnt immer mit einer halbtaktigen Pause. Und wer diesen improvisieren möchte, muss mit dem Blick drei oder vier Töne des *Canto llano* voraus sein, um die Auflösungen der [dissonanten] Intervalle im *Contrapunto* vorherzusehen. Denn falls er dies nicht beachtet, dann wird er, je nach den Fortschreitungen des *Canto llano*, auf Intervallen landen, die nicht aufgelöst werden können.“⁷¹³

Eine wichtige Einschränkung, die man bei fast allen Autoren findet, ist, dass die *Ligadura de Quarta* nicht erlaubt ist. Neben den ganz konsonanten Synkopen bleibt also lediglich die Möglichkeit der *Ligadura de Septima* übrig.⁷¹⁴ Die Ausnahme ist Lorente, der die *Ligadura de Quarta* akzeptiert.

The image contains three musical examples of contrapunto suelto. Example a) shows a melodic line in the treble clef with semibreves and a bass line with chords. Example b) shows a similar structure with a different melodic line. Example 13 shows a more complex melodic line with semibreves and a bass line with chords.

⁷¹³ Nassarre 1723, S. 177: „Comiençase este *Contrapunto* siempre con pausa de medio *compàs*, y el que quisiere hazer habito de echarlo de repente, deve llevar la vista adelantada, tres, ò quatro puntos de *Canto Llano*, para poder prevenir la salida de las especies en que se pone el *Contrapunto*; porque sino està advertido en esto, se hallará, segun los movimientos de el *Canto Llano*, en especies que no tendrá salida.“

⁷¹⁴ Nassarre sieht keine *Ligadura de Quarta* in der Zweistimmigkeit vor – siehe dazu die Einleitung von Kapitel 6.3 sowie das Zitat von Nassarre 1723, S. 177-178, in der nächsten Fußnote. Valls berücksichtigt ebenso nur die *Ligadura de Septima* – siehe Valls c. 1735, f. 7'-8: „Siguense los contrapuntos que llaman ligados, por razon de entrar en ellos la 7ª como ligadura: el primero es de semibreves, al alzar del compas; este se empieza despues de una pausa de medio compas; se han de buscar las 7as que deben prevenirse con qualquier especie consonante al alzar del compas, para que al immediato el Baxo halle al Tiple, en la 7ª de donde debe baxar gradatim à la 6ª.“ Auch die Notenbeispiele bei Rabassa und beim katalanischen Anonymus zeigen, dass in der Zweistimmigkeit keine *Ligadura de Quarta* gebraucht wird. Siehe Rabassa 1720, S. 1-2 und Anon. c. 1730, S. 39.



Notenbeispiel 7.29: *Semibreves sincopados* in

a) Nassarre 1723, S. 179

b) Valls c. 1735, f. 8

c) Lorente 1672, S. 303

In bestimmten Situationen ist es unmöglich, mit einer perfekten Konsonanz zu beginnen:

„Wenn der *Canto llano* am Anfang stufenweise und dann mit einer Terz steigt, wie *re mi sol* oder *ut re fa* usw., dann kann man nicht mit einem perfekten Intervall beginnen, denn mit der Oktave ergibt sich die Septime über der zweiten Note, und diese kann nicht – wie sich es gehört – in die Sexte aufgelöst werden, denn sonst bildet sie eine Quarte mit der dritten Note, was im *Contrapunto suelto* nicht erlaubt ist. Und wenn man mit der Quinte beginnt, dann ergibt sich die Quarte über der zweiten Note.“⁷¹⁵

Anschließend diskutiert Nassarre geläufige Meinungen, wie man ein solches Problem löst⁷¹⁶ – man beachte dazu die Übertragung des beschriebenen Problems (a) und der diskutierten Lösungen (b bis e) in Notenbeispiel 7.30.

- Einige erlauben in so einem Fall den Anfang mit der Sexte (b). Für Nassarre ist dies ein Verstoß gegen die Grundregel des ‚perfekten‘ Anfangs.
- Andere nehmen statt der Anfangspause eine *Minima* (als perfekte Konsonanz), so dass die erste Synkope mit der Sexte beginnen kann (c). Das verstöße aber gegen das Prinzip, dass der *Contrapunto* mit einer Pause beginnen muss.

⁷¹⁵ Siehe Nassarre 1723, S. 177-178: „Quando el *Canto Llano* sube un punto de grado, y despues una *tercera*, como *re mi sol*, ò *ut re fa*, &c. Si fuera principio de *Canto Llano*, no tiene lugar el entrar en especie perfecta; por que si es en octava, forma *septima* con el segundo punto, de la qual no tiene salida; pues siendo à la *sexta* como se deve, se forma *quarta* con el tercer punto, la qual no es permitida en el *Contrapunto suelto*. Si comienza en *quinta*, se forma la *quarta* al segundo punto.“

⁷¹⁶ Nassarre 1723, S. 178: „Para resolver esta dificultad, unos son de opinion, que comience el *Contrapunto* en la *sexta*; otros, que no se comience con *pausa*, sino es, que en lugar de ella, sea una *minima*. Si he de dezir lo que siento en esta materia, es, que el comenzar en especie imperfecta, no se deve hazer; porque es contra la regla general, de que comenzar, y acabar, ha de ser en especie perfecta en toda composicion. El entrar en lugar de *pausa* con *minima*, es contra la regla general de todo *Contrapunto suelto*, en que ordena; que aya de comenzar precediendo *pausa* (exceptuando los *Semibreves* al dár.) A mas, que tambien se contraviene à la regla particular de este *Contrapunto*, en que dispone, que todas las figuras de el ayan de ser *Semibreves*. / Mi sentir es, que no comience el *Contrapunto* hasta el segundo punto de el *Canto Llano*, que será lo mismo que callar *pausas* de compàs, y medio, y de este modo no se opone à regla alguna; [...] Harto peor es la opinion de algunos, que quieren, que comience en *octava*, para ligar en *septima* sobre el segundo punto. Dizen, que no importa que salte para desligar en la *tercera*, y esto si que es faltar à la regla tan esencial de la ligadura, que dispone, que se desligue en la especie imperfecta de grado, y aviendo de saltar desligando, no se cumple con ella. Mi sentir es el que he dicho, cada uno seguirá la opinion que mas bien le pareciere.“

- Andere machen die *Ligadura de Septima* um dann, statt der üblichen Auflösung in die Sexte, eine Terz abwärts in die Quinte zu springen (d). Diese Option verurteilt Nassarre als einen schlimmen Verstoß gegen die Grundregeln des *Ligadura*-Gebrauchs.
- Nassarres Vorschlag ist eine längere Anfangspause, so dass man erst im *Alçar* des 2. Taktes beginnt (e).



Notenbeispiel 7.30: Übertragung der von Nassarre diskutierten Optionen

Im *Contrapunto de Minimas sincopadas* spielt die von Nassarre bei den *Semibreves sincopadas* diskutierte Problematik keine große Rolle mehr: Bei *Ligaduras*, die zwischen zwei Noten des *Canto llano* stehen, erfolgt die Auflösung komplett innerhalb der zweiten Note, und so kann man nach der Auflösung die nächste Note des *Canto llano* frei ansteuern.

Bei den *Minimas sincopadas* können die *Ligaduras de Septima* auf zwei Arten praktiziert werden: entweder zwischen zwei Takten, oder aber auch auf der *Minima*, die komplett innerhalb eines Taktes fällt, d.h. als selbstvorbereitete *Ligadura*.⁷¹⁷

Notenbsp. 7.31: *Contrapuntos de Minimas sincopadas*,

a) Valls c. 1735, f. 8

b) Nassarre 1723, S. 180

⁷¹⁷ Nassarre 1723, S. 180: „Puedese hazer en dos modos dicha ligadura, el uno, siendo toda la *minima* en especie disonante, y en este caso se forma la ligadura en la segunda parte de la *minima*, que es la que viene al alçar, concurriendo todas las tres partes de ella dentro de un *compàs*. El segundo modo en que se haze es, quando la primera parte de la *minima* està en un *compàs*, y la segunda en otro, la que es forçoso, para que sea ligadura, sea en *septima*.“

Zuletzt sei noch erwähnt, dass man bei Rabassa sogar einen *Contrapunto de Seminimas sincopadas* findet (Notenbsp. 7.32).



Notenbsp. 7.32: Rabassa 1720, S. 26, *Contrapunto de Seminimas sincopadas*

h) Andere *Contrapuntos* und *Habilidades*

Die meisten der bisher beschriebenen Gattungen finden sich im Großteil der Quellen und stellen somit den ‚Standard‘ der *Contrapunto*-Lehre dar. Es gibt aber auch zahllose Sorten von speziellen *Contrapuntos*, die sich nur in einzelnen Quellen finden. Insbesondere in Rabassas *Guia para Principiantes* finden sich viele dieser speziellen Gattungen, und zwar nicht in Worten erklärt, sondern mit Notenbeispielen dargestellt.

Die speziellen Gattungen können in folgende Kategorien gruppiert werden:

1. Verwendung von bestimmten *Figuras*, *Compases* oder Rhythmen
2. Bestimmte melodische Ausgestaltung
3. Versetzbarkeit des *Contrapunto*
4. Einschränkung des Tonvorrats
5. Einschränkung in der Wahl der Intervalle

1. Verwendung von bestimmten *Figuras*, *Compases* oder Rhythmen

Im *Contrapunto de Breves* erstreckt sich jede Note des *Contrapunto* über zwei Noten des *Canto llano*. Es herrscht also ein Verhältnis von einer „halben Note gegen Eine“. Es gilt, eine Note zu finden, die zu zwei benachbarten Noten des Chorals konsonant ist. Diese Möglichkeit ist bereits aus den synkopierten *Contrapuntos* bekannt, die dissonante Option (*Ligadura*) fällt hier jedoch weg. Wenn der *Canto llano* stufenweise fortschreitet, dann gibt es eine einzige Option: aufsteigend 6-5, absteigend 5-6.



Notenbsp. 7.33: Rabassa 1720, S. 1, *Contrapunto de Breves*

Noch stärker eingeschränkt sind die *Breves sincopados*, in denen jede Note des *Contrapunto* zu drei Choralnoten konsonant sein muss. An Stellen, an denen es keine Lösung gibt, schreibt Rabassa einfach eine Pause und vermerkt, dass es keinen passenden *Contrapunto* gibt („no cave“).

Notenbsp. 7.34: Rabassa 1720, S. 1, *Breves sincopados*

Lorente beschreibt einen *Contrapunto de Corcheas*, der von Instrumentalisten praktiziert wird.⁷¹⁸

„Man beachte, dass, obwohl alle die *Contrapuntos* für die Instrumentalisten nützlich sind, die Spieler von Zink, Schalmei, Dulzian usw. insbesondere den *Contrapunto de Corcheas* pflegen, da dieser schneller und leichter ist und diminuierte *Figuras* benutzt.“

Der *Contrapunto de Corcheas* folgt im Grunde denselben Regeln wie der *Contrapunto de Compas mayor*, wird aber mit halben Notenwerten notiert und – wie Lorente im vorigen Zitat andeutet – schneller gespielt.⁷¹⁹

Notenbsp. 7.35: Lorente 1672, S. 317-318, *Contrapunto de Corcheas*

In Rabassas *Guia* findet man auch *Contrapuntos*, die in ungewöhnlichen Taktarten stehen, wie etwa einem fünfer (*A quin dupla*) oder siebener Takt (*A set dupla*).

Notenbsp. 7.36: Rabassa 1720, S. 7-8, *Contrapunto* im 5er Takt

Außerdem findet man einen *Contrapunto*, der als *Sexqui Octava* bezeichnet wird, und acht *Minimas* pro Takt enthält. Die Bezeichnung „Sexqui“, die sonst prinzipiell für Dreiteilungen verwendet wird, steht zunächst im Widerspruch zur Unterteilung in 8 gleichen Noten. Wenn man aber berücksichtigt, dass alle die *Contrapuntos de Sexquialtera* in gleichen Notenwerten und mit *Carreras* praktiziert werden (siehe Abschnitt e), dann scheint das den Ursprung des Begriffs zu erklären: *Sexqui* steht hier nicht für eine Proportion oder für eine Dreiteilung, sondern weist darauf hin, dass dieser *Contrapunto* – trotz der geraden Teilung – nicht verschiedene *Figuras* verwendet, sondern nach ähnlichen Prinzipien wie die *Contrapuntos de sexquialtera* gestaltet wird.

⁷¹⁸ Lorente 1672, S. 317: „Adviertase, que aunque todos los *Contrapuntos* sirven para los que se exercitan en los Instrumentos de Corneta, Chirimia, y Baxoncillo, &c. En particular los que vsan dichos Instrumentos, suelen vsar del *Contrapunto de Corcheas*, por ser mas veloz, y ligero, y por hazerse con disminucion de *Figuras*, [...]“

⁷¹⁹ Standardformeln für den *Contrapunto de corcheas* finden sich reichlich in Cerone, 1613, S. 584-586.

7. Contrapunto suelto

Notensbp. 7.37: Rabassa 1720, S. 1-2, *Sexqui Octava*

In einer weiteren Gruppe von Gattungen wird der *Canto llano* nicht in gleichen Werten, sondern mit einer regelmäßigen Abfolge von kurzen und langen Werten gesungen – auch wenn der *Canto llano* ganz in der Tradition der Quadratnotation in gleichen *Figuras* (nur *Breves*) notiert ist. Daraus ergibt sich im *Contrapunto* eine wechselnde Zahl von *Seminimas* pro Note des *Canto Llano*. Im *Seis y tres* gibt es 6 *Seminimas* für die erste Note und 3 für die zweite. Rabassa wechselt 6er und 3er Takte ab, während Nassarre diese zu einem 9er Takt („*Sexquialtera nueve*“) mit zwei ungleichen Choralnoten zusammenfügt.⁷²⁰

Notensbp. 7.38: *Seis y tres*,
a) Rabassa 1720, S. 7-8
b) Nassarre 1723, S. 175

⁷²⁰ Nassarre 1723, S. 174: „Otro modo de *sexquialtera nueve* se puede practicar, como lo hazen muchos, y explicarè aora. Entran tambien nueve *seminimas* al compàs, pero sobre dos puntos de *Canto Llano*, que se cantan como los *semibreves* imperfectos con *minima* en la *Proporcion menor*: Vale un punto de *Canto Llano*, como dos *minimas*, y el que se sigue, como una, incluyense en un compàs los dos, como en la *Proporcion menor*, *semibreve*, y *minima*. / Echase el *Contrapunto* correspondiendo con seis *seminimas* al punto que tiene mayor valor, y tres al que tiene menos.“

Im *Tres, dos, as* bilden die Noten des *Canto llano* Dreiergruppen mit jeweils 9, 6 und 3 *Seminimas* im *Contrapunto*.



Notensbsp. 7.39: Rabassa 1720, S. 7-8, *Tres, dos, as*

Nassarre zeigt noch eine *Proporcion mayor* mit zwei Choralnoten pro Takt, die erste davon lang (8 *Seminimas*) und die zweite kurz (4 *Seminimas*).

Notensbsp. 7.40: Nassarre 1723, S. 183, *Proporcion mayor* mit zwei Choralnoten pro Takt

2. Bestimmte melodische Ausgestaltung

Auf die Relevanz der Imitationen (*Passos*) ist bereits in den Abschnitten c) und d) hingewiesen worden. Bei Rabassa findet sich eine Gattung, die ausschließlich aus einem *Passo* besteht.

Notensbsp. 7.41: Rabassa 1720, S. 5-6, *Con passo*

Einen Sonderfall bildet ein *Contrapunto*, in dem der *Passo* aus dem *Canto llano* entnommen ist.⁷²¹

⁷²¹ Siehe dazu auch Notensbsp. 7.22.

Notensbp. 7.42: Rabassa 1720, S. 5-6, *Passo* aus dem *Canto llano*

3. Versetzbarkeit des *Contrapunto*

Eine weitere Sorte sind die *Contrapuntos*, die um bestimmte Intervalle auf- oder abwärts versetzt werden können. Dazu zählt auch die Versetzung unter dem *Canto llano*, aus der ein *Contrapunto sobre Tiple* resultiert (doppelter Kontrapunkt). Als Beispiel sei folgender *Contrapunto* von Rabassa abgedruckt, der auf zweierlei Arten versetzt werden kann.

Notensbp. 7.43, Rabassa 1720, S. 5-6, *Tercera alta, y baxa de el Canto llano*,

- a) Rabassas Original
- b) Terz höher
- c) Terz tiefer, unter dem *Canto llano*

Rabassa beschreibt die Regeln, denen man folgen muss, um eine Versetzung wie in Notensbp. 7.42 zu ermöglichen:⁷²²

„In diesem vorletzten *Contrapunto* kann es nicht zwei aufeinanderfolgende Quinten oder Terzen geben, und auch nicht zwei Sexten. Und die Sexte muss so genommen werden, als ob sie eine Oktave, und die Terz, als ob sie eine Quinte wäre. Die *Carreras*, seien sie ab- oder aufsteigend, müssen mit der Oktave beginnen, und dürfen nicht länger als 4 Noten sein.“

Eine solche Versetzung ermöglicht nicht nur die Technik des doppelten Kontrapunktes (*Trocado*), sondern auch einen dreistimmigen Satz – man nehme dazu in Notensbp. 7.43 simultan die Versionen a und b, woraus ein *Terzgympel* resultiert. Ähnliche Beispiele finden sich auch bei Valls, der die *Trocados*-Techniken mit zahlreichen Notenbeispielen illustriert.⁷²³

⁷²² Rabassa 1720, S. 6: „En este penultimo Contrapunto no puede haver 5as ni dos 3as seguidas, ni dos 6as. Y la 6ª, se ha de dar como si fuese, 8ª, y la 3ª, como si fuese 5ª, y las Carreras sean bajando, ò subiendo an de empear en 8ª, y no pueden ser mas largas que de 4º solfas.“

⁷²³ Siehe Valls c. 1735, f. 9'-12'.

In einer weiteren Gattung soll der *Contrapunto* simultan in zwei weiteren Stimmen versetzt erklingen. Es findet sich ein solches Beispiel bei Rabassa ⁷²⁴ und ein weiteres beim katalanischen Anonymus, bei dem die drei Oberstimmen quasi einen *Fauxbourdon* bilden. Es treten zum *Canto llano* folgende Stimmen hinzu:

- „Contrapunt, erste Stimme“
- „Zweite Stimme, die eine Quarte tiefer als der *Contrapunt* singt“
- „Dritte Stimme, eine Sexte tiefer als die tragende [erste] Stimme“⁷²⁵

The image shows a musical score for a piece titled 'Contrapunt primera veu'. It features three vocal staves and a basso continuo line. The lyrics are: 'Segona veu que diu quatre puns mes baix que la que porta lo Contrapunt' and 'Tercera veu que diu sis punts mes baix que la que porta veu.' The notation includes a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the continuo, with a common time signature.

Notenbsp. 7.44: Anon. c. 1730, S. 33, *Contrapunt* mit parallelen Stimmen

4. Einschränkungen des Tonvorrats

Es finden sich bei Rabassa eine Reihe von *Contrapuntos* mit scheinbar willkürlichen Einschränkungen, wie etwa, dass alle die Noten des *Contrapunto* als *re* solmisiert werden (*Todas dicen re*). In diesem Fall darf man also nur die Töne D, G und A nehmen, die jeweils das *re* des natürlichen, weichen und harten Hexachords sind.

The image shows a musical score for a piece titled 'Todas dicen re'. It features a single vocal staff and a basso continuo line. The lyrics include 'no cave'. The notation includes a treble clef for the vocal part and a bass clef for the continuo, with a common time signature.

Notenbsp. 7.45: Rabassa 1720, S. 7-8, *Todas dicen re*

Rabassa zeigt ebenfalls *Contrapuntos* nur mit *sol* (G, C und D) oder nur mit *la* (A, D und E). Eine andere Art der Einschränkung findet sich in *Contrapuntos*, in denen man nur Noten nimmt, die auf den Notenlinien (*en raya*) oder auf den Zwischenräumen (*en espacio*) notiert werden.

The image shows two examples of note placement on a staff. Example a) shows notes placed on the lines of the staff, labeled 'a) Minimas en raya'. Example b) shows notes placed in the spaces between the lines of the staff, labeled 'b) Minimas en espacio (jeweils erste 4 Takte) ⁷²⁶'. The notation includes a treble clef and a common time signature.

Notenbsp. 7.46: Rabassa 1720, S. 7-8,

- a) *Minimas en raya*
- b) *Minimas en espacio* (jeweils erste 4 Takte) ⁷²⁶

⁷²⁴ Siehe Rabassa 1720, S. 13-14.

⁷²⁵ Anon. c. 1730, S. 33, Annotation im Notenbeispiel: „Contrapunt primera Veu / Segona veu que diu quatre puns mes baix que la que porta lo Contrapunt / Tercera veu que diu sis punts mes Baix que la que porta Veü.“

⁷²⁶ Die Fortsetzung dieser Beispiele ist im Manuskript – das sowieso viele Kopierfehler zu enthalten scheint –

Auch wenn uns heute der musikalische Sinn solcher Gattungen rätselhaft erscheinen mag, könnten sie möglicherweise dazu gedient haben, die Fertigkeit der *Contrapuntantes* durch Einschränkungen unter Beweis zu stellen, z.B. in den *Oposiciones* für die Wahl eines *Maestro de Capilla*.⁷²⁷ Nassarre schreibt:⁷²⁸

„Es soll nicht als zu weitschweifig empfunden werden, dass ich hier über so viele Sorten von *Contrapunto suelto* geschrieben habe. Denn meiner Auffassung nach ist es sehr notwendig, dass die *Contrapuntantes* eine große Vielfalt davon improvisieren können, um in allen *Ayres* (Taktarten und Tempi?) gut zu sein, aber auch weil man dadurch in den *Oposiciones*, sowohl für *Maestros de Capilla* als auch für Organisten, seine *Habilidad* (Fertigkeit) umso mehr zur Schau tragen kann, je mehr man mit Vielfalt [an Gattungen] und Geschick improvisiert.“

5. Einschränkungen in der Wahl der Intervalle

Eine andere Art von Einschränkung betrifft die Wahl der Intervalle. Rabassa zeigt *Contrapuntos* ohne Quinte, ohne Oktave, ohne imperfekte oder ohne perfekte Konsonanzen.⁷²⁹ Solche Einschränkungen dienen dazu, eine bestimmte Klanglichkeit gezielt zu erzeugen – in dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen einem *Contrapunto* nur mit perfekten oder nur mit imperfekten Konsonanzen groß. Der Ausschluss von bestimmten Intervallen ist zudem eine Bedingung für die *Trocados* (doppelter Kontrapunkt) – z.B. funktioniert der *Contrapunto sin Quintas* als doppelter Kontrapunkt in der Oktave (siehe Notenbsp. 7.47) oder der *Contrapunto sin Sextas* als doppelter Kontrapunkt in der Duodezime.⁷³⁰



Notenbsp. 7.47: Rabassa 1720, S. 7-8, *sin Quintas*

Der exzentrischste aller *Contrapuntos* ist der, den Nassarre ‚*Todas falsas*‘ (alle dissonant) nennt.



schwer zu deuten, da die Schrift unklar ist. Einige Noten scheinen nicht auf dem „richtigen“ Platz (d.h. Notenlinie bzw. Zwischenraum) zu sein. In den hier transkribierten 4 Takten jedoch kann man die Noten eindeutig lesen.

⁷²⁷ Zu den *Oposiciones* und den *Habilidades* (Fertigkeiten), die dort verlangt wurden, siehe Canguilhem 2011a und 2015, S. 223-231.

⁷²⁸ Nassarre 1723, S. 183: „No parezca sobrada prolixidad aver escrito de tantos modos de *Contrapunto suelto*, que à mi juicio es muy necesario, que los *Contrapuntantes* echen variedad de ellos, yà para ponerse bien en todos ayres, y yà, porque en las oposiciones que hazen, assi *Maestros de Capilla*, como *Organistas*, es materia en que luce su habilidad tanto mas, quanto con mas variedad, y destreza los echan.“

⁷²⁹ Siehe Rabassa 1720, S. 7-8.

⁷³⁰ Siehe dazu Anon. c. 1730, S. 36: „Ara aqui tractaré de una curiositat, que qui no esta imposat en lo modo; li causa una gran dificultat en una oposicio. Y es fer un contrapunt trocat: esto es: que quant faria lo *Contrapunt lo Baix* (dient lo *Cantpla* per lo mateix punt) diga las mateixas solfas sinch punts mes baix. [...] Tambe hi ha altra diferencia, y es que lo *contrapunt de minimas*; no hi pot haver 6as quant se voldrà trocar; perquant diria[?] sobre triple sinch punts mes baix serian 7as“

Notenbsp. 7.48: Rabassa 1720, S. 7-8, *Todas falsas*

Auch hier ist klar, dass es vor allem um das Demonstrieren einer improvisatorischen *Habilidad* (Fertigkeit) geht, denn ein solcher Umgang mit Dissonanzen ist im schriftlich überlieferten Repertoire völlig fremd. Es zeigt sich also, dass man für die Mündlichkeit nicht immer die ästhetischen Prämissen der schriftlichen Komposition eins zu eins übernehmen kann. Außerdem ist Rabassas „falscher“ Kontrapunkt kein Einzelfall: Bereits 1496 beschreibt Gaffurio einen *falso contrapunto* Note gegen Note, der angeblich in Mailand praktiziert wurde.⁷³¹ Und es wird von Francesco Soriano (1549-1621) berichtet, dass er den dissonanten Kontrapunkt meisterhaft improvisieren konnte.⁷³²

⁷³¹ Siehe Gaffurius 1496, f. E iii'-iiii. Siehe dazu Wegman 2009.

⁷³² Den Hinweis auf diese Fertigkeit von Soriano verdanke ich Philippe Canguilhem. Siehe D'Avella 1657, S. 144: „sarà segno che posseda bene l'arte, come a tempi nostri faceva un valent'huomo Romano, degno di lode chiamato il Soriano; questo era talmente eccellente, che sopra ogni nota faceva sempre dissonanze continuate, senza interponer il contraponto. Pareva una furia infernale, & un angelo poi nel contraponto [sic] sonoro, & era tanto pronto nelle dissonanze, che in ciò fu singolare. Molto valent'huomini si provorno se potevano immutarlo, ma doppo tre o quattro pause, se tiravano all'ordinario contraponto“. Zitiert nach Canguilhem 2015, S. 235.

7.2. Contrapunto sobre Tiple

Der *Contrapunto sobre Tiple* nimmt in den Traktaten weniger Platz ein als der *Contrapunto sobre Baxo*. Nassarre selbst erklärt, dass der *Contrapunto sobre Tiple* in der Praxis eine kleinere Rolle spielt, würdigt aber zugleich seine ästhetischen Qualitäten:

„Obwohl diese *Contrapuntos* [*sobre Tiple*] sehr brauchbar sind, werden sie viel weniger gebraucht als *sobre Baxo*. Sie werden niemals über den Introitus der Messe oder über Antiphonen improvisiert, wie sie *sobre Baxo* improvisiert werden. Aber die Musiker würden wahrlich die Zuhörer mehr ergötzen, wenn sie diese einführen würden. Erstens wegen der Neuigkeit, und zweitens weil sie klangvoller sind, denn es gibt einen großen klanglichen Unterschied, wenn die hohe Stimme den „flachen Ton“ (*Punto llano*) und die tiefe Stimme die *Glossa* singt.“⁷³³

Die Grundregeln sind *sobre Tiple* dieselben wie *sobre Baxo*:⁷³⁴

„Die Regeln des *Contrapunto sobre Baxo* müssen genauso im *Contrapunto sobre Tiple* beachtet werden. In jenem kann man nicht zwei gleiche perfekte Konsonanzen sukzessiv nehmen, und auch nicht in diesem. So wie man in jenem zwei oder drei gleiche imperfekte Konsonanzen nehmen kann, genauso ist es in diesem. In jenem muss man mit einer perfekten Konsonanz beginnen und enden und ebenso in diesem. [...]. In jenem sind die *Ligaduras de Septima* erlaubt, in diesem die [*Ligaduras*] *de Segunda*.“

Da die Traktate die Grundregeln bereits *sobre Baxo* ausführlich behandeln, wird der *Contrapunto sobre Tiple* kaum mit Worten erklärt, sondern hauptsächlich mit Exempla dargestellt. Die einzige Ausnahme stellt Nassarres *Escuela Musica* dar: Nassarre beschreibt im *sobre Tiple* noch einmal jede einzelne Gattung und wiederholt überreichlich, dass die Regeln dennoch dieselben wie *sobre Baxo* sind.⁷³⁵

In der vorliegenden Arbeit wird auf eine redundante Behandlung der Gattungen *sobre Tiple* verzichtet. Stattdessen werden zuerst Beispiele zu den wichtigsten Gattungen gezeigt und dann zwei spezifische Aspekte des *Contrapunto sobre Tiple* thematisiert:

⁷³³ Nassarre 1723, S. 186: „Y con ser tan utiles los *Contrapuntos*, se usan mucho menos que los de *sobre Baxo*; pues jamás los echan sobre los introitos de las *Missas*, y *Antifonas*, como se echan aquellos, y cierto, que si los Musicos los introduxessen, que deleytarian mas à los oyentes. Lo primero por la novedad, y lo segundo por mas sonoros, pues ay gran diferencia en la sonoridad, quando la voz aguda canta el punto llano, y la voz grave la glossa.“

⁷³⁴ Nassarre 1723, S. 185: „Las mismas reglas que sirven para el *Contrapunto de sobrebaxo*, se han de observar en el de *sobretiple*. En aquel, no se puede usar de dos especies perfectas de un mismo genero successivamente, ni tampoco en este. Assi como en aquel se puede usar de dos, ò tres especies imperfectas de un mismo genero, tambien en este. Si en aquel es preciso el començar, y acabar en especie perfecta, lo mismo en este. Si en aquel no es permitido en un mismo signo dos puntos inmediatos, como *sol, sol, fa, fa, &c.* tampoco es permitido en este. En aquel, todo *Contrapunto* deve entrar con *pausa*, menos los *semibreves* al dar, y en este de el mismo modo. Si en aquel han de ser las carreras largas, y sin buelta, tambien en este han de ser assi. En aquel es permitido hazer *ligaduras de septima*, en este de *segunda*.“

⁷³⁵ Siehe exemplarisch folgende Stelle aus Nassarre 1723, S. 196: „Con lo que yà dixè acerca de la imitacion sobre *Baxo*, y vèrlo aqui practicado a *sobretiple*, me parece que es lo suficiente, para que qualquier *Contrapuntante* lo pueda practicar. El *Contrapunto à compàs mayor sobre Tiple*, es lo mismo que el de *sobrebaxo*, en quanto à la figuras, en quanto al elegir las carreras mas largas, à ser sin buelta, y en quanto al començarlas, assi para baxar, como para subir. Hazense tambien *ligaduras* como en el de *sobrebaxo*, [...].“

- a) die Schlussfortschreitung
- b) die *Carreras*

Es sei hier auch daran erinnert, dass einige Autoren beim *Contrapunto sobre Tiple* den *Canto llano* nicht klingend, sondern eine Oktave tiefer im Originalschlüssel des Choral – z.B. Tenor-, Bariton- oder Bassschlüssel – notieren (siehe Kap. 6.4, Abschnitt c)).

Bei Valls kann man ein zusammenfassendes Beispiel mit den üblichen *Contrapuntos sobre Tiple* finden (Notenbsp. 7.49). Die Gattungen sind allesamt aus dem *sobre Baxo* bekannt: *Minimas* (a), *Seminimas* (b), *Compas mayor* (c), *Ternario* (d), *Sexquialtera* (e), *Sexquinona* (f), *Semibreves sincopados* (g) und *Minimas sincopadas* (h).

Examples a through h of contrapunto sobre tiple. Each example is on a bass clef staff with a common time signature (C). Example a shows a simple stepwise progression. Example b shows a more complex rhythmic pattern. Example c shows a pattern with eighth notes. Example d shows a ternary pattern with a 3/2 time signature. Example e shows a pattern with a 6/4 time signature. Example f shows a pattern with a 9/6 time signature. Example g shows a pattern with a common time signature. Example h shows a pattern with a common time signature.

Examples 7 through 12 of contrapunto sobre tiple. Each example is on a bass clef staff with a common time signature (C). Example 7 shows a pattern with a common time signature. Example 8 shows a pattern with a common time signature. Example 9 shows a pattern with a common time signature. Example 10 shows a pattern with a common time signature. Example 11 shows a pattern with a common time signature. Example 12 shows a pattern with a common time signature.

13

Notenbsp. 7.49: Valls c. 1735, f. 8'-9', *Contrapuntos sobre Tiple* ⁷³⁶

a) Schlussfortschreitung

Besonders typisch für den *Contrapunto sobre Tiple* ist, dass der *Baxo* nach dem Erreichen der letzten Note des Chorals weitersingt. Der Grund dafür ist die Grundregel, die besagt, dass Oktaven im *Movimiento disjuntivo* – d.h. mit aufsteigender Oberstimme und absteigender Unterstimme – erreicht werden müssen (siehe Kapitel 6.2, Abschnitt b)). Da der *Canto llano* üblicherweise mit einer Tenorklausel endet, würde das Ergänzen der Diskantklausel im *Baxo* ein *Movimiento conjuntivo* erzeugen, der gegen die besagte Regel verstößt. Nassarre beschreibt das Problem wie folgt:⁷³⁷

„[Die Klausel] wird – anders als *sobre Baxo* – nie mit der Oktave abgeschlossen, denn sonst würde man sie [die Oktave] schlecht gebrauchen; denn es ist zwingend, dass der *Canto llano* absteigt, und wenn der *Contrapunto* aufsteigt, dann wird die Oktave gegen die Regel gebraucht, die verordnet, dass die Unterstimme absteigt und die Oberstimme aufsteigt. Und so muss die Klausel mit der Terz oder Dezime abgeschlossen werden.“

Die letzte Note (*Ultima*) des *Canto llano* wird also entweder ohne Klausel erreicht oder – wie Nassarre beschreibt – mit Kadenzflucht in die Unterterz, so dass der *Contrapunto* während der *Ultima* weiter fortschreitet, bis die Schlussoktave erreicht wird. Lorente zeigt für die verschiedenen Gattungen *Ultima-Fortschreitungen*, die er *Clausulas* nennt, obwohl sie keine Tenor- oder Diskantklausel enthalten.⁷³⁸

⁷³⁶ Es handelt sich nicht um eine Partitur, sondern um verschiedene übereinander notierte *Contrapuntos sueltos*, die nicht simultan, sondern jeweils zweistimmig (zusammen mit dem *Canto llano*) zu singen sind.

⁷³⁷ Nassarre 1723, S. 194: „No cierra [la ligadura/la clausula] nunca en la octava como à *Sobrebaxo*, porque seria usar mal de ella; pues es forzoso, que baxe el *Canto Llano*, y subiendo el *Contrapunto*, como es preciso, seria usarla contra la regla, que dispone aya de baxar la voz baxa, y subir la alta; y por esso cierra despues de la ligadura en la tercera, ò decena.“

⁷³⁸ Lorente 1672, S. 335: „Clavsvlas para Semibreves en Contrapunto de sobre tiple; hazense sobre el vltimo Punto.“

The image displays three musical examples, labeled a), b), and c), each showing a pair of staves (treble and bass) with a brace on the left. Example a) features semibreves (half notes) in both staves. Example b) features minimas y seminimas (quarter and eighth notes) in both staves. Example c) features compas mayor (longer note values) in both staves. The notation includes various accidentals and rests, illustrating different contrapuntal techniques.

Notenbsp. 7.50: Lorente 1672, S. 335, 337 und 343, *Clausulas im Contrapunto sobre Tiple*,

- a) *Semibreves*
- b) *Minimas y Seminimas*
- c) *Compas mayor*

In Lorentes Schlussformeln kann man beobachten, dass der *Contrapunto* auf der Ultima des *Canto llano* prinzipiell mit jeder Konsonanz beginnen kann – wenngleich die Sexte nicht häufig vorkommt.⁷³⁹ Der gemeinsame Nenner aller Beispiele ist die allerletzte Fortschreitung des *Contrapunto*: Dieser springt immer eine Quarte abwärts von der Unterquinte zur Unteroktave des *Canto llano*.

b) *Carreras*

Nassarre zeigt auf anschauliche Weise, dass man *sobre Tiple* grundsätzlich so viele *Carreras* wie *sobre Baxo* machen kann, indem er konsequent die aufsteigenden Fortschreitungen *sobre Baxo* mit dem jeweiligen absteigenden *sobre-Tiple*-Pendant vergleicht, und umgekehrt:

„Es gibt keine Wendung *sobre Baxo*, die man nicht *sobre Tiple* machen kann, aber in entgegengesetzter Richtung oder mit anderen Intervallen [...]. Wenn *sobre Baxo* der *Canto llano* stufenweise steigt, dann bietet sich in *Sexquialtera* eine lange *Carrera* an, die mit der Nondezime beginnt, auf der nächsten [Choral-]Note die Terzdezime nimmt und auf der letzten *Seminima* [der zweiten Choralnote] mit der Oktave endet, wie folgt. [Notenbsp. 7.50, a)].

Dieselbe *Carrera* findet man *sobre Tiple* mit denselben Intervallen, wenn der *Canto llano* in Gegenrichtung verläuft (d.h. absteigend) und der *Contrapunto* aufsteigt, wie folgt [Notenbeispiel 7.51, b)].“⁷⁴⁰

⁷³⁹ Wie bereits besprochen ist die Oktave eigentlich nicht möglich, wenn der *Canto llano* wie üblich mit der Tenorklausel endet.

⁷⁴⁰ Nassarre 1723, S. 199-200: „No ay periodo en el sobrebaxo, que no se pueda hazer en el *sobretriple*: pero con todos los movimientos contrarios, y diferentes especies, materia que le importará mucho, no solo al Contrapuntante si tambien al Compositor, el reparar en ello, por el provecho grande que puede sacar para la composicion. Quando el *Canto Llano* à *sobrebaxo*, sube de grado un punto, tiene lugar carrera larga en la *sexquialtera* baxando, teniendo su principio en la *decinovena*, dando el compàs en la *tercera* sobre el segundo punto, concluyendo la ultima *seminima* en la *octava*, de este modo. [Notenbeispiel] / Esta misma carrera se hallará sobre *Tiple*, con las mismas especies, si el *Canto Llano* mueve àzia contraria parte, que es baxando de grado, y el

Notensbsp. 7.51: Nassarre 1723, S. 199-200, *Carreras* im Vergleich, in entgegengesetzten Richtungen,
 a) *sobre Baxo*
 b) *sobre Tiple*

Nassarre vergleicht anschließend auf gleiche Art andere Fortschreitungen des *Canto llano*.⁷⁴¹ Nachdem er alle auf- und absteigenden Fortschreitungen von der Sekunde bis zur Quinte erschöpfend behandelt hat, fängt er noch einmal an, alle Fortschreitungen zu vergleichen, und zwar aus einer anderen Perspektive: Nun zeigt er zu jeder *Carrera sobre Baxo* ein Pendant *sobre Tiple* in gleicher Bewegungsrichtung, die den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime darstellt.

Notensbsp. 7.52: Nassarre 1723, S. 202-203, *Carreras* im Vergleich, dopp. Kontrapunkt in der Duodezime,
 a) *sobre Baxo*
 b) *sobre Tiple*

Der *Contrapunto sobre Tiple* ist – genauso wie *sobre Baxo* – von einer Vorliebe für lange *Carreras* geprägt. Dies führt dazu, dass der *Tiple* oft durchkreuzt wird, was von mehreren Autoren ausdrücklich erlaubt wird.⁷⁴²

Notensbsp. 7.53: Valls c. 1735, f. 7, *Carreras sobre Tiple* mit Durchkreuzung des *Canto llano*

Contrapunto subiere, como aqui. [Notenbeispiel]”

⁷⁴¹ Nassarre 1723, S. 200-201.

⁷⁴² Nassarre 1723 S. 197: „Dos vezes se hallarà, que sube el *Contrapunto tercera* arriba de el *Canto Llano*, pero no tiene que reparar el Contrapuntante en hazerlo: se permite, porque es la carrera larga, y no sige inconveniente alguno.” Siehe auch Lorente 1672, S. 342, sowie Valls’ *Contrapunto de Compas mayor* in Notensbsp. 7.48, c).

7.3. Contrapunto sobre Canto de Organo

Nachdem der *Contrapunto sobre Canto llano* in zahllosen Gattungen *sobre Baxo* und *sobre Tiple* trainiert wurde, schreitet die *Contrapunto*-Lehre weiter zum *Contrapunto sobre Canto de Organo* (d.h. über einen mensuralen Gesang). Da nun die Vorlage nicht nur eine Vielzahl von melodischen Bewegungen, sondern auch alle möglichen rhythmischen Konstellationen enthalten kann, erhöhen sich die Komplexität und der Schwierigkeitsgrad des *Contrapunto* erheblich.⁷⁴³

Es gibt sogar Situationen, in denen kein regelkonformer *Contrapunto* möglich ist. In solchen Fällen plädiert Nassarre für eine Pause im *Contrapunto*.⁷⁴⁴ Valls hingegen findet es legitim, gewisse Lizenzen im Gebrauch von perfekten Konsonanzen zu gewähren, damit der *Contrapunto* nicht schweigen muss. Falls es keine Alternative gibt, dann ist es für Valls – der sich auf die „hiesigen [katalanischen?] Schulen“ beruft – weniger schlimm, gewisse Regeln zu übertreten, als zu pausieren.⁷⁴⁵

Die gängige Art, *Contrapunto sobre Canto de Organo* zu improvisieren, war über eine *Tiple*-Stimme,⁷⁴⁶ zum Beispiel aus einer Messe oder Mottete⁷⁴⁷ – eine typische Aufgabe in *Oposiciones* für *Maestros de Capilla*.⁷⁴⁸ Aber auch über die anderen Stimmen (Alt, Tenor oder Bass) wurde *Contrapunto* improvisiert. Im Fall der Bassstimme liegt der *Contrapunto* stets darüber; ist die Vorlage hingegen eine Alt- oder Tenorstimme, so wird sie typischerweise vom *Contrapunto* durchkreuzt.⁷⁴⁹

⁷⁴³ Nassarre 1723, S. 213: „Es mas difícil el echar el *Contrapunto* sobre *Canto de Organo*, que sobre *Canto Llano*, porque ay mas diversidad de movimientos en la voz, sobre que se echa. El *Canto Llano* solo una vez mueve, que es al dár de el compàs; pero el *Canto de Organo* mueve muchas vezes, pues no solo es à lo que da, y à lo que alça, sino en diversos lugares de èl. / Ay compases, en que exceden los movimientos de la voz à los de el *Contrapunto*, aunque en otros no son tantos, y esta misma variedad es causa de que sea mas difícil este *Contrapunto*, que el de *sobrecanto Llano*.“

⁷⁴⁴ Nassarre 1723, S. 219-220: „Pues aviendose de observar las reglas de buen *contrapunto* en èl, como se deve, ay casos, en que no tiene cabimiento, sino es, que sea saltando à las reglas. Quieren algunos Maestros, que en estos casos suba el *Contrapuntante* sobre la voz, valiendose de el *Sobrebaxo*; pero yo tengo por menor inconveniente, el que calle *pausa* de un *compàs*, quando el *contrapunto* no tiene lugar de otro modo. [...] / De callar *pausa*, ningun inconveniente se sigue, pues à ninguna regla se o pone: y assi, mi dictamen es, que siempre que no tuviere lugar este *Contrapunto*, calle, yà que de callar ningun mal efecto se sigue.“

⁷⁴⁵ Valls c. 1735, f. 13: „En los [contrapuntos] de semibreves al dar, y alzar, y minimas sincopadas, muchas vezes es preciso relaxar algunas reglas, como el dar la 8ª y la 5ª contra los preceptos, que se expressaron al principio; tambien en algunos casos se han de executar la 5ª y 12ª consecutivas; però todo esto se entiende, quando no hay otro à que apelar: Bien es verdad, que en algunas Escuelas no se permiten estos ensanches, y que en su lugar se valen de pausas; pero tengo, por menos malo (siguiendo las escuelas de acá) atropellar algunas reglas cantando siempre el *contrapunto*, que no valerme de pausas. Cada qual siga su opinion.“

⁷⁴⁶ Nassarre 1723, S. 214: „Es el comun estilo el echarlo sobre la parte del *Tiple*“. Siehe auch Lorente 1672, S. 391; Valls c. 1735, f. 13; und Nassarre 1700, S. 86.

⁷⁴⁷ Nassarre 1723, S. 214: „Echase siempre sobre *Canto de nota blanca*, como es la musica de los Libros impressos de Missas, y Motetes, &c.“

⁷⁴⁸ Valls c. 1735, f. 12'-13: „Aun que, para el acierto en la composicion, que es el fin, à que miran todos los antecedentes *contrapuntos*, no sea necessario saber practicar los que se trabajan sobre el canto figurado; pero siendo habilidad del diestro compositor hecharlos de repente sobre el *Atril*, como se acostumbra en las oposiciones de Magisterios de *Capilla*; daré alguna noticia de los mas de ellos; advirtiendole, que por ordinario se hazen sobre un *Tiple*, y *contrapuntando* el *Baxo*.“

⁷⁴⁹ Siehe Valls, c. 1735, f. 13 und Nassarre 1723, S. 214.

Es gibt einige Elemente im *Canto de Organo*, die im *Canto llano* nicht vorkommen, wie etwa Akzidenzien oder Pausen. Bei Akzidenzien in der gegebenen Stimme empfiehlt Nassarre den Kontrapunktisten, nur Sexten oder Terzen zu nehmen, da man sonst zumeist auch im *Contrapunto* Akzidenzien nehmen müsste.⁷⁵⁰ Falls im *Canto de Organo* längere *Pausas* (*de Semibreve* oder länger) vorkommen, werden diese übersprungen, damit der *Contrapunto* nicht alleine singen muss. Die *Pausas de Minimas* hingegen werden eingehalten, um die metrischen Verhältnisse nicht zu verändern, und so singt der *Contrapunto* kurz alleine, um die Pause zu überbrücken. Es ist die Aufgabe des *Contrapuntante*, mit dem Sänger des *Canto de Organo* zu abzusprechen, welche Pausen er überspringen muss.⁷⁵¹

a) *Contrapunto de Compasillo*

Im *Contrapunto de Compasillo* werden drei *Figuras* gebraucht:

- *Semibreves*, wenn man eine *Ligadura* macht
- *Minimas*, wenn man keine *Carrera* macht
- und *Seminimas*, wenn man eine *Carrera* machen kann⁷⁵²

Wenn der *Canto de Organo* auf einer längeren Note stehen bleibt, dann kann man die *Carrera* auf die gleiche Art wie *sobre Canto llano* machen. Aber auch eine schnelle Bewegung des *Canto de Organo* in *Seminimas* kann gelegentlich mit einer *Carrera* in parallelen Terzen oder Sexten begleitet werden (siehe Notenbsp. 7.54).⁷⁵³



Notenbsp. 7.54: Nassarre 1723, S. 215, *Ligaduras* und *Carreras à Compasillo*, *sobre Canto de Organo*

Bei den *Ligaduras* gibt es eine wesentliche Erweiterung gegenüber dem *Contrapunto sobre Canto Llano*:

„Und so hat der *Contrapunto sobre Canto de Organo* folgenden Vorteil gegenüber dem *sobre Canto llano*: In letzterem kann nur der *Contrapunto* der *Patiens* sein (*ligar*), während in jenem nicht nur der *Contrapunto*, sondern auch die gegebene Stimme der *Patiens* sein kann, indem der *Contrapunto* so disponiert wird, dass er als *Agens* dient (*haga padecer*).“⁷⁵⁴

⁷⁵⁰ Nassarre 1723, S. 217: „Quando en la voz ay algun *sustenido*, no se usan sobre èl otras especies que *sextas*, y *terceras*, por no tener naturalmente *quinta*, ni *octava*, y por no hazer accidentales estas especies.“

⁷⁵¹ Nassarre 1723, S. 217: „Quando ay *pausas* en la voz, sea al principio, o en medio de ella, deve advertir el *Contrapuntante* al que canta, que no haga cuenta en ellas; si tan solamente con las *pausas de minimas*; porque si estas no se callan, no vendrà à *compàs* el *Canto*; y lo mismo en qualquiera otra *pausa* menor que sucediere. Que el callar las mayores, y las menores, no es, porque en las mayores no ay riesgo de que venga mal à *compàs* la voz. Pero quando se calla en la voz la *pausa de minima*, el *Contrapunto* no deve callar, sino es, que sea al principio.“

⁷⁵² Nassarre 1723, S. 214: „Vsase de solas tres figuras en èl [*Contrapunto de Compasillo*], como *sobre Canto Llano*. De *semibreves*, quando se ha de hazer *ligadura*. De *minimas*, quando no se haze *carrera*, y de *seminimas*, quando se puede hazer.“

⁷⁵³ Nassarre 1723, S. 215: „Vnas vezes canta llana la voz, dando lugar à que se haga *carrera* en el *Contrapunto*, y otras vezes canta la voz con *seminimas*, y en casos semejantes pueden tener lugar tambien las *carreras*, subiendo, ò baxando en *terceras*, ò *sextas*.“

⁷⁵⁴ Nassarre 1723, S. 215: „De modo, que lleva esta bentaja el *Contrapunto sobre Canto de Organo* al de *Canto Llano*:

Nassarre gibt drei Möglichkeiten an, wie der *Contrapunto* (hier: die untere Stimme) die Agens-Rolle erfüllen kann (Notenbsp. 7.54):

- In T. 8 bringt der *Contrapunto* den entsprechenden Agens-Ton *d* in der Unterseptime. Aus dem anschließenden Oktavsprung ergibt sich die übliche Auflösung der *Ligadura de Septima* in die Sexte.
- In T. 3 nimmt der *Contrapunto* ebenfalls die Unterseptime (hier: *e*), springt aber bei der Auflösung eine Quarte aufwärts, wodurch sich die Auflösung in die Terz ergibt.
- In T. 6 nimmt der *Contrapunto* hingegen die untere verminderte Quinte – eine Möglichkeit, die es *sobre Canto llano* nicht gibt – und schreitet stufenweise aufwärts in die Terz.⁷⁵⁵

In Notenbsp. 7.55 sind als Zusammenfassung drei *Contrapuntos à Compasillo* abgedruckt, zwei davon *sobre Tiple* und eines *sobre Baxo*.

en aquel, puede ligar el *Contrapunto* tan solamente, pero en este, no solo puede ser el *Contrapunto* el que ligue, sino que tambien la voz sobre quien se echa, disponiendo el *Contrapunto*, de modo, que la haga padecer."

⁷⁵⁵ In Nassarre 1723, S. 215 werden die *Ligaduras* von Notenbsp. 7.54 wie folgt erklärt: „Todo lo dicho se puede ver figurado: pues en tres ligaduras que haze el *Tiple*, sobre la primera se pone en *septima* el *Contrapunto*, y se desliga en la *tercera*: sobre la segunda [ligadura], está en *quinta menor*, y de donde desliga tambien en *tercera*, ù *decena*: en la que se sigue, se pone tambien en *septima* el *Contrapunto*, y por razon de subir una *octava*, desliga en la *sexta*."

Notenbsp. 7.55: *Contrapuntos à Compasillo sobre Canto de Organo*,

a) Nassarre 1723, S. 217-218

b) Lorente 1672, S. 395

c) Lorente 1672, S. 416

b) *Contrapunto de Compas mayor*

Als *Contrapunto de Compas mayor* bezeichnet Nassarre eine Gattung, in der zu einem gegebenen *Canto de Organo* im *Compasillo* ein *Contrapunto* im *Compas mayor* hinzutritt, so dass im *Contrapunto* pro Takt doppelt so viele (gleiche) *Figuras* wie in der gegebenen Stimme passen:⁷⁵⁶

„Denn dieser *Contrapunto* [*de Compas mayor*] sollte eigentlich *de Proporcion dupla* heißen, da zu jeder Sorte von *Figuras* doppelt so viele im *Contrapunto* wie in der [gegebenen] Stimme passen. Und so entsprechen jeder *Minima* zwei [davon], zu jeder *Semibreve* vier *Minimas*, zu jeder *Seminima* eine *Minima* oder zwei *Seminimas*, usw.“

⁷⁵⁶ Nassarre 1723, S. 218: „porque este *Contrapunto* propriamente se devia llamar de *proporcion dupla*, por entrar dobladas figuras de cada especie al *compàs* en el *Contrapunto*, que en la voz: de modo que para cada *minima*, corresponden dos: para cada *semibreve*, quatro *minimas*; para cada *seminima*, una *minima*, ù dos *seminimas*, &c.“

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 7 and the second at measure 13. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a keyboard line (grand staff). The music is in a major key and common time. The vocal line features a mix of quarter and eighth notes, often with slurs. The keyboard line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Notenbsp. 7.56: Nassarre 1723, S. 219, *Contrapunto de Compas mayor sobre Canto de Organo*

Es findet sich kein Hinweis darauf, ob der *Canto de Organo* doppelt so langsam gesungen wird wie im *Contrapunto a Compasillo*, oder der *Contrapunto* doppelt so schnell – angesichts der Notenbeispiele scheint ein Mittelweg zwischen beiden Optionen naheliegend.

c) *Contrapunto de Semibreves*

Sobre Canto de Organo behandelt Nassarre den *Contrapunto de Semibreves* nicht am Anfang, sondern erst nach anderen Gattungen, weil dieser im Vergleich zu *sobre Canto llano* wesentlich schwerer ist.⁷⁵⁷ Dies liegt darin, dass jede *Semibreve* zu mehreren Noten der gegebenen Stimme passen muss, was oft schwer oder sogar unmöglich ist. In solchen Fällen muss man auf die bereits erwähnten Notlösungen greifen: entweder pausieren (siehe Notenbsp. 7.57, T. 18) oder Regelverstöße in Kauf nehmen.

Die *Ligaduras* können in dieser Gattung nur so gemacht werden, dass der *Contrapunto* als Agens dient. *Sobre Tiple* muss man also die Unterseptime nehmen (siehe Notenbsp. 7.57, T. 11).

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 15 and the second at measure 18. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a keyboard line (grand staff). The music is in a major key and common time. The vocal line features a mix of quarter and eighth notes, often with slurs. The keyboard line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Notenbsp. 7.57: Nassarre 1723, S. 220, *Contrapunto de Semibreves sobre Canto de Organo*

⁷⁵⁷ Nassarre 1723, S. 214: „El primer *Contrapunto*, que sobre *Canto de Organo* se aprende, es el de *compasillo*. Comiençase por este, y no por el de *semibreves*, y *minimas* como en *Canto Llano*, porque el de *semibreves* es mas difícil sobre *Canto de Organo*, y el de *minimas*, lo incluye el de *compasillo*.“

d) Synkopierte Gattungen

Die *Semibreves al Alçar* mussten *sobre Canto llano* in der ersten Hälfte zu einer Note des Chorals und in der zweiten Hälfte zur nächsten passend sein. Der *Contrapuntante* brauchte sich aber keine Sorgen um Parallelen oder um den Gebrauch von Quinten und Oktaven zu machen, da es überall nur Seitenbewegung gibt. Diese Erleichterung fällt *sobre Canto de Organo* weg.

Ligaduras können mit der *Patiens-Rolle* im *Contrapunto* gemacht werden; dies erfordert – wie auch *sobre Canto llano* –, dass der *Contrapuntante* ein paar Takte vorausschaut, um ‚Sackgassen‘ zu vermeiden.

Aufgrund der zahlreichen Schwierigkeiten lässt sich oft keine Lösung finden, so dass Nassarre diese Gattung als „unfruchtbar“ bezeichnet und hier – obwohl er sonst relativ streng ist – einige Lizenzen gewährt, wie etwa den Gebrauch des subsynkopierten Tritonus oder der selbstvorbereiteten *Ligadura de Quinta diminuta*.⁷⁵⁸

Notenbsp. 7.58: Nassarre 1723, S. 221-222, Lizenzen im *Contrapunto de Semibreves al Alçar*,

a) verminderte Quinte

b) übermäßige Quarte

Trotz allen Lizenzen bleibt dem *Contrapuntante* oft keine andere Option als die Pause übrig.

⁷⁵⁸ In Bezug auf Notenbsp. 7.58 a) siehe Nassarre 1723, S. 221: „Notese, que haze padecer el *Contrapunto* à la voz en *quinta falsa*. Y aunque rigurosamente no es *ligadura*, como dixè en el Primer Libro de esta Segunda Parte, cap. 17. pero los Practicos la tienen por *ligadura*; y como el *Contrapunto* es pura practica, pueda passar con disimulo de las razones especulativas, mayormente saliendo à la *tercera*, que es la razon que tienen en su abono; pues assi suena bien.“ Zu Notenbsp. 7.58 b), siehe Nassarre 1723, S. 222: “Notese, como al tercer *compàs*, carga el *Tiple* en la *quarta* de *Tritono*, lo qual abonan diziendo: que en toda Musica à *Duo* es permitida semejante postura, y que siendo este *Contrapunto* tan esteril, se puede permitir en èl. No lo repruebo, pues en caso de aver de callar, tengo por mas acertado, que se haga assi, porque la costumbre haze ley, y estando introducido en Musica de dos voces tan comunmente, puede permitirse en el *Contrapunto*.”



Notenbsp. 7.59: Nassarre, S. 222, *Contrapunto de Semibreves al Alçar*

Auch die *Minimas sincopadas* können *sobre Canto de Organo* praktiziert werden. In Notenbsp. 7.60 kann man beobachten, wie in dieser Gattung oft kurze *Ligaduras* gebraucht werden, inklusive der selbstvorbereiteten *Ligadura de Segunda* in T. 11.

Notenbsp. 7.60: Nassarre, S. 223, *Contrapunto de Minimas sincopadas*

e) *Contrapuntos de Sexquialtera*

Beim *Contrapunto de Sexquialtera* steht die gegebene Stimme – wie auch in den bisher behandelten Gattungen – im *Compasillo*.⁷⁵⁹ Daraus folgt, dass die *Figuras* des *Contrapunto* zu denen des gegebenen *Canto de Organo* im Verhältnis 3:2 stehen:

„Wenn man zum *Compasillo* [der gegebenen Stimme] sechs *Seminimas* pro Takt improvisiert, dann ist es genau genommen ein *Contrapunto* im *Sexquialtera*-Verhältnis. Jeder *Semibreve* der [gegebenen] Stimme entsprechen sechs *Seminimas* des *Contrapunto*, jeder *Minima* entsprechen drei und jeder *Seminima* eineinhalb [*Seminimas*].“⁷⁶⁰

Im *Contrapunto de Sexquialtera* werden – wie auch *sobre Canto llano* – nur *Seminimas* verwendet.⁷⁶¹ Dies geschieht in Form von *Carreras*, wenn die gegebene Stimme aus längeren *Figuras* (*Minimas* oder *Semibreves*) besteht. Bewegt sich aber diese mit *Seminimas*, dann

⁷⁵⁹ Nassarre 1723, S. 223: „Echase siempre sobre *compasillo*: y si la señal indicial de la voz fuere de *compàs mayor*, para echar este *Contrapunto* se canta à *compasillo*“.

⁷⁶⁰ Nassarre 1723, S. 223-224: „Echándose sobre *compasillo* seis *seminimas* al *compàs*, es propriamente *Contrapunto* de proporción *sexquialtera*. Corresponden à cada *semibreve* de la voz, seis *seminimas* de el *Contrapunto*, à cada *minima* tres; à cada *seminima*, una y media.“

⁷⁶¹ Siehe die Notenbeispiele in: Nassarre 1700, S. 89; Rabassa 1720, S. 19-20; Nassarre 1723, S. 224; Valls c. 1735, f. 13-13'.

müssen im *Contrapunto* alle drei *Seminimas* konsonant sein. Dies betrifft auch die zweite *Seminima* jeder Dreiergruppe, die in ihrer ersten Hälfte zur ersten *Seminima* der gegebenen Stimme und in ihrer zweiten Hälfte zur zweiten konsonant sein muss. Daraus folgt, dass der *Contrapuntista* an solchen ‚polyrhythmischen‘ Stellen mit *Seminimas* im Verhältnis 3:2 oft springen muss, statt die sonst üblichen *Carreras* zu machen.⁷⁶² Das genaue Vorgehen für die zweite *Seminima* beschreibt Nassarre wie folgt:

„Immer wenn es stufenweise aufsteigende *Seminimas* in der [gegebenen] Stimme gibt, muss die zweite *Seminima* des *Contrapunto* zuerst eine Quinte bilden, damit sie in ihrer zweiten Hälfte zur folgenden Note der [gegebenen] Stimme eine Sexte ist. Und wenn sie [d.h. die gegebene Stimme] stufenweise absteigt, dann muss die zweite [*Seminima*] des *Contrapunto* zuerst die Sexte nehmen, damit die andere Hälfte die Quinte mit der darauffolgenden Note der [gegebenen] Stimme ist. Und so muss man bei jeder Bewegung in *Seminimas* [der gegebenen Stimme] in der zweiten [*Seminima*] des *Contrapunto* die Konsonanz nehmen, die auch zur zweiten [*Seminima*] der [gegebenen] Stimme konsonant ist.“⁷⁶³

Notenbsp. 7.61: *Contrapuntos de Sexquialtera*,

a) Nassarre 1700, S. 89

b) Nassarre 1723, S. 223

⁷⁶² Gegenüber dem *Contrapunto sobre Canto llano* gibt es die Lockerung, dass Richtungswechseln erlaubt sind. Siehe Nassarre 1723, S. 224: „No se pueden hazer carreras en este *Contrapunto* como sobre *Canto Llano*, por ser mas veloces los movimientos de la voz; pero donde tuvieren lugar, podrá observar el *Contrapuntante* lo que dixe sobre *Canto Llano*. Sucede no poder cantar seguido el *Contrapunto* en algunos *compasses*, aviendo de saltar tal vez à cada *seminima*, por buscar las especies consonantes que vengan bien, porque de otro modo fuera imposible poderlo echar. Ni ay que reparar en que aya buelta, porque es necessario el retrocesso muchas vezes, para que dè, ò alze el *compàs* en especies consonantes.“

⁷⁶³ Nassarre 1723, S. 224: „Siempre que huviere *seminimas* en la voz, si subieren de grado, la segunda de el *Contrapunto*, se ha de poner en *quinta*, para que sea *sexta* con la segunda de la voz la mitad que le toca; y si baxa de grado, se ha de poner en *sexta* la segunda de el *Contrapunto*, para que la otra mitad sea *quinta* con la que se sigue de la voz: y assi mismo en qualquier movimiento que fuere se *seminimas*, se ha de poner en aquella consonante la segunda de el *Contrapunto*, que tambien sea consonante con la segunda de la voz.“

Für den *Contrapunto de Sexquialtera a doze* beschreibt Nassarre zwei Vorgehensweisen:

- In der einen wird die gegebene Stimme im *Compasillo* gelesen. Das ergibt im *Contrapunto* zwölf *Seminimas* pro *Semibreve* (bzw. pro vier *Seminimas*) der gegebenen Stimme, was in Wirklichkeit einer *Proporción Tripla* (3:1) entspricht.
- In der anderen wird die gegebene Stimme im *Compas mayor* gelesen. Es gibt dann im *Contrapunto* sechs *Seminimas* pro *Semibreve* (bzw. pro vier *Seminimas*) der gegebenen Stimme. Es handelt sich also um eine *Proporción Sexquialtera* (3:2), und es gelten die bereits erklärten Regeln, wie drei *Seminimas* des *Contrapunto* mit zwei *Seminimas* der gegebenen Stimme verbunden werden.⁷⁶⁴

Notenbsp. 7.62: *Contrapuntos de Sexquialtera a doze*,

- a) Nassarre 1723, S. 225, mit der gegebenen Stimme im *Compasillo* (*Proporción Tripla*)
- b) Nassarre 1723, S. 226, mit der gegebenen Stimme im *Compas mayor*

f) *Contrapuntos sobre Compas Ternario*

Alle bisherigen Gattungen werden über ein *Canto de Organo* im *Compas igual* oder *Binario* praktiziert, d.h. in einem geraden Takt, in dem die beiden Teile (*Dar* und *Alzar*) gleich lang

⁷⁶⁴ Nassarre 1723, S. 224-225: "La [sexquialtera] de à doze puede ser en dos modos, uno sobre *compàs mayor*, y otro sobre *compasillo*. Pero no puedo dexar de dezir, que la que se echa comunmente sobre *compasillo*, no es *sexquialtera*, sino es *proporción Triple*. De esta entran doze *seminimas* al *compàs*, contra quatro que entran en la voz, que es lo mismo de doze à quatro, que de tres à uno; numeros, entre quienes se halla dicha *proporción Tripla*." Siehe auch S. 225-226: "y aora dirè las [figuras] que corresponden à cada una, estando debaxo de la señal indicial de *compas mayor*. Entran doze *seminimas* al *compàs* como en la *Tripla*, en aquel, vàn las doze contra un *semibreve*, en este, seis: en aquel, seis contra una *minima*, en este, tres: en aquel, tres *seminimas* contra una, en este, una, y media, y esta es la diferencia que ay de uno al otro."

sind. Der *Contrapunto* wird aber auch über *Cantos de Organo* praktiziert, die im *Compas desigual* oder *Ternario* stehen. In diesem Fall hat der *Canto de Organo* drei *Semibreves* pro Takt, von denen zwei im *Dar* und eine im *Alzar* stehen. Der *Contrapunto* kann (mindestens) drei verschiedenen Gattungen folgen:

- Im *Contrapunto Ternario* passen vier *Seminimas* zu jeder *Semibreve* der gegebenen Stimme – es herrscht also ein Verhältnis von 1:1.⁷⁶⁵ Es gibt verschiedene Varianten dieser Gattung.⁷⁶⁶
- In der *Sexquialtera a Nueve* oder *Sexquinona* nimmt man drei *Seminimas* zu jeder *Semibreve* der gegebenen Stimme, d.h. pro Takt neun *Seminimas* gegen zwölf (Vorzeichnung: $\frac{9}{12}$)⁷⁶⁷
- Seltener, aber auch möglich, ist eine „echte“ *Proporcion sexquialtera debaxo del Compas Ternario*, mit 18 *Seminimas* pro Takt ($\frac{18}{12}$). Diese schnelle Gattung eignet sich für *Contrapuntantes*, die „eine schnelle Zunge haben“.⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Nassarre 1723, S. 227: „Corresponden las mismas figuras, ò sus valores equivalentes de el Contrapunto à la voz, valen en este tiempo la figura *maxima* quatro *compasses*, la *longa*, dos, la *breve*, uno, entran tres *semibreves* en un *compàs*, seis *minimas*, doze *seminimas*, [...]. Vsanse de las *minimas*, quando no se hazen *carreras*, y quando estas se hazen, son de *seminimas*.“

⁷⁶⁶ Bei Valls finden sich folgende drei Varianten von diesem *Ternario*: als *Proporcion mayor* (nur mit weißen *Figuras*), als *Carreras de Ternario* (mit *Seminimas* bei den *Carreras*, gemischt mit weißen *Figuras*), und zuletzt als *Ternario como sexquialtera*, ausschließlich mit *Seminimas*. Siehe Valls c. 1735, f. 14.

⁷⁶⁷ Nassarre bezeichnet diesen *Contrapunto* als *Sexquitercia*, verweist aber darauf hin, dass die (eigentlich falschen) Bezeichnungen *Sexquialtera a nueve* oder *Sexquinona* verbreitet sind. Nassarre 1723, S. 229: “Pero assi sobre la *proporcion mayor*, como sobre el *Ternario menor*; se puede echar el *Contrapunto* à *proporcion sexquitercia*, y es, como irè explicando. Entran nueve *seminimas* al *compàs*, contra doze que entran en la voz: y como de doze à nueve, se halla la *proporcion sexquitercia*, por esso se deve llamar este *Contrapunto* assi. [...] Vnos *Contrapuntantes* llaman à este *Contrapunto* de *sexquialtera* à nueve, otros, *sexquinona* sobre *Canto de Organo*: unos, y otros lo llaman impropriamente, porque ni es de *sexquinona*, ni de *sexquialtera*, sino es de *sexquitercia* como he dicho.”

⁷⁶⁸ Nassarre 1723, S. 230: „Aunque no dexarè de dezir, que tambien se puede echar el *Contrapunto* de *proporcion sexquialtera* debaxo de el mismo *compàs Ternario*. Es pesado por lo largo; pero por si huviere quien se aficionare a èl, lo explicarè. Incluye el *compàs* diez y ocho *seminimas*, que hazen relacion à las doze que entran en la *proporcion mayor*, ò *Ternario*. [...] Este *Contrapunto* no es usado como otros: no porque no aya auido Maestros que les aya ocurrido poderse practicar, pero como es tan largo el *compàs*, sin duda han reparado el no cansar con èl. Aunque el que tuviere velocidad en la lengua, parecerà bien si lo executare con limpieza.“

Notenbsp. 7.63: Nassarre 1723, S. 228-230, *Contrapuntos sobre Compas Ternario*,

- a) *Ternario*
- b) *Sexquinona*
- c) *Sexquialtera debaxo del Compas Ternario*

Zum Abschluss sei hier der Paragraph zitiert, mit dem Nassarre seine Lehre des *Contrapunto suelto* abschließt. Hier wird noch einmal deutlich, dass es bei dieser Disziplin in erster Linie um die Improvisation geht.⁷⁶⁹

„Die *Contrapuntos sueltos*, die ich bis hier behandelt habe, scheinen mir ausreichend, sowohl als Übung für diejenigen, die gute *Compositores* werden wollen, als auch um sich damit zur Schau zu stellen. Ich weise aber erneut auf das hin, was ich bereits in Kapitel 12 gesagt habe: Es ist sehr wichtig, dass der *Contrapuntante* die Improvisation über alle vier Stimmen übt, und zwar in allen Schlüsseln. Denn auch wenn ich die praktischen Beispiele mit dem Violinschlüssel notiert habe, um mich an den gewöhnlichen Stil anzupassen, gibt es keine

⁷⁶⁹ Nassarre 1723, S. 231: „Los *Contrapuntos sueltos* de que hasta aqui he tratado, me parece son suficientes, assi para el exercicio de los que desean ser buenos *Compositores*, como para lucirse con ellos. Solo vuelvo à advertir lo que yà dixè en el Capitulo 12. que importará mucho haga exercicio el *Contrapuntante* de echarlo sobre todas las quatro partes en qualquier linea que estuvieren las claves, que aunque toda la practica que dexo figurada es sobre la *clave de Gesolreut*, lo he echo por conformarme con el estilo comun. Pero no ay dificultad ninguna mas en echarlo sobre la *Clave de Cesolfaut* en la primera linea, y sobre las demàs, que son de *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*. Quando se quiera echar sobre la parte de el *Baxo*, se han de usar dichas especies, como dixè à *sobrebaxo* en *Canto Llano*. No he figurado practica de *Contrapunto* sobre todas las partes, por huir prolixidad: que para el studioso *Contrapuntante*, le basta lo que he dicho para entender como lo ha de hazer.“

zusätzliche Schwierigkeit darin, ihn über den Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bassschlüssel zu improvisieren. Wenn man über den Bass improvisieren möchte, dann soll man die Intervalle so gebrauchen, wie ich es für *sobre Baxo* im [Kapitel zum *Contrapunto sobre*] *Canto llano* gesagt habe. Ich habe nicht über alle Stimmen Notenbeispiele geschrieben, um die Weitschweifigkeit zu vermeiden. Denn dem eifrigen *Contrapuntante* wird es schon reichen, was ich gesagt habe, um zu verstehen, wie man es machen muss.“

8. Concertar

“Aber damit dieser *Contrapunto [concertado]* gut klingt und eine gute Wirkung erzeugt, muss man sehr aufmerksame Ohren haben. Und selbst dann bezweifle ich, dass es gut klappt, trotz aller Sorgfalt. Das liegt daran, dass es [im *Contrapunto concertado*] kein sicheres und sichtbares Fundament gibt.“⁷⁷⁰

Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (1613), S. 593

Im zweistimmigen *Contrapunto suelto* gibt es einen einzelnen improvisierenden Sänger (*Contrapuntante*), der das Klangresultat alleine steuert – der andere Sänger singt lediglich den schriftlich fixierten *Canto llano*. Ab der Dreistimmigkeit hingegen kommen mehrere simultan improvisierende *Contrapuntantes* ins Spiel. In dieser kollektiven Improvisation hängt das Resultat entscheidend vom Verhältnis zwischen den improvisierenden Sängern ab:

- Improvisieren die Sänger frei und unabhängig voneinander, so ist das Klangresultat teilweise dem Zufall überlassen. Denn selbst wenn jeder Einzelne in Bezug auf den *Canto llano* die Regeln des *Contrapunto suelto* folgt, kann es zu unvorhersehbaren Satzfehlern mit den anderen Sängern kommen, wie etwa verbotenen Parallelen oder regelwidrigen Dissonanzen. Nassarre bezeichnet den Brauch, kollektiv und unkoordiniert zum Choral zu improvisieren, als *cantar a Fabordon*, um ihn vom eigentlichen *Contrapunto* abzugrenzen, bei dem die Regeln der Lehre (*con Arte*) strenger eingehalten werden.⁷⁷¹
- Wenn die Sänger aber nicht nur den *Canto llano*, sondern auch die anderen Stimmen berücksichtigen wollen, müssen sie ihre Improvisationen auf irgendeine Art koordinieren, um unerwünschten ‚Unfällen‘ vorzubeugen. Man spricht in diesem Fall von *Contrapunto concertado*, wobei die Bezeichnung auf die notwendige Koordination verweist: *Concertado* ist das Partizip von *concertar*, was so viel bedeutet wie ‚aufeinander abstimmen‘.

Leider findet man in den Quellen wenig Information darüber, wie ein gutes *Concertar* gelingen kann. Notenbeispiele geben lediglich das Klangresultat wieder, zeigen aber nicht explizit den Weg, der dahin führt. Im Text der Traktate gibt es zwar hin und wieder Hinweise auf das *Concertar*-Problem, aber sie sind tendenziell unpräzise und reichen oft nicht aus, um die genaue Funktionsweise der *Concertar*-Techniken zu enthüllen. Diese Schwierigkeiten kann man beispielsweise in Crones Zitat am Anfang dieses Kapitels finden: Dass die *Contrapuntantes* „sehr aufmerksame Ohren“ brauchen, ist gut nachvollziehbar, aber erklärt auch nicht weiter, wie diese konkret mit dem Gehörten umgehen müssen. Crones Zweifeln, ob das *Concertar* „trotz aller Sorgfalt“ gelingen kann, sind nicht gerade

⁷⁷⁰ Cerone 1613, S. 593: „Empero paraque este Contrapunto sueni bien y haga buen efecto, es menester tener los oydos muy atentos: y con todo esto dudando voy no salga bien por mas diligencia se vse; y esto por causa de no tener fundamento cierto y visible.“

⁷⁷¹ Siehe Nassarre 1723, S. 150: „En muchas partes que no ay Capilla de Musicos, los días Solemnes forman consonancias muchos sobre el *Canto Llano* que se canta; à lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *Fabordon*, por distinguir al *Contrapunto*, que es con arte, de este, que es sin èl; aunque uno, y otro no es mas que formacion de diversas consonancias, y en el que se llama *Fabordon*, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner la atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, vâ ceñido à las reglas, que dexo escritas en el Capitulo antecedente. Pero sea el que llaman *Fabordon*, que es *Contrapunto* sin arte, o el que se aprende debaxo de reglas, todo es *Canto Llano*.“ Siehe auch Fiorentino 2016a.

ermutigend: Wenn damals das *Concertar* selbst für einen renommierten *Maestro* eine rätselhafte Sache war, kann man schwerlich erwarten, dass wir heute trotz der zeitlichen Distanz dieses Rätsel problemlos lösen können.

Die eher vage Art, wie das *Concertar* in den Quellen behandelt wird, liegt in der Natur der Sache selbst: Das *Concertar* lernt man eher nicht durch die Lektüre von Traktaten, sondern indem man zusammen mit anderen *Contrapuntantes* übt, sich den konkreten Problemen stellt, und gemeinsame Strategien entwickelt, um diese zu meistern. Man kann also annehmen, dass *Contrapuntantes*, die oft zusammen improvisierten, bewusst oder unbewusst gemeinsame ‚Spielregeln‘ entwickelten, die für sie – aber nicht unbedingt für andere Ensembles – gut funktionierten. Bermudo bezeichnet diese gemeinsame Erfahrung mit dem Begriff *conocerse* (= sich kennen), und beschreibt sie als eine notwendige Voraussetzung für das *Concertar*, selbst bei erfahrenen *Contrapuntistas*:

„Das dritte und sehr Wesentliche, das man braucht, ist, dass sich die Sänger kennen, so dass der eine weißt, mit welchen Vokabeln der andere Kontrapunkt improvisiert, damit er ihn gut bewahren und seinen *Passos* gut folgen [=imitieren?] kann. Wir haben schon zwei Männer gesehen, die im *Contrapunto* hervorragend waren, und sich [trotzdem] nicht aufeinander abstimmen (*concertarse*) konnten, weil sie sich nicht kannten.“⁷⁷²

Die Fähigkeit im *Concertarse* wurde auch in den *Oposiciones* geprüft, wie beispielsweise 1593 bei der Wahl des *Maestro de Capilla* der Kathedrale von Zaragoza. Ein Zeuge berichtet von den Koordinationsschwierigkeiten der Kandidaten:

“[...] und man beschloss, eine weitere Prüfung nachmittags zu machen, und die beiden Kandidaten kamen zusammen und wurden aufgefordert, einen *Contrapunto a concierto* zu improvisieren. Sie begannen damit, aber da sie sich nicht gut koordinierten (*no se concertaban*), wurde [der Kandidat] Francisco de Silos gebeten, hinaus zu gehen, und der [Kandidat] aus Teruel wurde in *Contrapunto* und anderen Sachen geprüft, und dann kam [Francisco de] Silos wieder hinein und wurde ebenfalls auf gleiche Art geprüft.“⁷⁷³

Da das *Concertar* beim ersten Versuch nicht klappte, wurden dieselben Kandidaten am nächsten Tag erneut darauf geprüft:

„Der *Maestro* [der Kathedrale] *del Pilar* wollte, dass die Kandidaten wieder *Contrapunto* singen, und sagte, dass sie sich am Vortag nicht hatten koordinieren können, und dass man prüfen solle, ob es an diesem Tag klappe. Und so begannen sie, *sobre Canto llano* und *sobre Tiple* [...] zu improvisieren. Sie koordinierten sich ebenfalls nicht gut, und der *Maestro del Pilar* schlug vor, dass sie *sobre Baxo* improvisierten, damit es vielleicht so klappt. Und so begannen sie,

⁷⁷² Bermudo 1555, f. cxxxiii: „Lo tercero y muy principal que se requiere: es, que los cantores se cognoscan, y sepa el vno los terminos que el otro tiene en el hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los paños que le diere. Visto auemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse: no concertarse en el contrapunto.“

⁷⁷³ Siehe die Chronik von Pascual de Mandura (in seinem Manuskript *Libro De Memorias*) über die *Oposiciones*, in denen Francisco De Silos als *Maestro de Capilla* ausgewählt wurde, in Calahorra 1978, S. 356: „[...] y así luego se llamó el segundo opositor y fue examinado de la misma manera que el primero y este examen duró hasta las once y media, y de esta manera se concluyó el primer examen y se determinó se hiciese otro a la tarde delante de los mismos canónigos y vinieron los dos opositores juntos y les dijeron echasen un contrapunto a concierto y lo comenzaron a hacer, pero como no se concertaban dijeron a Francisco de Silos se saliese y examinaron al de Teruel en contrapunto y cosas que pareció, y luego entró Silos y se examinó de la misma manera.“

zusammen zu improvisieren, und sangen eine Weile, während der *Maestro del Pilar* immer wieder nach bestimmten Fertigkeiten (*Habilidades*) fragte.“⁷⁷⁴

Die Koordinationsstrategien waren sicher von einem Ensemble zum anderen unterschiedlich, und lassen sich nicht im Detail rekonstruieren. Dennoch finden sich in den Quellen direkte oder indirekte Hinweise auf Elemente, die beim *Concertar* eingesetzt wurden. Diese Elemente können wie folgt zusammengefasst werden:

- a) Probenarbeit, sukzessive Konzeption
- b) Gebrauch von Modellen
- c) Kommunikation während des Singens

In diesem Kapitel sollen diese Elemente näher behandelt werden. Davor wird aber die Improvisation ohne *Concertar* (*cantar a Fabordon*) untersucht, um besser nachzuvollziehen, welche Probleme durch das *Concertar* gelöst werden sollen.

⁷⁷⁴ Calahorra 1978, S. 357: “Concluido esto, quiso el maestro del Pilar por cierta ocasión que volviesen a cantar contrapunto, diciendo que ayer no se habían concertado y que se viese si hoy se concertarían y así lo comenzaron a echar sobre un canto llano y sobre tiple o sobre contralto, que no sé cuál de ellos se fue; tampoco se concertaron en esto y dijo el maestro del Pilar que echasen contrapunto sobre un contrabajo que por ventura se concertarían y así comenzaron a echarlo juntos y cantaron un ratillo, preguntando siempre el del Pilar algunas habilidades de música.”

8.1. Kollektive Improvisation ohne *Concertar*

Nassarre beschreibt das *Cantar a Fabordon* als einen Brauch, bei dem die Sänger nicht zwangsweise Regeln befolgen:

„Diejenigen, die keine Kenntnisse der Musiklehre haben, bilden die Konsonanzen nach Gehör. Und diejenigen, die Kenntnisse haben, folgen den Regeln, die ihnen beigebracht wurden. Und so praktizieren es die einen wie die anderen [zusammen(?)] in der Kirche über den Choral, so wie es gewöhnlich über die *Introitos* der Messen und über manchen *Antifonas* gemacht wird.“⁷⁷⁵

Nassarres Beschreibung lässt vermuten, dass die Sänger – ob sie die Musiklehre kannten oder nicht – beim *cantar a Fabordon* selbständig improvisierten, ohne ihre Kontrapunkte gezielt zu koordinieren. Dennoch kann man auch hier mindestens eine unbewusste Koordination vermuten: Dort, wo z.B. ein Sänger bereits die Quinte singt, wird selbst jemand, der ‚nur‘ nach Gehör singt, nicht unbedingt die Sexte hinzufügen, die eine unangenehme Dissonanz bilden würde, sondern unbewusst eher zu einem angenehmeren, konsonanten Klang neigen. Dies wäre also eine mehr oder weniger unterbewusste Art des *Concertar*, die aber Unfälle nicht gänzlich verhindern kann.

Auch die italienischen Quellen beschreiben eine nicht koordinierte Improvisation von simultanen Kontrapunkten.⁷⁷⁶ Der dort beschriebene Brauch lässt sich nicht unbedingt eins zu eins auf die iberische Halbinsel übertragen; dennoch enthalten diese Quellen interessante Details, die auch für das Verständnis des spanischen *cantar a Fabordon* hilfreich sein können.

Zacconi (1622) lobt die „wahrlich wunderschöne“ Praxis des kollektiven Kontrapunkts (*Contrapunto in Compagnia*) in großer Besetzung, die quasi die Stimmen der Engel repräsentiere. Was jeder einzelne Kontrapunktist dabei in Bezug auf den Choral tut, unterscheidet sich vom zweistimmigen Kontrapunkt nur darin, dass im kollektiven *Contrapunto in Compagnia* Sexten vermieden werden. Außerdem solle man Dissonanzen auf betonter Zeit meiden. Wenn die Sänger aber nicht sorgfältig singen, dann klinge es, anstatt sanft und delikate, etwa so wie im geschäftigen Rialtomarkt von Venedig.⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ Nassarre 1723, S. 150: „Los que no saben Musica, forman las consonancias al sentido; los que la saben segun las reglas, con que se les enseñaron; y unos, y otros lo exercitan en la Iglesia sobre el *Canto Eclesiastico*; como comunmente lo hazen los Musicos sobre los *Introitos* de las Missas, y algunas *Antifonas*, [...]“

⁷⁷⁶ Siehe Zacconi 1622, S. 60, 68 und 73, sowie Banchieri 1614, S. 230-231 und Rodio 1609, S. 89. Den Hinweis auf diesen Quellen verdanke ich meinen Kollegen Florian Vogt.

⁷⁷⁷ Zacconi 1622, S. 73: „Die *Contrapunti fatti a piu voci*, in compagnia di questo, e die quello à beneplacito però de Cantori. Capitolo. 23. / Bellissimo veramente fù il ritrouato di far il *Contrapunto à più voci* alla mente; perque, le Capelle grande facendone con esso grandissimo ornamento alle lore Chiese, non solo rendano grandissimo diletto à gl'videnti, e li tengano contenti in quelle loro soavissimo e delicatissime melodie, ma anco vengano à rapresentar quelle voci Angeliche, che cantando del continuo le laudi al Signore, fanno in cielo inesplicabili concete et armonie. [...] Che detti *Contrapunti* non sono in altro differenti da gl'osseruati, che in loro, se non per accidente si camina con la Sesta. E camminando con la Sesta minore, non si pone mai nel principio del tacto, per non far seconda con i compagni que vi fanno la Quinta. Vi si fanno anco le Quarte e le cattive, che sono le dissonanti, ma tutte como hò detto in secondo luogo, e nella seconda positione del tacto. [...] Quindi è, che in molte Capelle quando si sentano i *Contrapunti*, perche i Cantori non v'auertano, ne tan poco vi vogliono poggiare il loro pensiero, in luogo di sentirne dolci e delicate maniere, pare die sentir tanti de quegli'huomini che in Venezia à Realto et altroue battano le spetie.“

Banchieri beschreibt in seiner *Cartella musicale* (1614) den kollektiven *Contrapunto alla mente* so, wie er in zahllosen römischen Kirchen gesungen wurde: Kein Sänger wusste eigentlich, was die Kollegen singen sollten, und trotzdem erreichten sie zusammen durch das Einhalten bestimmter Prinzipien eine überzeugende Wirkung. Banchieri gibt sogar eine Art Rezept, um mehrere Stimmen so zu komponieren, dass man den schönen Effekt eines solchen *Contrapunto* erzielt: Man entwirft dafür auf der *Cartella*⁷⁷⁸ immer wieder einen Kontrapunkt zum Choral, und kopiert diese Stimme dann auf das Papier, bevor man die nächste Stimme auf dieselbe Art konstruiert. Synkopardissonanzen und Sexten solle man dabei vermeiden. Es sei gut, wenn eine Sopranstimme Dezimen über den Bass singe. Der Bass könne mit Posaunen oder Violonen verstärkt werden, und letztlich könne der Organist für eine weitere Füllung (*ripieno*) sorgen.⁷⁷⁹

Aus der Beschreibung von Banchieri geht hervor, dass durch das Auslassen von Synkopardissonanzen und Sexten ein relativ konsonanter Satz entstehen sollte: Es erklingen auf den betonten Zeiten also Terzen, Quinten und Oktaven – die Intervalle, aus denen auch das *Ripieno* der Orgel vermutlich bestand. Diese Konsonanzen werden dann in einigen Stimmen durch unbetonte Durchgangsnoten melodisch verbunden.

Der Klang an sich wäre also – zumindest theoretisch – konsonanter als im *Contrapunto concertado*, da in diesem die *Contrapuntantes* koordiniert und regelkonform Synkopardissonanzen ansteuern können. Ohne *Concertar* ergeben sich aber bei zunehmender Stimmenzahl Stimmführungsprobleme, vor allem verbotene Parallelen.

⁷⁷⁸ *Cartella* ist der italienische Begriff für die *Tabula compositoria*, auf der die polyphone Musik skizziert wurde. Siehe Banchieri 1614, S. 165. Für allgemeine Information zur *Tabula compositoria* siehe Owens 1997, S. 74-100. Zum Gebrauch der *Tabula compositoria* in Spanien bis ins 19. Jahrhundert siehe Ezquerro 2002.

⁷⁷⁹ Banchieri 1614, S. 230-231: „ESEMPIO DI COMPONERE VARIE VOCI Sopra vn Basso di Canto Fermo, che faccia con le parti in mano, effetto di vn vago Contrapunto alla mente. / [...] In Roma nella Capella die N.S. Nella S. Casa di Loreto & altre infinite Capelle, mentre cantano il Contrapunto, alla mente sopra il Basso, niuno sa quello che cantar deue il compagno, ma tutti, con certe osseruationi tra di loro conferite rendono vn vdito gustosissimo & è questa vna Massima generale, cantino pure cento variate voci (per così dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattue piu Quinte Ottave, strauaganze & vrtoni fono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente; hora vediamo queste Osseruationi di porre in scritto a ciascun cantore la di lor parte; che tutte assieme vniti rendino armonia di molto diletto. / 1. SI ponghi il Basso del Canto Fermo in Cartella trasportato (come fanno gli compositori) al tuono chorista secondo l'uso ordinario, & questo in tante semibreui per douersene cantare vna per battuta largà. / 2. Sopra tal Canto Fermo vi si tessa vna voce sola di Soprano, che faccia effetti discendenti di Minime, Semiminime, riposi, & crome come più piace, & tal Soprano particolarmente sia copiato. / 3. Similmente sopra l'istesso Canto Fermo si componga vn Tenore che faccia effetti ascendenti con note simili al Soprano, & questo sij copiato. / 4. Resta il Contralto qual potrassi fare di note sincopate, cioè Semibreui che cantino contro battuta in Terze ò quinte, ouero Minime Saltanti all'in sù, ouero all'in giù & questo pure venghi copiato. / 5. Volendo piu Voci di nouo sopra il Basso si componghi vn Soprano contrario al di sopra, similmente Tenore & Alto, rinterzando & rinquartando le voci & contrapunti, tutte così in Duo. / 6. Si fughino le Durezza aspre, legature, Seste, & Cadenze, ma baldanzosamente si canti per gradi ouero Salti di Terze, Quinte, & ottaue. / 7. Cantando vn Soprano alla Decima del Basso in quantita fara bene. / 8. Alla fine per dui battute s'osserui che le voci faccino empiturá die Terza, Quinta, Vnisono & ottave tutta perfetta pienezza & Armonia. / 9. Alla quantita di voci s'aggiunghino Bassi in corrispondenza Tromboni, ouero Violoni; che tutto è buono. / 10. Et per vltimo si potrà dare vn Basso copiato dal Canto Fermo, all'Organista, che con ripieno corrispondente nell'Organo agiungera duplicata vaghezza. Et chi fara vn Introito simile, senz'altro sara vna bellissima entrata & alettamento a gli ascoltanti; Di questo Contrapunto non porto esempio inatto pratico giudicandolo superfluo potendo ogni compositore farne con molta facilità quanti pare, & piace.“

Dennoch sind diese Probleme für Banchieri geradezu die „Grazie, die den echten Effekt des *Contrapunto alla mente* ausmachen.“⁷⁸⁰

Auf ähnliche Art erklärt Nassarre, dass man beim *cantar a Fabordon* lediglich auf einen ‚guten‘ Zusammenklang achtet, ohne die (Stimmführungs-)Regeln des *Contrapunto* zu folgen:

„Aber der Eine [=*Fabordon*] und der Andere [=*Contrapunto* im engeren Sinne] sind nichts als das Bilden von verschiedenen Konsonanzen. Und beim sogenannten *Fabordon* werden diese [Konsonanzen] nach dem Belieben der Sänger gebildet, und man achtet lediglich darauf, dass es gut klingt. Beim Anderen hingegen, der gemäß der Lehre [*con Arte*] praktiziert wird, werden die Regeln, die ich im letzten Kapitel beschrieben habe, eng befolgt.“⁷⁸¹

Man könnte selbst das intuitive „darauf achten, dass es gut klingt“ als eine rudimentäre Art des *Concertar* betrachten. Durch eine Beschränkung auf Terzen, Quinten und Oktaven – sei diese bewusst (wie bei Banchieri) oder unbewusst (wie etwa bei *a Fabordon* singenden Laien) – konnte man nichts mehr (und nichts weniger!) als konsonante Zusammenklänge gewährleisten. Alles, was darüber hinausgeht – eine korrekte Stimmführung zwischen den *Contrapuntantes*, ein regelkonformer Gebrauch von Dissonanzen, und selbst der Gebrauch von Sexten – bedarf aber eines bewussten und ‚professionellen‘ *Concertar*, so dass die Sänger in irgendeiner Art wissen oder kontrollieren, was die anderen Teilnehmer singen werden.

⁷⁸⁰ Banchieri 1614, S. 230: “[...] cantino pure cento variate voci (per così dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattive più Quinte Ottave, strauaganze & vrtoni fono tutte gratie che rendono il vero effetto del *Contrapunto alla mente*;”

⁷⁸¹ Nassarre 1723, S. 150: “[...] aunque uno, y otro no es mas que formacion de diversas consonancias, y en el que se llama *Fabordon*, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner la atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, và ceñido à las reglas, que dexo escritas en el Capitulo antecedente.”

8.2. Probenarbeit, sukzessive Konzeption

Nassarre beschreibt das *cantar a Fabordon* in bescheideneren Kirchen, die keine Musikkapelle hatten, als eine gewohnheitsmäßige Praxis, quasi wie ein spontaner, mehrstimmiger ‚Gemeindegang‘. In größeren Kirchen aber, die über eine *Capilla de Musicos* verfügten, wurde der *Contrapunto* nicht spontan improvisiert, sondern im Voraus unter der Leitung und Verantwortung des *Maestro de Capilla* vorbereitet (*disponer*).⁷⁸²

In dieser Probenarbeit mussten die verschiedenen Stimmen nicht zwingend simultan entstehen, sondern es war auch möglich, eine nach der anderen hinzuzufügen. Ein erster *Contrapuntante* konnte also nach den Regeln des *Contrapunto suelto* eine zweite Stimme zum *Canto llano* improvisieren. Ein weiterer *Contrapuntante* verfolgte genau und merkte sich, was der erste *Contrapuntante* gesungen hatte, und fügte eine dritte Stimme hinzu, die aber sowohl den *Canto llano* als auch die zweite Stimme berücksichtigen musste.

Die Praxis, eine dritte Stimme (*tercera Voz*) zu einem zweistimmigen Satz hinzuzufügen, ist in verschiedenen Quellen beschrieben und mit Notenbeispielen illustriert.⁷⁸³ Auch in *Oposiciones* war es üblich, dass die Bewerber eine *tercera Voz* (oder sogar eine *quarta* oder *quinta Voz*) zu einer gegebenen Komposition hinzufügen mussten.⁷⁸⁴ Dabei musste die Zusatzstimme manchmal unter dem Duo, manchmal darüber, und evtl. auch zwischen den Stimmen improvisiert werden.



Notenbsp. 8.1: Rabassa 1720, S. 167, *Tercera Voz baxa*

Für die erfolgreiche Improvisation einer *tercera Voz* ist es wichtig, dass man die beiden gegebenen Stimmen gut erfasst. Der *Contrapuntante* braucht dabei solide satztechnische Kenntnisse, die er zudem ganz sicher – quasi reflexartig – abrufen muss.⁷⁸⁵ Dazu gehören

⁷⁸² de los Reyes 1752, S. 107: „Del Canto de Organo se ussa en las fiestas principales, y en ellas se permite el echar contrapunto, y cantar á fabordon, [...]. Todos los fabordones que se cantan en el Coro toca al Corrector del Canto disponerlos, y gobernarlos, segun la solemnidad de las fiestas: mas si los cantare la [Capilla] Musica, toca el disponerlos al Maestro de Capilla, que debe haver en los Monasterios, donde huviere Musica, y á éste toca gobernar los Cantores Musicos, los que le deben seguir, y obedecer en lo que les mandare: y el Corrector del Canto no fe ha de entrometer en cosa tocante á la Capilla de los Musicos, porque el gobierno de ella solo pertenece al Maestro de Capilla [...]. Es obligacion del Maestro de Capilla cuidar mucho no se canten en la Iglesia, ni menos en los Divinos Oficios cosas profanas, que causen indevoçion [...] mas sea su canto, y armonía devota, distincta, é intelìgible, esmerandose mucho, de agradar á Dios, y dirigir su intencion en obsequio, y servicio de tan Soberana Magestad.“

⁷⁸³ Siehe zum Beispiel Rabassa 1720, S. 165-186 oder Valls c. 1735, f. 221-223'.

⁷⁸⁴ Für die *Oposiciones* von Jaén 1711 siehe Jimenez Cavallé 1993, S. 249: „Breve resumen de las dificultades y habilidades que han de executar los opositores al Magisterio desta Sta. Iglesia Cathedral de Jaen [...]. Mas tercera voz llana, tercera voz sin tercera, sin quinta y sin octava, sobre un duo que se les diere echando el Bajo, o la voz que se les dixere. Mas quarta voz llana sobre un tercio.“

⁷⁸⁵ Valls empfiehlt ausdrücklich, dass man zuerst das Schreiben von Zusatzstimmen auf dem Papier übt, um es später leichter zu schaffen, wenn man die Zusatzstimme über das Buch improvisieren muss. Siehe Valls c. 1735,

auch Regeln dafür, wie die verschiedenen Intervalle zwischen den zwei gegebenen Stimmen ergänzt werden können – z.B. in der Art, wie die Ergänzungsstimmen zu den Ligaduras in Kap. 6.3 vorgestellt worden sind.⁷⁸⁶

Eine entscheidende Schwierigkeit bei einer sukzessiven, schriftlosen Konzeption ist, dass der *Contrapuntante*, der die *tercera Voz* improvisiert, lediglich den *Canto llano* in schriftlicher Form sieht – die zweite Stimme muss er sich ins Gedächtnis einprägen. Der Improvisationsprozess wird noch komplexer und schwieriger, wenn man einen vierten oder einen fünften Sänger hinzufügt: Jeder zusätzliche Sänger muss sich mehr unnotierte Stimmen merken und diese berücksichtigen. Außerdem bleibt ihm dabei ein noch geringerer satztechnischer Spielraum als seinen Kollegen, die ihre Stimme früher improvisieren konnten – zwischen den Stimmen herrscht also eine deutliche Hierarchie, die sich unmittelbar aus dem Entstehungsprozess ergibt.

Notenbeispiel 8.2: Rabassa 1720, S. 181-182, *Quarta Voz alta*, T. 1-12

Man kann annehmen, dass in der Probenarbeit jeder *Contrapuntante* zahlreiche Versuche machen konnte. Es ist auch naheliegend, dass z.B. der *Contrapuntante* der zweiten Stimme nachträglich Änderungen vornehmen konnte, um Probleme zu lösen, die erst durch die dritte oder vierte Stimme entstanden waren – das würde dann heißen, dass die Stimmenhierarchie stellenweise verändert werden konnte.

S. 221': „Antes de executar estas habilidades sobre el libro, tenga escritas algunas, para que le faciliten la execucion, quando haya de echarlas de repente; y en tal caso vaya de espacio, para tener tiempo de pensar lo mejor; que si va deprissa es muy facil tropezar, ò por lo menos no ejecutarlo tan bien.“

⁷⁸⁶ Allerdings beziehen sich solche Regeln, wie auch die *Tablas* zur *Graduacion de las Vozes*, immer auf den Bass (zur *Graduacion* siehe Mesquita i. Vorb.). Es ist also schwerer, die zusätzliche Stimme unter den anderen Stimmen zu improvisieren, da es dafür keine Faustregeln gibt. Valls gibt Beispiele für eine tiefe vierte Stimme, verzichtet aber auf Beispiele für eine hohe vierte Stimme, weil das keine Schwierigkeit habe. Siehe Valls c. 1735, f. 223': „Ay quarta voz alta que es poner un Tiple sobre un Tercio, no pongo exemplar porque no tiene dificultad.“

Ein *Contrapunto concertado*, der während der Probenarbeit sorgfältig ausgearbeitet, sukzessiv mit weiteren Stimmen versehen, und bei Bedarf korrigiert wird, kann gewissermaßen als eine schriftlose, kollektive Komposition betrachtet werden. Im Wesentlichen stehen hier ähnliche Möglichkeiten wie in der schriftlichen Komposition zur Verfügung, aber mit den Einschränkungen der Gedächtnisse der *Contrapuntantes* – diese waren sicher gut trainiert, hatten aber natürlich im Vergleich zum Papier ihre Grenzen.

8.3. Gebrauch von Modellen

Will man die Stimmen nicht sukzessiv hinzufügen, sondern zwei oder mehr Stimmen eines *Contrapunto concertado* simultan improvisieren, so muss man bestimmten Improvisationsmodellen möglichst genau folgen, damit jede Stimme auch für die anderen Kollegen gut vorhersehbar ist, und so das *Concertar* ‚in Echtzeit‘ gelingen kann.

Die Improvisationsmodelle des *Contrapunto concertado* können im Wesentlichen auf zwei Grundprinzipien zurückgeführt werden:

- a) konsequenter Gebrauch von bestimmten Intervallkonstellationen
- b) Kanontechnik

Diese zwei Grundprinzipien, die evtl. auch miteinander kombiniert werden können, werden in der Regel durch die Verwendung von Kadenzformeln ergänzt.

1. Intervallkonstellationen

Bereits im 15. Jahrhundert war der improvisierte Kontrapunkt stark von Modellen geprägt, in denen zur gegebenen Stimme eine Zwillingsstimme (*Gymel*) hinzugefügt wird, die konsequent in einem imperfekten Intervall (Terz, Sexte oder Dezime) fortschreitet. Die Hauptquelle für diese Improvisationsmodelle ist Guilielmus Monachus' *De Praeceptis Artis Musicae*.⁷⁸⁷

In diesen Modellen kann dann ein dritter Sänger die gegebene Stimme und ihren *Gymel* quasi als ein Gesamtpaket vorhersehen und berücksichtigen, um dann eine dritte Stimme hinzuzufügen, die sich zu beiden Zwillingsstimmen regelkonform verhält. Je nach dem Intervall des *Gymels* und der Lage der dritten Stimme ergeben sich verschiedene Modelle, die z.B. als *Fauxbourdon*, 3-5-Satz oder Dezimensatz bezeichnet worden sind.

Allen diesen Modellen ist gemeinsam, dass die Stimmen, obwohl sie simultan improvisiert werden können, genauso wie bei einer sukzessiven Konzeption einer Stimmenhierarchie unterworfen sind. Denn um unerwünschte Dissonanzen und Unfälle in der Stimmführung zu vermeiden, müssen sie – quasi wie im Straßenverkehr – gewisse Prioritätsregeln beachten. Der Unterschied liegt aber darin, dass bei einer sukzessiven Konzeption beispielsweise der Sänger der dritten Stimme zuerst – mindestens einmal – die zweite Stimme gehört hat, während er bei einer simultanen Improvisation die zweite Stimme auf der Grundlage des abgesprochenen Modells vorhersehen muss.

Wie das *Concertar* von bis zu vier Stimmen durch den Gebrauch eines Modells funktioniert, kann man gut anhand des sogenannten 3-5-Satzes⁷⁸⁸ verfolgen. Dieses Modell ist im spanischen Repertoire um 1500 (z.B. im *Cancionero de Palacio*) und später allgegenwärtig, und

⁷⁸⁷ Monachus c. 1480.

⁷⁸⁸ Der Begriff 3-5-Satz ist von Markus Jans eingeführt worden – siehe Jans 1986. Monachus gibt diesem Modell keinen eigenständigen Namen, sondern bezeichnet es lediglich als eine Art des *Fauxbourdon*. Aufgrund der großen Bedeutung, die dieses Modell für die Klangfortschreitungen ab dem späten 15. Jahrhundert haben wird, scheint es mir dennoch sinnvoll, einen eigenständigen Begriff dafür zu benutzen, und dafür den bereits von Markus Jans eingeführten Begriff zu verwenden.

es finden sich zahlreiche Indizien dafür, dass auch Laien nach diesem Modell vierstimmig improvisiert haben.⁷⁸⁹ Im 3-5-Satz wird eine Unterstimme (*Contratenor bassus*) unter einem *Sext-Gymel* improvisiert.⁷⁹⁰ Dieser Bass muss Quinten und Terzen unter dem Tenor abwechseln, um verbotene Parallelbewegungen zu den Zwillingstimmen zu vermeiden. Aus diesem typischen 3-5-Wechsel – der eigentlich das Resultat einer satztechnischen Notwendigkeit ist – ergibt sich eine relativ vorhersehbare dreistimmige Konstellation. Dies kann wiederum von einem vierten Sänger genützt werden, um den *Contratenor altus* hinzuzufügen. So ist es mit dem 3-5-Satz möglich, auf einem Schlag aus einem gegebenen Tenor eine vierstimmige Improvisation zu produzieren, wobei die größte Schwierigkeit bei der vierten Stimme liegt – diese muss beispielsweise berücksichtigen, wo der Bass die Quinte und wo er die Terz zum Tenor nimmt.⁷⁹¹

Notenbsp. 8.3: Monachus, *De praeceptis artis musicae*, f. 31-31', 3-5-Satz

Während der 3-5-Satz die Klanglichkeit der ‚populären‘ Musik in einem hohen Maß prägte, ist der sogenannte Dezimensatz das Modell, das zur zentralen Grundlage des *Contrapunto concertado* wurde. Lusitano (ca. 1550) beginnt sein Kapitel zum *concertado* direkt mit Anweisungen zum Dezimensatz, gefolgt von einem Notenbeispiel:⁷⁹²

Notenbsp. 8.4: Lusitano c. 1550, S. I-78, Dezimensatz

Cerone (1613) beschreibt den Dezimensatz als eine herkömmliche, elementare Technik:

„Bemerken Sie zuletzt, dass man manchmal aus Mangel an Sängern, die kontrapunktieren können, folgenden dreistimmigen Kontrapunkt zu machen pflegt: Der Sopran singt immer in

⁷⁸⁹ Siehe Fiorentino 2009.

⁷⁹⁰ Es gibt auch eine Variante des 3-5-Satzes mit vertauschten Oberstimmen: Die zwei höchsten Stimmen bilden dann einen *Terz-Gymel*, und der Bass nimmt abwechselnd Dezimen und Duodezimen zum Cantus.

⁷⁹¹ In diesem Punkt kann der vierte Sänger nicht immer alles vorhersehen, was der dritte machen wird – dennoch ist das besagte Vorhersehen, wenn man mit der Praxis des 3-5-Satzes vertraut ist, in den meisten Fällen möglich.

⁷⁹² Siehe Lusitano c. 1550, f. 39.

Dezimen zum Choral, indem er sich den Schlüssel des Chorals vorstellt, jedoch eine Linie tiefer; so dass jede Note eine Dezime [zum Choral] ist. Dann soll der Dritte, der den diminuierten Kontrapunkt in der Mittelstimme macht, beachten, dass er nie zwei imperfekte Konsonanzen gleicher Art hintereinander macht, ohne dass eine andere Konsonanz dazwischen ist, sei sie perfekt oder imperfekt. Denn wenn er mit der Unterstimme zwei Terzen macht, dann wird er mit der Oberstimme zwei Oktaven machen; und wenn er mit der Unterstimme zwei, drei oder mehr Sexten macht, dann wird er genauso viele Quinten mit der Oberstimme machen. Und auch wenn einige solche Art von Kontrapunkt wegen der vielen Dezimen nicht ganz mögen, kann man es trotz allem im Notfall so machen, wenn man es nicht besser machen kann. Denn manchmal, in der Not, ist das Roggen- oder Hirsebrod, das man hat, viel besser und schmackhafter, als das Weizenbrod, das man nicht haben kann.“⁷⁹³

Nach Ceron's Beschreibung folgt die Oberstimme dem *Canto llano* konsequent in Dezimen, anscheinend ohne Diminutionen. Die Mittelstimme kann hingegen mit Diminutionen und der Auswahl zwischen verschiedenen Konsonanzen (3, 5, 6 und 8) relativ frei ausgestaltet werden.

Auch wenn der Dezimensatz in späteren Quellen nicht mehr ausdrücklich beschrieben wird, könnte er trotzdem bis ins 18. Jahrhundert als eine Grundlage des *Contrapunto concertado* gedient haben. In Nassarres *Escuela Musica* (1723) finden sich folgende Grundregeln für die Stimmführung im *Contrapunto concertado*, je nachdem, wie der Bass fortschreitet:

»[...] wenn der Choral [im Bass] stufen- oder terzweise steigt, dann ist es die übliche Disposition, dass die Oktave zur Quinte und die Dezime zur Dezime geht. Aber wenn der Choral eine Quarte oder Quinte steigt, dann geht die Oktave zur Terz und die Dezime zur Quinte. Wenn sich der Choral stufen- oder terzweise abwärts bewegt, dann geht die Quinte zur Oktave und die Dezime zur Dezime; aber wenn er eine Quarte oder Quinte fällt, dann geht die Stimme, die die Quinte oder die Oktave hat, zur Dezime, und die andere geht von der Dezime zur Oktave [eigentlich: Quintdezime].«⁷⁹⁴

Im folgenden Notenbeispiel werden Nassarres Anweisungen umgesetzt:

⁷⁹³ Siehe Cerone 1613, S. 593: „Aduiertan finalmente que auezes por falta de Cantores que sepan contrapuntar, se acostumbra de hazer vn Contrapunto à tres, en esta manera. Se haze que cante el Tiple, siempre en Dezena con el Cantollano, imaginando la mesma Clave del Cantollano, mas empero un rigo mas baxo; demodoque cada puntollano venga ser Dezena. Despues conuiene que el tercero que haze el Contrapunto diminuydo con la parte de medio, obserue de nunca hazer dos consonancias imperfetas de vna mesma especie vna tras otra, sin intermedio de otra consonancia, perfeta o imperfeta que sea. Porque si haze con la parte baxa dos Terceras, vendra à hazer con la alta dos Octauas: y si haze con la parte baxa dos, tres o más Sextas, venrà à cometer otras tantas Quintas con la parte alta. Y aunque à algunos no acaba de agradar semejante manera de Contrapunto, por causa de las muchas Dezenas, con todo esto en las necessidades se pueden hazer assi, no pudiendo hazerle mejor. Que auezes, y en caso de necessidad, mucho mejor es y mas gustoso el pan centeno ò el de mijo tuuiendole, que el de trigo no lo pudiendo hauer.“

⁷⁹⁴ Nassarre 1723, S. 232: „Y assi digo, que quando el Canto Llano sube de grado, ù de tercera, las posturas ordinarias son, la voz de la octava, ir à la quinta, y la de la decena, à la decena. Pero si el Canto Llano sube quarta, ò quinta, la de la octava deve ir à la tercera, y la de la decena à la quinta. Quando el Canto Llano mueve àzia abaxo, si es de grado, ù de tercera, la voz de la quinta ha de ir à la octava; y la de la decena, à la decena: pero quando baxa quarta, ò quinta, la voz que ocupa la quinta, ò la octava, ha de ira à la decena, y la de la decena à la octava.“



Notensbsp. 8.5: Übertragung von Nassarres Prinzipien

Bei Sekund- und Terzfortschreitungen des *Canto llano* verläuft also die Oberstimme in Dezimen zum Bass, während die Mittelstimme in Gegenbewegung fortschreitet – bei aufsteigendem Bass von der Oktave zur Quinte, bei absteigendem Bass von der Quinte zur Oktave. Da die *Cantos llanos* meistens aus Sekundsritten und Terzsprüngen bestehen, ergibt sich aus Nassarres Anweisungen in der Regel ein Dezimensatz – Ausnahmen gibt es nur bei größeren Sprüngen.

Notensbsp. 8.6: Anwendung von Nassarres Prinzipien auf das *Benedicamus Domino*, das auch bei Lusitano zu finden ist (vgl. Notensbsp. 8.4)

Man beachte auch, dass die Fortschreitungen der Mittelstimme im Vergleich zu Cerone oder Lusitano eingeschränkt sind: Während letztere grundsätzlich alle Konsonanzen (3, 5, 6 und 8) vorsehen, sieht Nassarre (bei Sekund- und Terzfortschreitungen) nur die 5 oder die 8 vor. Und selbst unter diesen Intervallen wird nicht frei gewählt, sondern man richtet sich nach der Bassfortschreitung. Diese Einschränkung der Mittelstimme kann aber gerade ein Vorteil sein, wenn man eine vierte Stimme hinzufügen will, denn nur wenn der vierte Sänger im Voraus weiß, wie sich die drei anderen Stimmen bewegen werden, kann er seinen Part sicher und fehlerfrei ergänzen.

Für die vierte Stimme ist es dann naheliegend, die Lücken der anderen Mittelstimme zu füllen: Dort wo man bei der anderen Mittelstimme die Oktave erwartet, wird man die Quinte nehmen, und wo man die Quinte erwartet wird man anders herum die Oktave⁷⁹⁵ ergänzen.



Notensbsp. 8.7: Ergänzung einer vierten Stimme (klein gestochen) zu Notensbsp. 8.6, Anfang

Zwischen den beiden Mittelstimmen gibt es hier einen großen qualitativen Unterschied: Während die ‚gute‘ Mittelstimme ganz nach den Regeln der *Contrapunto*-Lehre verläuft und problemlos diminuiert werden kann, macht die ‚schlechte‘ Mittelstimme ständig verdeckte Parallelen. Solche ‚schlechte‘ Mittelstimmen kann man z.B. in vierstimmigen Dezimensätzen des *Cancionero de Palacio* (c. 1500) beobachten (siehe dazu Notensbsp. 10.10) – natürlich ohne Diminution. Das Phänomen zeigt uns deutlich eine Hierarchie der Stimmen (*Graduacion de*

⁷⁹⁵ Alternativ kann man auch die Terz nehmen.

las Vozes), die in der spanischen *Contrapunto*-Lehre eine zentrale Rolle spielt – mehr dazu in Kapitel 10. Beim *Concertar* nach Satzmodellen dient diese Hierarchie sozusagen dazu, den Straßenverkehr zu regulieren („Welche Stimme hat Vorfahrt?“).

2. Kanon und Imitation

Eine weitere *Concertar*-Möglichkeit ist die Verwendung von Kanontechnik, denn dadurch kann ein erster *Contrapuntante* (*Dux*) direkt steuern, was der folgende *Contrapuntante* (*Comes*) singt. Hier hat also der *Dux* eine große Verantwortung: Er muss seine Stimme derart disponieren, dass die Imitation im *Comes* sowohl zum *Canto llano*, als auch zum *Dux* konsonant ist. Wenn der *Dux* also die Konsequenzen des Kanons gut einkalkuliert hat, dann muss der *Comes* ihn lediglich wörtlich folgen.⁷⁹⁶

Die übliche Disposition eines solchen Kanons ist in *Compas mayor* (d.h. mit dem *Canto llano* in *Breves*) und mit einem *Comes*, der den *Dux* nach einer *Minima* im Einklang folgt. In dieser Konstellation muss der *Dux* folgende Bedingungen beachten:

- Er muss die üblichen Regeln für die Improvisation eines Kanons im Einklang einhalten.⁷⁹⁷ Die einzige Lockerung *sobre Baxo* ist, dass der *Dux* auch so fortschreiten kann, dass sich Quartan zum *Comes* ergeben, denn es handelt sich dann um sekundäre Quartan (d.h. zwischen den Oberstimmen).
- Der *Dux* muss die *Contrapunto*-Regeln in Bezug auf den *Canto llano* einhalten. Dissonante *Syncopationes* müssen dabei vermieden werden, da diese zusammen mit dem *Comes* nicht richtig behandelt werden können.
- Damit ein konsonanter *Comes* resultiert, muss der *Dux* insbesondere auf die vierte *Minima* des Taktes achten: Hier muss er eine Note nehmen, die nicht nur zur entsprechenden Note des *Canto llano*, sondern auch zur nächsten Note des *Canto llano* konsonant ist, da die Note des *Dux* erst am Anfang des nächsten Taktes vom *Comes* wiederholt wird.

Guia ò
parte principal

Parte que sigue en
Vnisonus à la Guia
despues de vna
Minima

CANTO LLANO

Notenbsp. 8.8, Cerone 1613, S. 605, Kanon über *Canto llano*

⁷⁹⁶ Die Regeln zum Kanon über Cantus firmus werden von Zarlino relativ ausführlich beschrieben. Siehe Zarlino 1573, S. 302-314. Siehe dazu auch Aerts 2014.

⁷⁹⁷ Zur Kanonimprovisation siehe Mesquita/Vogt 2015.

Es ist in der Improvisationspraxis auch denkbar, dass es dem *Dux* nicht ganz gelingt, alle die Konsequenzen für den *Comes* zu berücksichtigen. In diesem Fall könnte der *Comes* vielleicht die drohenden Kollisionen im letzten Moment abwenden, indem er vom strengen Kanon abweicht und eine eigene Lösung beisteuert. In einigen Fällen scheinen sich solche Notlösungen in schriftlichen Notenbeispielen niedergeschlagen zu haben.⁷⁹⁸

Wenn der *Comes* also dem *Dux* nicht streng kanonisch folgt, sondern ihn eher locker imitiert, ergeben sich viele andere Möglichkeiten, wobei mit zunehmender Freiheit die Gefahr steigt, dass die *Contrapuntantes* nicht mehr vorausahnen können, was ihre jeweiligen Kollegen singen werden. Eine mögliche Strategie, um solche Koordinationsprobleme zu minimieren, wäre, dass sich die Sänger mit ihren Motiven abwechseln, und immer wieder Pausen oder längere Noten einbauen, die den Kollegen mehr Spielraum geben. Diese Strategie empfiehlt Lusitano mit folgenden Worten:

„Und das zweite, was man beachten muss, ist, dass die zwei kontrapunktierenden Stimmen aufeinander warten, damit der *Contrapunto* anmutiger wird und kein Chaos eintritt. Es ist selbst für tüchtige [*Contrapuntantes*] schwer, ein solches Aufeinanderwarten und *Concertar* gut zu improvisieren, und es empfiehlt sich, dass diese miteinander vertraut sind, damit der eine die Vokabeln des anderen kennt, und sie sich so besser koordinieren können.“⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ Siehe z.B. das *Concierto a 3* in: Rabassa 1720, S. 35-36 (→ Notenbeispiel 9.7).

⁷⁹⁹ Lusitano c. 1550, f. 38' (= Canguilhem 2013, S. 213): „Y lo segundo que deven mirar es que danbas las bozes que contrapuntan se esperen, para que se paresca la gracia del contrapunto y no sea confundida con la desorden. El qual esperar y concertar apenas se haze bien de inproviso, por abiles que sean, y conviene que se conoscan para saber el uno los terminos del otro, por que mas façilmente se conçiarten.“

8.4. Kommunikation während des Singens

Bei den bisher behandelten *Concertar*-Strategien brauchen die *Contrapuntantes* bereits vor dem Singen gewisse Absprachen, wie etwa nach welchem Modell improvisiert wird, wer welche Rolle übernimmt, oder wo kadenziert werden soll. Es gab aber auch mindestens zwei Werkzeuge, mit denen die *Contrapuntantes* in Echtzeit während des Singens miteinander kommunizieren konnten:

- a) die Guidonische Hand (*la Mano*).
- b) das Aussprechen der Solmisationssilben der anderen Stimme. Aufgrund der Diskrepanz zwischen der gesungenen Stimme und den dazu genannten Silben der anderen Stimme wurde dieses Vorgehen *desentonar* (= misstönen) genannt.

Von *Maestros de Capilla* wird sogar erwartet, dass sie zu einem *Canto llano* eine Stimme improvisieren und gleichzeitig mit den genannten Mitteln die Stimmen von zwei weiteren Sängern steuern können. So schreibt Valls „über andere musikalische Fertigkeiten, die man improvisierend anwendet“:

„Eine davon ist, dass man über einem *Canto llano* im Bass oder im *Tiple* ein *Concierto* improvisiert, ohne Papier und ohne Tinte, drei- oder vierstimmig, mit oder ohne *Passo*. Das Vorgehen ist, dass der *Compositor* [!] eine Stimme singt, und eine andere misstönt (*desentonar*) – das heißt, dass die Stimme, die er singt, die Noten, die die dritte Stimme singen muss, nennt. [...] Man kann dies anders machen, indem man die dritte Stimme mit den Zeichen der [Guidonischen] Hand anzeigt. Wenn das *Concierto* vierstimmig ist, dann zeigt man eine Stimme mit der Hand, und man misstönt die andere.“⁸⁰⁰

Verschiedene Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts stimmen darin überein, dass in *Oposiciones* für *Maestros de Capilla* die oben beschriebenen Fertigkeiten geprüft wurden. Die Bewerber bekamen einen *Canto llano* und mussten darüber ein *Concierto* improvisieren, indem sie eine Stimme selbst sangen und gleichzeitig weitere Stimmen durch Verwendung der *Mano* und *desentonar* steuerten.⁸⁰¹

Beim *desentonar* gibt es die Einschränkung, dass die Stimme, die man mit Solmisationssilben kontrolliert, „den Umfang eines Hexachords nicht überschreiten darf, da man keine Mutation ausführen kann“.⁸⁰² Der Grund ist offensichtlich: Es wäre mit Mutationen nicht mehr eindeutig, welche Noten gemeint sind.

Mit der *Mano* hat man hingegen den gesamten Umfang der Guidonischen Hand (fast 3 Oktaven) zur Verfügung. Auch Akzidenzien wurden mit verschiedenen Gesten angedeutet –

⁸⁰⁰ Valls c. 1735, f. 223': „§.II. De otras habilidades de Musica, que se hazen de repente. / Una de ellas es sobre un Baxo, ó Tiple de canto llano hechar un concierto de repente, sin papel ni tinta, á tres, ó á quatro con passo, ó sin el: el modo será que el Compositor cantará una voz, y desentonará otra; esto es que la voz que el cante nombre los puntos que ha de cantar la tercera voz estando advertido que esta no puede passar de una deduccion por no poder executar ninguna mudanza. Puede hazerse de otra manera que es señalar la 3ª voz por los signos de la mano. Si el concierto es á quatro, se señala una voz por la mano, y se desentona otra.“

⁸⁰¹ Siehe Canguilhem 2011 und Anon. c. 1730, S. 238-239.

⁸⁰² Valls c. 1735, f. 223': „[...] que la voz que el cante nombre los puntos que ha de cantar la tercera voz estando advertido que esta no puede passar de una deduccion por no poder executar ninguna mudanza.“

Valls erklärt: „Die Kreuze zeigt man an, indem man mit den Fingern „trillert“, und die Bes indem ein Finger sanft am anderen vorbeistreicht.“⁸⁰³

Es ist aber auch denkbar, dass in der täglichen Praxis das *Concertar* mithilfe der *Mano* und *desentonar* nicht zwingend so flächendeckend ausgeübt wurde wie in *Oposiciones* verlangt. Wenn die Sänger genügend zusammen geprobt hatten und sich relativ streng nach Modellen richteten, scheint ein punktueller Einsatz von Kommunikationswerkzeugen an strategischen Momenten naheliegend, wie etwa beim Übergang von einem Modell in ein anderes, oder bei Rollenwechseln unter den Sängern. Es ist außerdem gut möglich, dass die Ensembles, je nach ihren eingespielten Abläufen, auch eigene Gesten jenseits von *Mano* und *desentonar* verwendeten.

⁸⁰³ Valls c. 1735, f. 223': „Los sostenidos se señalan, trinando con los dedos; y los bemoles passando blandamente un dedo sobre otro.“ Der katalanische anonyme Autor beschreibt ebenfalls unterschiedliche Gesten: bei Kreuzen wird die betroffene Stelle der Hand quasi mit dem Finger „gestochen“, bei Bes wird sie sanft „gerieben“. Siehe Anon. c. 1730, S. 238-239: „Y es, que quant voldrá que sia sostenido, ab lo dit que asseñala los signes, picara un poch aquell que vulla fer sostenido. Y quant voldrá que sia Bemoll, posará lo dit al costat del signe, fregant un poch aquell, denotant ab asso que vol que lo tal signe sia blando, ó Bemoll, que tot es una cosa y no fentse aixis, seria molt dura la Musica, y se exposaria á haverhi molts mals cantats.“

9. *Conciertos á tres*

Nassarre beginnt in seinen *Fragmentos musicos* das Kapitel zum *Contrapunto concertado* folgendermaßen:⁸⁰⁴

KAPITEL V – von den *Conciertos* zu drei und zu vier [Stimmen] *sobre Baxo* und *sobre Tiple*
F[rage]. Was versteht man unter *Conciertos* in der Musik?

A[ntwort]. Wenn man zwei oder mehr Stimmen zu einem *Canto Llano* hinzufügt.

F. Wie viele Sorten von *Conciertos* gibt es?

A. Man macht *Conciertos sobre Baxo* und *sobre Tiple*, zu drei, vier, fünf, sechs, und sogar zu sieben Stimmen.

F. Woraus bestehen die dreistimmigen *Conciertos sobre Baxo*?

A. Aus Einsätzen von *Passos*, *Ligaduras* und *Clausulas*, sowohl mit Quarte als auch mit Septime.

F. Was ist *Passo*?

A. Eine Imitation von Figuren oder Bewegungen zwischen den Stimmen.

F. Welche ist die beste Art, *Conciertos* zu machen?

A. Es ist die Art, bei der man den *Passo* entlang des ganzen *Canto Llano* verfolgt.

F. Was macht man, wenn der *Passo* nicht einsetzen kann?

A. *Clausulas*.

Aus Nassarres Dialog geht hervor, dass das konsequente Durchimitieren eines Motivs (*Passo*) entlang des gesamten Chorals als das Ideal des *Contrapunto concertado* galt, während die *Clausula* quasi als Notlösung diente für den Fall, dass das Einsetzen des *Passo* nicht möglich war.

Dennoch behandeln die verschiedenen Quellen zum *Contrapunto concertado* zuerst nicht die Imitationen, sondern die *Clausulas*.⁸⁰⁵ Offensichtlich galten sie aufgrund ihrer Formelhaftigkeit (siehe Kap. 9.1, Abschnitt a)) als der optimale Einstieg in die Praxis des kollektiv improvisierten Kontrapunkts. Die angehenden *Contrapuntantes* lernten also zuerst, *Clausulas* entlang des Chorals zu improvisieren, um diese erst später eventuell mit anderen Motiven (*Passos*) zu ergänzen.

Nassarre erklärt außerdem, dass in der Dreistimmigkeit die strengen Stimmführungsregeln des *Contrapunto suelto* erhalten bleiben – inklusive dem Gebot, dass Oktaven im *Movimiento disjuntivo* (d.h. mit steigender Oberstimme und fallendem Bass) und Quinten entgegengesetzt im *Movimiento conjuntivo* erreicht werden müssen.⁸⁰⁶ Dies ist nicht mehr der

⁸⁰⁴ Nassarre 1700, S. 90: „CAPITULO V. / DE LOS CONCIERTOS A TRES, Y A QUATRO, sobre Baxo, y sobre Tiple / P. Què se entiende por Conciertos en la Musica? / R. Quando dos, ò mas voces se ponen sobre vn Canto Llano. / P. Quantos modos de Conciertos ay? / R. Hazense Conciertos sobre Baxo, y sobre Tiple, à tres, à quatro, à cinco, à seis, y aun à siete. / P. En que consisten los Conciertos à tres sobre Baxo? / R. En entrar passos, en hazer ligaduras, y clausulas, assi de quarta, como de septima. / P. Què cosa es Passo? / R. Una imitacion de figuras, ò movimientos entre las voces. / P. Qual es mejor modo de hazer conciertos? / R. El que se haze siguiendo el Passo sobre todo el Canto Llano. / P. Quando no se puede entrar el Passo, que se haze? / R. Clausulas.”

⁸⁰⁵ Dass es sich bei den ersten Beispielen jeweils um *Clausulas* handelt, wird nicht in allen den Quellen explizit erklärt. Dennoch reicht ein schneller Blick auf die Notenbeispiele, um dies festzulegen. Siehe Lorente 1672, S. 354-360; Nassarre 1700, S. 91-95; Rabassa 1720, S. 35-36; Nassarre 1723, S. 233; Anon. c. 1730, S. 66-67; Tosca 1757, S. 483.

⁸⁰⁶ Siehe Nassarre 1700, S. 90-91: „P. Permitese en los Conciertos à tres sobre Baxo, vsar la octava, y quinta de otro modo distinto al Contrapunto suelto? / R. No.” Zum Gebrauch der Oktave und der Quinte siehe Kapitel 6.2, Abschnitte b) und c).

Fall ab der Vierstimmigkeit: Wie später in Kapitel 10.1, Abschnitt a) gezeigt, werden diese Regeln ab der vierten Stimme nicht mehr eingehalten.

Auch wenn Nassarre bei den dreistimmigen *Conciertos* die satztechnischen Gemeinsamkeiten mit der Zweistimmigkeit betont, gibt es dennoch auch nennenswerte Unterschiede, wie zum Beispiel beim Schlussklang:

„Der *Contrapunto suelto* soll immer und ausnahmslos mit einer perfekten Konsonanz enden, da es eine einzige Stimme über dem *Canto llano* gibt. Aber im *Contrapunto concertado à tres*, da es zwei Stimmen zum *Canto llano* gibt, endet die eine üblicherweise mit einer perfekten Konsonanz und die andere mit einer großen Terz.“⁸⁰⁷

Anschließend begründet Nassarre diesen Unterschied, und beschreibt zugleich die zentrale Rolle der imperfekten Konsonanzen für die Klangästhetik des *Contrapunto concertado*.⁸⁰⁸

„Dies ist erlaubt, damit die Schlüsse harmonischer sind und besser zum Vorausgehenden passen. Denn es gibt eine praktische Regel, dass in jeder dreistimmigen Zusammensetzung immer eine Stimme die imperfekte Konsonanz nehmen muss, außer in Fällen, in denen es Hindernisse gibt. Der Zweck dieser Regel ist, dass es mehr Harmonie gibt, denn es besteht kein Zweifel, dass alle Stimmendispositionen, in denen es imperfekte und perfekte Konsonanzen gibt, harmonischer sind.“

Ein weiterer, wesentlicher Unterschied zwischen *Contrapunto concertado* und *Contrapunto suelto* betrifft die metrisch-rhythmischen Möglichkeiten: Während sich letztere Disziplin gerade durch eine große Vielfalt an Taktarten und Proportionen auszeichnet, bemerkt Nassarre, „dass alle *Conciertos* unter dem Zeitmaß des *Compas mayor* gemacht werden.“⁸⁰⁹ Die einzige Ausnahme dazu ist Lorente, der auch einige *Conciertos* im *Compasillo* schreibt.⁸¹⁰ In den untersuchten Quellen nach 1672 stehen aber sämtliche *Conciertos* im *Compas mayor*.⁸¹¹

⁸⁰⁷ Nassarre 1723, S. 142: „En el *contrapunto suelto*, como es sola una voz la que vâ sobre el *Canto Llano*, deve siempre concluir en especie perfecta, sin excepcion alguna: pero en los *contrapuntos de conciertos à tres*, como son dos las voces que se hazen sobre el *Canto Llano*, es la una la que acaba ordinariamente en especie perfecta, y la otra en *tercera mayor*.“

⁸⁰⁸ Nassarre 1723, S. 142: „Permitese assi; porque los finales sean mas armoniosos, y se conformen con todo lo demàs antecedente; pues ay una regla practica, que en toda composicion à tres deve ponerse una voz en especie imperfecta siempre, menos en aquellos casos que huviere inconveniente. Y esta regla es con el fin de que aya mas armonia: pues no ay duda, en que son mas armoniosas todas aquellas posturas de voces, que ay especies imperfectas con perfectas.“

⁸⁰⁹ Nassarre 1723, S. 233: „[...] y advierto tambien, que todos los conciertos se hazen debaxo de el tiempo de *compàs mayor*.“

⁸¹⁰ Siehe Lorente 1672, S. 362-364. Insgesamt ist aber der Großteil von Lorentes *Conciertos* im *Compas mayor*.

⁸¹¹ Erst 1784 findet man bei Adan wieder Beispiele, die mit **C** vorgezeichnet sind. Untersucht man aber Adans Beispiele genauer, so stellt man schnell fest, dass die satztechnische Substanz einem früheren *Compàs mayor* entspricht, der aber in halben Notenwerten notiert ist. Würde man etwa Adans *Clausulas* in doppelten Notenwerten notieren, dann würden sie sich nicht wesentlich von den Beispielen früherer Autoren unterscheiden. Vergleiche z.B. Adan 1786, Beispielband, S. 5 und Anon. c. 1730, S. 66-67.

9.1. *Conciertos sobre Baxo*a) *Clausulas*

Die Lehre des *Contrapunto concertado* beginnt in den meisten Traktaten mit den sogenannten *Clausulas*⁸¹² – einem Fortschreibungsmuster, das die Klanglichkeit des spanischen *Contrapunto concertado* um 1700 besonders prägt, aber auch z.B. in der italienischen *Contraponto*-Lehre präsent ist.⁸¹³ Exemplarisch sei hier Nassarres erstes dreistimmiges Beispiel abgedruckt:

Notensbsp. 9.1: Nassarre 1723, S. 233, *Clausulas sobre Baxo*

Interessanterweise behandelt Nassarre die *Clausulas* unmittelbar nachdem er die Grundprinzipien für die dreistimmigen Fortschreitungen erklärt, so wie sie in Notensbsp. 8.5 dargestellt worden sind. Der Zusammenhang zwischen den *Clausulas* und Nassarres Grundprinzipien – die wie bereits erwähnt tendenziell einen Dezimensatz ergeben – wird klar, wenn man über dem vorigen Bass die genannten Prinzipien anwendet: Der einfache Satz, der sich aus diesen Prinzipien ergibt, kann als Gerüstsatz für die *Clausulas* verstanden werden – man vergleiche dazu die Notenbeispiele 9.1 und 9.2:

Notensbsp. 9.2: Anwendung von Nassarres Prinzipien über den Bass von Notensbsp. 9.1

Auch wenn über den Ursprung der *Clausulas* als Improvisationsformel nichts Näheres bekannt ist, kann man aufgrund dieses Zusammenhangs vermuten, dass sich die Improvisation mit *Clausulas* aus dem Dezimensatz heraus entwickelt haben könnte. Dafür spricht auch, dass man bereits in Dezimensätzen von Lusitano (ca. 1550) vereinzelt *Clausulas* findet (siehe Notensbsp. 8.4). Das *Clausulas*-Modell könnte also durch eine Verdichtung von Kadenzen im Dezimensatz entstanden sein.

Bei den *Clausulas* bleibt die eine Stimme nicht für den ganzen Takt auf der Dezime/Terz, sondern zuerst nur für den Wert einer *Minima*, und bewegt sich dann stufenweise aufwärts,

⁸¹² Siehe Lorente 1672, S. 354; Nassarre 1700, S. 90; und Rabassa 1720, S. 35. Bei Nassarre 1723, S. 232 werden die *Clausulas* als *Ligaduras* bezeichnet, es handelt sich aber um genau dieselbe Fortschreibung.

⁸¹³ Angelo Berardi zeigt Beispiele für dieses Muster – das er *Motivo di Cadenza* nennt –, die sehr ähnlich zu den spanischen *Clausulas*-Beispiele sind. Siehe Berardi 1687, S. 34-36 und S. 151. Zur außerordentlichen Rolle dieser Kadenzformel in der Musik des 15. bis 19. Jahrhunderts siehe Menke 2011.

um mit einer synkopierten *Semibreve* eine „selbstvorbereitete“ *Ligadura de Quarta* zu bilden. Wie bereits in Kapitel 6.3, Abschnitt c) beschrieben wurde, wird die *Ligadura de Quarta* in der Regel von einer dritten Stimme ergänzt, die die Agens-Rolle übernimmt: Diese dritte Stimme ergänzt bei der Vorbereitung (*Preuencion*) die Sexte und schreitet dann in der Mitte der *Ligadura* zur Quinte fort. Diese Begleitung der Quarte, die für die Klangästhetik der *Clausulas* prägend ist, beschreibt Lorente als eine „klangvolle, liebliche und sanfte Musik“.⁸¹⁴

Man beachte auch in Notenbsp. 9.1, wie die Oberstimme in T. 3-4 bei Dezimen bleibt (in T. 3 mit Diminution, in T. 4 unverziert), während die andere Stimme zwei Mal eine *Ligadura de Septima* bildet. Solche *Ligaduras de Septima* spielen auch eine wichtige Rolle als Alternative zur *Ligadura de Quarta*, wie später gezeigt wird. Dennoch bildet die *Ligadura de Quarta* die Grundlage der *Clausulas*, und mehrere Beispiele aus verschiedenen Quellen bestehen sogar ausschließlich daraus (siehe Notenbeispiele 9.3, 9.4 und 9.5).

1. *Clausulas de Quarta*

Lorente beginnt sein Kapitel zu den *Conciertos* mit einem „kurzen Beispiel [=Notenbsp. 9.3], damit man sieht, wie man die Stimmen des *Contrapunto* bewegen soll, wenn der *Canto llano* stufenweise auf- oder absteigt.“ Da die *Cantos llanos* sowieso vorwiegend schrittweise fortschreiten, zeigt uns Lorentes Beispiel das zentrale Fortschreibungsmuster der *Clausulas* schlechthin. Es sei dennoch angemerkt, dass Lorente empfiehlt, diesem Muster nicht durchgehend zu folgen, sondern es mit anderen Bewegungen zu verknüpfen.⁸¹⁵

⁸¹⁴ Lorente 1672, S. 358: „[...] por esta razon la sexta (y no otra de las especies consonantes) ha de ser la que acompañe à la quarta, al tiempo de la preuencion de la ligadura, por ser dicha especie de la sexta, la que con su acompañamiento templa, y corrige el desabrimiento, que dicha especie quarta ha causado (por dissonante) con su dureza al oido, lo que no hiziera la octaua, la quinta, ni otra de las demas especies consonantes, si se quisiera que sirvieran de acompañamiento à dicha quarta justa (excluyendo la sexta) pues no se viera, ni percibiera el oido en semejante acompañamiento, Musica acorde, dulce, ni suaue, auendosi sentido siempre acopañado de la sexta à la quarta (en la preuencion de la ligadura) Musica sonora, dulce, y suaue, en las Composiciones Musicas.”

⁸¹⁵ Lorente 1672, S. 365: „CONTRAPVNTO DE CONCIERTO, à tres voces, sobre baxo, à Compás Mayor. / CAPITVLO LXXI. / LAS Clausulas pertenecientes à este Contrapunto, assi para sus finales, como para los intermedios, dexamos puestas en el Capitulo sesenta y seis deste tercero Libro; y aora antes de començar à dar noticias de el, necessitamos de poner vn Exemplo breve, para que se vea quando sube, ò baxa el Canto Llano gradatin, como se han de mouer las voces del Contrapunto, no haziendo lo que se verà en el Exemplo siempre continuado, sino algo de ello en parte, no en todo, observando, que si se aguardare alguna pausa en estre Contrapunto de à tres voces, ha de ser para imitacion del passo; de otra manera no ha de callar ninguna de las voces.”

Notenbsp. 9.3: Lorente 1672, S. 366, *Clausulas* über einen schrittweise fortschreitenden Bass

In den Notenbeispielen 9.1 und 9.3 kann man bei den beiden Oberstimmen zwei Rollen unterscheiden, je nach den Intervallen der jeweiligen Stimme. In Anlehnung an die spanische Theorie der *Graduacion de las Vozes* werden diese Rollen in der vorliegenden Arbeit als *segunda Voz* und *tercera Voz* bezeichnet:⁸¹⁶

- Die *segunda Voz* (zweite Stimme) nimmt grundsätzlich Terzen und Quartan (*Ligaduras de Quarta*)
- Die *tercera Voz* (dritte Stimme) ergänzt dazu Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven.

Die Disposition der beiden Oberstimmen spielt bei den *Clausulas sobre Baxo* – anders als beim Dezimensatz – keine wesentliche Rolle, sondern sie können offensichtlich vertauscht werden: in Notenbsp. 9.1 ist die Oberstimme *segunda Voz* und die Mittelstimme *tercera Voz*, in Notenbsp. 9.3 ist es genau umgekehrt.

Außerdem kann man in Notenbsp. 9.3 gut beobachten, wie die *segunda Voz* in jedem Takt dieselbe 3-4-4-3-Fortschreitung macht, während die Intervallwahl der *tercera Voz* am Taktende von der Fortschreitung des *Canto llano* abhängt:

- Steigt der *Canto llano* stufenweise, wird die Septime des nächsten Taktes mit der Oktave vorbereitet.
- Geht der *Canto llano* stufenweise abwärts, muss die nächste Septime mit der Sexte vorbereitet werden.

Bei stufenweise fortschreitendem *Canto llano* werden die Rollen der beiden Oberstimmen als *segunda* bzw. *Tercera Voz* problemlos beibehalten. Größere Sprünge des *Canto llano* erfordern hingegen einen Rollenwechsel, wie man im letzten Takt des folgenden Beispiels sehen kann:

⁸¹⁶ Zur *Graduacion de las Vozes* siehe Kapitel 10.1, und vor allem Mesquita i. Vorb.. Die Unterscheidung zwischen *segunda* und *tercera Voz* wird in den verschiedenen Quellen nicht homogen gehandhabt. Als Anhaltspunkt folge ich hier Lorentes Prinzip, dass *Ligaduras* grundsätzlich als *segunda Voz* (zweite Stimme) dienen – siehe im genannten Artikel den Abschnitt zur „dritten Sichtweise“. Die Stimme mit den Terzen und den *Ligaduras de Quarta* wäre also grundsätzlich eine *segunda Voz*, die von den Quinten und Sexten (u.a.) der *tercera Voz* ergänzt wird. Im Hinblick auf die Aufgabenteilung beim Improvisieren scheint es hier mir sinnvoll, die Rollen der *segunda* und der *tercera Voz* mit den verwendeten Intervallen zu verbinden (*segunda Voz* mit Terzen und Quartan, *tercera Voz* Quinten bis Oktaven). Es sei aber darauf hingewiesen, dass bei *Ligaduras de Septima* Lorente die *Graduacion* umgekehrt sehen würde – die Septime wäre für ihn in der *segunda Voz*.

The image shows a musical score for three voices. The top staff is the soprano part, the middle is the alto part, and the bottom is the bass part. The bass part features a quintal leap (a fifth interval) between two notes. The score is in common time and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Notensbsp. 9.4: Tosca 1757, S. 483, *Clausulas*-Beispiel mit Quintsprung (*Salve Regina*)

Dieses Vorgehen entspricht im Wesentlichen Nassarres Stimmführungsprinzipien, die in Kapitel 8.3 vorgestellt worden sind: Bei Sekundsritten und Terzsprüngen im Bass bleibt die Terz (oder Dezime) in derselben Stimme, bei Quarten und Quinten hingegen findet ein Rollenwechsel statt (siehe dazu Notensbsp. 8.5).

In den *Clausulas*-Beispielen der verschiedenen Autoren kann man tatsächlich beobachten, wie die Oberstimmen ihre Rollen als *segunda* und *tercera Voz* vertauschen, wenn der Bass um eine Quarte oder Quinte springt. Bei Terzsprüngen findet man allerdings beide Optionen: In Notensbsp. 9.5 werden die Rollen bei aufsteigenden Terzen (T. 1-2 und T. 10-11) vertauscht und bei den absteigenden Terzen (T. 6-9) beibehalten. Bei Adan (1786) hingegen werden bei sämtlichen Terzsprüngen die Rollen beibehalten (siehe Notensbsp. in Anhang 1).

The image shows a musical score for three voices. The top staff is the soprano part, the middle is the alto part, and the bottom is the bass part. The score includes a section with a handwritten note 'Ligaduras de Quarta' and a small diagram showing a fourth interval. The score is in common time and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Notensbsp. 9.5: Anon. c. 1730, S. 66, *Clausulas* (ausschließlich mit *Ligaduras de Quarta*)⁸¹⁷

Man beachte im vorigen Beispiel, wie die Verknüpfung der *Clausulas* bei absteigenden Terzen im Bass mittels einer *Ligadura de Quinta* in der *segunda Voz* erfolgen kann (T. 7-9), die von der *tercera Voz* mit der Sexte ergänzt wird, woraus eine längere Kette von *Ligaduras* – in diesem Fall eine 2-3-Kette – zwischen den Oberstimmen resultiert.

Sehr typisch ist auch der Rollenwechsel bei Quintfällen oder Quartstiegen, so wie er in T. 5-6 zu sehen ist: Der Rollenwechsel vollzieht sich hier mittels einer (kleinen) Terz der *segunda Voz*, die als Vorbereitung einer *Ligadura de Septima* dient, und somit als *tercera Voz* der folgenden *Clausula* dient.

⁸¹⁷ Im gleichen Manuskript gibt es auch verkürzte Versionen von Notensbsp. 9.5 und 9.6. Siehe Anon. c. 1730, S. 239. Sie sind in Anhang 1 am Ende dieses Buches abgedruckt.

Auch wenn die Quellen nicht näher erklären, nach welcher Methodik die *Clausulas de Quarta* trainiert wurden, kann man hier vermuten, dass die verschiedene *Movimientos* des *Canto llano* getrennt und sukzessiv geübt wurden, um die Verbindung von einem Takt zum nächsten je nach der Fortschreitung des *Canto llano* gezielt einzuüben.⁸¹⁸ Notenbsp. 9.3 und die T. 6–9 in Notenbsp. 9.5 können sozusagen als Spuren dieser Methode verstanden werden. Für eine Möglichkeit, die *Clausulas de Quarta* systematisch zu trainieren, siehe die Übungen im *Vademecum* am Ende dieses Buches (= Anhang 2). Es handelt sich um Muster, die an die genannten Beispiele sowie an andere Stellen aus den Beispielen in den Quellen angelehnt sind, und die ich mit Studenten der *Schola Cantorum Basiliensis* erprobt habe.

2. Erweiterung mit *Clausulas de Septima*

Mit dem vorigen Beispiel (Notenbsp. 9.5) illustriert der anonyme Autor, wie man *Clausulas* ausschließlich mit *Ligaduras de Quarta* ausführt. Anschließend zeigt er ein weiteres Notenbeispiel über denselben *Canto llano*, aber mit einer Mischung aus *Ligaduras de Quarta* und *Ligaduras de Septima*:

Notenbsp. 9.6: Anonymus c. 1730, S. 67, *Clausulas* (mit *Ligaduras de Quarta* und *de Septima*).

Die beiden Beispiele stehen einfach unkommentiert nebeneinander, ohne dass der anonyme Autor Hinweise darauf gibt, wann man die *Quarta* oder die *Septima* vorziehen sollte. Klar scheint jedenfalls, dass eine Mischung aus beiden *Ligaduras* kunstvoller ist und mehr ‚Varietas‘ ergibt.

Besonders vielfältig sind die *Clausulas* von Rabassas *Guia para principiantes* (1720):

⁸¹⁸ Zu den *Movimientos* siehe Kapitel 4, Abschnitt f). Zur möglichen Rolle der *Movimientos* beim Training des *Contrapunto suelto* siehe Kapitel 7.1, Abschnitt a).

Notenbsp. 9.7: Rabassa 1720, S. 35-36, *Clausulas a 3*.

Mit der Vermeidung von Wiederholungen, den Figurationen in *Seminimas* und der Abwechslung zwischen *Clausulas de Quarta* und *de Septima* sind Rabassas *Clausulas* vielleicht die kunstvollsten unter den erhaltenen Beispielen und können als Gegenpol zu Lorentes wiederholtem Muster (Notenbsp. 9.3) betrachtet werden. Zugleich stellt sich aber die Frage, inwieweit man Rabassas Beispiel eins zu eins als typische für improvisierte *Clausulas* ansehen kann. Denn gerade eine solche Vielfalt an Formeln macht es wesentlich schwerer für die *Contrapuntantes*, Wendungen des Nachbarn rechtzeitig vorherzusehen und die passende Ergänzung dazu zu finden. Es könnte z.B. passieren, dass die *segunda Voz* die *Ligadura de Quarta* und die *tercera Voz* gleichzeitig die *Ligadura de Septima* nimmt – eine unerwünschte Konstellation, die wie bereits erwähnt als „spröde Musik“ galt.⁸¹⁹

Rabassa und die anderen Autoren waren beim Verfassen ihrer Notenbeispiele natürlich nicht solchen Schwierigkeiten ausgesetzt: Da sie ihre Muster schriftlich produzierten, konnten sie Konflikte zwischen den Stimmen in aller Ruhe auf dem Papier lösen. Bei der Improvisation stellt sich aber das im vorigen Kapitel behandelte Problem der Koordination unter den simultan agierenden *Contrapuntantes*. Auch bei den *Clausulas* gibt es keine einfachen Antworten auf das *Concertar*-Problem; dennoch kann man anhand der Beispiele der Frage nachgehen, ob es konkrete Situationen gibt, in denen man die *Clausula de Septima* vorzieht.

Eine Situation, in der man diese immer wieder antrifft, sind Halbtonschritte im *Canto llano*. Bereits in Notenbsp. 9.1 kann man sehen, wie Nassarre bei der *Mi-Fa*-Fortschreitung (T. 2–3) eine *Clausula de Septima* nimmt. Man vergleiche dazu in Notenbsp. 9.3 (T. 2–3) was passiert, wenn man sowohl für das *Mi* als auch für das *Fa* *Clausulas de Quarta* nimmt: Die *segunda Voz* nimmt dabei zuerst ‚Gis‘ (als Diskantklausel zu ‚A‘) und fast unmittelbar danach ‚B‘ (um den

⁸¹⁹ Siehe Kapitel 6.3, Abschnitt i).

Tritonus zum F zu vermeiden). Diese beiden Töne bilden eine verminderte Terz als ‚lokales‘ Rahmenintervall, die eigentlich den modalen Rahmen sprengt und somit nicht dem Ideal des *Estilo Ecclesiastico* entspricht. Es sei darauf hingewiesen, dass Lorente hier das Fortschreibungsmuster der *Ligaduras de Quarta* zeigen will, aber selbst empfiehlt, diesem Muster nicht durchgehend zu folgen, sondern es mit anderen abzuwechseln.⁸²⁰

Auch bei Rabassa (Notenbsp. 9.7) kann man mehrmals beobachten, wie bei Halbtonschritten im *Canto llano* die Oberstimmen entweder beim *Mi* oder beim *Fa* eine *Clausula de Septima* bilden (T. 1–2, 7–8, 10–12, 20–22). Am deutlichsten zeigt sich aber die Problematik, wenn der *Canto llano* mit der Formel *Mi-Fa-Mi* einen Halbtonschritt hin- und zurück macht, denn dann würde die erwähnte verminderte Terz zwei Mal hintereinander (quasi hin und zurück) gesungen werden. In den Notenbeispielen 9.1 (T. 2–4) und 9.7 (T. 10–12) ist zu sehen, wie man in solchen Fällen beim *Fa* auf die *Clausula de Septima* ausweicht.

Auch in Verbindung mit dieser Problematik stehen die Schwierigkeiten mit dem Ton B/H, die Aranaz 1807 wie folgt beschreibt:

„Beim *Si* jeder Skala passt keine *Ligadura de Quarta*, weder am Taktanfang (*al Dar*) noch in der Taktmitte (*al Alçar*). Denn wenn das *Si* hoch (*fuerte*) ist [=H], dann hat es keine [reine] Quinte. Und wenn es tief (*blando*) ist [=B], dann hat es eine übermäßige Quarte. Aber in beiden Fällen passt die *Septime* gut, sowohl am Taktanfang als auch in der Taktmitte.“⁸²¹

The image shows musical notation for Notenbsp. 9.8. It consists of two systems of staves. The first system shows four examples labeled 1°, 2°, 3°, and 4°. The second system shows two examples labeled 5° and 6°. Each example shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The notation includes various intervals and ligaduras, with some notes marked with accidentals (sharps and flats) to illustrate the problems and solutions discussed in the text.

Notenbsp. 9.8: Aranaz 1807, S. 25, *Ligaduras* über B/H, Probleme (1°-2°) und Lösungen (3°-6°).

Notenbsp. 9.8 kommentiert Aranaz wie folgt:

„Man sehe im ersten Beispiel, wie die Quinte die Quarte nicht decken kann, weil sie vermindert ist. Man beachte auch, dass im 2. Beispiel die Quarte ein Tritonus ist, und somit nicht als *Ligadura* gebraucht werden kann. In den Beispielen 3 bis 6 passt die *Ligadura de Septima* gut, am Taktanfang und in der Taktmitte.“⁸²²

⁸²⁰ Lorente 1672, S. 365: „Exemplo breve, para que se vea quando sube, ò baxa el Canto Llano gradatin, como se han de mouer las voces del Contrapunto, no haziendo lo que se verà en el Exemplo siempre continuado, sino algo de ello en parte, no en todo.“

⁸²¹ Aranaz 1807, S. 25: “En el sí de toda Escala, no cave ligadura de la 4ª ni al dar, ni al alzar, porque si el sí es fuerte carece de 5ª, y si es blando tiene la 4ª tritono; pero en ambos cave la 7ª al dar y al alzar.“

⁸²² Aranaz 1807, S. 25-26: “Vease en el primer exemplo que la 5ª por ser falsa no puede cubrir a la 4ª. Vease

Trotz der zeitlichen Distanz von fast einem Jahrhundert decken sich die von Aranaz vorgeschlagenen Lösungen gut mit den entsprechen Stellen von Rabassas Beispiel – siehe Notenbsp. 9.6, Takte 8, 15 und 21.

b) *Conciertos mit Imitationen*

Die *Clausulas* dienen als Einstieg in den *Contrapunto concertado*, das Ziel dieser Disziplin geht aber weit darüber hinaus. Laut Nassarre sollte man sich grundsätzlich Imitationen bedienen und auf die *Clausulas* eher bei Bedarf zurückgreifen – siehe sein Zitat am Anfang dieses Kapitels. Ich möchte hier noch auf die verschiedenen Bestandteile von *Contrapuntos* erinnern, wie sie vom anonymen Autor beschrieben werden:

„Es sei vermerkt, dass ein *Contrapunt*, um gut zu sein, drei Sachen (oder drei Gegebenheiten) haben muss, nämlich *Pas* [=katal. für *Passo*], *Carrera* und *Clausula*.“⁸²³

Auch wenn sich der katalanische Autor auf den *Contrapunto suelto* bezieht, lässt sich diese Zusammensetzung auch auf *Conciertos* übertragen: Man findet dort oft Phrasen, die aus diesen drei Elementen bestehen, und zwar in der genannten Reihenfolge: Sie beginnen mit einem „Kopfmotiv“ (*Passo*), welches mit einer *Carrera* fortgesetzt wird, und die Phrase wird dann mit einer *Clausula* abgeschlossen. In Notenbsp. 9.9 kann man beobachten, wie sich Nassarre in seinem *Concierto* wiederholt von diesem Prinzip bedient, und zwar nicht auf mechanische Art – so ist z.B. die *Clausula* in manchen Phrasen vollständig, während sie in anderen ziemlich früh abgewendet wird, damit die nächste Imitation einsetzen kann.

Notenbsp. 9.9: Nassarre 1723, S. 236, *Concierto à 3*

tambien, en el 2º que la 4ª es tritono, y no se puede ligar; y en el 3º 4º 5º y 6º, que la ligadura de 7ª cave al dar, y al alzar: En los mismos exemplos se vé como deve acompañar la 3ª voz.”

⁸²³ Anon. c. 1730, S. 34: “Advertint que perque sia bo lo contrapunt, ha de tenir tres cosas (ó tres circunstancias) que son Pas, carrera, y clausula.”

Im Grunde können die *Carreras* als eines der üblichen *Passos* (Motive) betrachtet werden; dennoch haben sie eine Sonderstellung unter den *Passos*, weil sie fast immer in derselben Form erscheinen. Dies liegt wiederum daran, dass die strengen Regeln den Gebrauch von *Seminimas* ausschließlich auf *Carreras* einschränken.⁸²⁴ Aus diesem Grund wird im Folgenden der Gebrauch von *Carreras* gesondert von den anderen *Passos* untersucht.

1. *Carreras*

Ein klares Beispiel für *Carreras* in der Dreistimmigkeit findet man bei Rabassa (Notenbsp. 9.10). Das ‚Kopfmotiv‘ besteht in diesem Fall quasi aus einer einzigen Note (einer punktierten *Minima*), auf die jedes Mal unmittelbar eine *Carrera* folgt. Dadurch besteht dieses Beispiel fast ausschließlich aus *Carreras* und *Clausulas*.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in 3/4 time. The score is divided into three systems, with measures 6 and 12 marked. The Carreras are characterized by a dotted minim followed by an ascending eighth-note sequence. The Alto and Bass parts often follow the Soprano part with a similar sequence, sometimes an octave lower. The score includes various rhythmic values and accidentals, such as flats and sharps.

Notenbsp. 9.10, *Concierto à 3* mit zahlreichen *Carreras*, Rabassa 1720, S. 35-36

In Rabassas *Carreras* spielt die oben notierte Stimme meistens die *Dux*-Rolle, Ausnahmen gibt es nur in T.10 und 15. Der *Comes* folgt dem *Dux* jedes Mal eine *Minima* hinterher, und zwar meistens auf den gleichen Tonhöhen, aber auch zwei Mal oktavversetzt (T.7 und 10) und einmal in der Unterquarte (T.13). Es ergeben sich also im Regelfall (= Imitation im Einklang nach einer *Minima*) Terzparallelen zwischen *Dux* und *Comes*.

Eine Besonderheit von Rabassas Beispiel ist, dass alle *Carreras* aufsteigend sind: Offenbar hat sich Rabassa hier vorgenommen, dieses aufsteigende Motiv entlang des ganzen Beispiels zu verfolgen.

⁸²⁴ Siehe dazu die Regeln des *Contrapunto de Seminimas* in Kap. 7.1, Abschnitt c).

Auffallend ist auch, dass die *Carreras* in einigen Fällen ziemlich abrupt mit einem unerwarteten Sprung abgebrochen werden, wie z.B. in T. 4, 7, 12–13 (in beiden Stimmen). In allen diesen Fällen wäre die nächste Note eine Dissonanz gewesen. Diese Art des Abspringens könnte vielleicht beim Improvisieren dazu dienen, Unfälle im letzten Moment noch abzuwenden. Eine andere Lösungsstrategie findet man in T. 8 und 9, wo beide Stimmen am Taktende auf eine *Minima* stehen bleiben – würden sie die *Carrera* wie gewohnt mit zwei weiteren *Seminimas* fortsetzen, würde dies zu Dissonanzen am Anfang des nächsten Taktes führen.

Der Gebrauch von kanonisch geführten *Carreras* über den *Canto llano* lässt sich zurück ins 16. Jahrhundert verfolgen,⁸²⁵ wie man in Montanos' *Arte de Musica* (1592) sehen kann:

Notenbsp. 9.11, Montanos 1592, 3. Buch, f. 19, kanonische *Carreras* über den Hexachord

In Notenbsp. 9.11 zeigt Montanos eine typische Disposition von kanonischen *Carreras* bei stufenweise fortschreitendem *Canto llano*:

- Die *Carreras* verlaufen immer in Gegenbewegung zum *Canto llano*.
- Bei aufsteigendem *Canto llano* gestaltet der *Dux* seine *Carreras* so, dass diese auf der letzten *Minima*-Position des Taktes durch die Sexte gehen. Wenn der *Comes* dieselbe Note eine *Minima* später (= am Anfang des nächsten Taktes) singt, bildet diese automatisch eine Quinte zum *Canto llano*.
- Bei absteigendem *Canto llano* verlaufen die *Carreras* im *Dux* so, dass es auf der letzten *Minima*-Position eine Quinte zum *Canto llano* gibt. Dadurch hat der *Comes* am Anfang des nächsten Taktes eine Sexte.

Montanos' *Carreras* erfüllen die allgemeinen Regeln für *Canon* über einem *Cantus firmus*, so wie sie beispielsweise bei Zarlino zu finden sind:⁸²⁶ An der Nahtstelle zwischen den Takten muss der *Dux* eine Schaltnote⁸²⁷ ansteuern, die sowohl zur gegenwärtigen Note des *Cantus firmus* als auch zur nächsten konsonant ist, damit der *Comes* im neuen Takt auf einer Konsonanz landet. Bei stufenweiser Fortschreitung gibt es jeweils nur eine Möglichkeit,

⁸²⁵ Die kanonischen *Carreras* sind keineswegs ein rein spanisches Phänomen. Sie sind z.B. auch in der italienischen Musik um 1600 sehr präsent – die *Carrera* wird dort *Tirata* genannt. Siehe Froebe 2007.

⁸²⁶ Zarlino 1573, S. 302-314. Siehe dazu auch Aerts 2015.

⁸²⁷ Zum Begriff der Schaltnote siehe Ott 2014, S. 77-98.

nämlich – wie bei Montanos – aufsteigend die Sexte (die im *Comes* zur Quinte wird) und absteigend die Quinte (die zur Sexte wird).

2. *Andere Passos*

Neben *Clausulas* und *Carreras* bestehen die *Conciertos* noch aus weiteren Motiven (*Passos*), die nicht einer festgelegten Form folgen. Diese *Passos* werden an Phrasenanfängen verwendet und dienen somit als eine Art ‚Themenkopf‘. Sie bestehen hauptsächlich aus *Minimas* und *Semibreves*, denn der Gebrauch von *Seminimas* ist, wie bereits erwähnt, grundsätzlich auf die *Carreras* beschränkt. Die Imitation im *Comes* erfolgt meistens im Abstand einer *Semibreve*, es gibt dennoch auch Beispiele für Imitationen in engeren oder weiteren Abständen.⁸²⁸

Je nachdem, welche Elemente des *Passo* wörtlich imitiert werden oder nicht, beschreibt Nassarre drei Kategorien von Imitationen:⁸²⁹

- *Imitacion de Movimientos*: Es werden alle Intervallfortschreitungen des Originals imitiert. Wenn der *Dux* beispielsweise eine Quinte steigt, steigt der *Comes* ebenfalls eine Quinte.
- *Imitacion de Silavas*: Es werden die Solmisationssilben, aber nicht die Intervalle imitiert. *Re-fa* kann also in der einen Stimme eine Terz und in der anderen eine Sexte sein.
- *Imitacion de Figuras*: Es werden die Notenwerte imitiert.

Die ersten zwei Kategorien beziehen sich also auf die Tonhöhen, die dritte hingegen auf die rhythmische Gestalt. Wie Nassarre selber erklärt, können die beiden ersten Kategorien zugleich eine *Imitacion de Figuras* sein.⁸³⁰

Die beste *Imitacion* ist für Nassarre eine solche, bei der sowohl die *Movimientos* als auch die *Figuras* imitiert werden, sodass der *Passo* in beiden Parametern genau wiederholt wird. Bezüglich der *Imitacion de Silavas* schreibt Nassarre, dass viele sie sehr vorzüglich fänden, aber dass sie dennoch inadäquat sei, da die Musik letztendlich nicht solmisiert, sondern mit Text gesungen oder mit Instrumenten gespielt werde.⁸³¹

⁸²⁸ Als Beispiel für eine Imitation nach einer *Minima* siehe Notenbsp. 9.10. Eine Imitation nach einer *Breve* findet sich in Lorente 1672, S. 368-369 (In diesem konkreten Fall handelt es sich um eine Imitation in Gegenbewegung).

⁸²⁹ Nassarre 1723, S. 234: „De estos tres generos son las imitaciones en la musica, pues son de movimientos, de silavas, y de figuras. La imitacion de movimientos, es quando, si la una voz sube una quinta, la otra la sube tambien, si mueve de tercera, tambien la otra, y si de grado, de el mismo modo. De silavas, como quando dize una voz re la, y otra tambien dize re la, sea con el mismo movimiento, ò con otro diferente; porque puede mover la una voz de quinta, y la otra de octava: y pueden cantar tambien re, fa, la una, y re fa la otra, moviendo la una de tercera, y la otra de sexta, &c.“

⁸³⁰ Nassarre 1723, S. 234: “El tercero, es la imitacion en figuras, ò notas, el qual deve convenir con los generos antecedentes, que por esso dize que es compuesto de los dos: de modo, que si la imitacion es con unos mismos movimientos, ha de ser con unas mismas figuras, y si con unas mismas silavas, siendo distintos los movimientos, tambien han de ser las mismas figuras.“

⁸³¹ Nassarre 1723, S. 234: „Los mejores passos, son los de las imitaciones mas proprias, y mas proprias son aquellas, que se imita en movimientos, y figuras. La imitacion de silavas, quando es con distintos movimientos, la tienen muchos Musicos por muy primorosa, y es la mas impropria: la razon es clara. Solo con dos fines se compone la musica, que son, para cantada con letra, ò para executada con instrumento: ni de un modo, ni de otro no se oyen las silavas musicales, porque quando se canta con letra, solo se oyen aquellas de la misma letra que se canta, y quando se pulsa el instrumento, solo se perciben los sonidos.“

Anders als bei *Carreras* und *Clausulas* gibt es für die übrigen *Passos* keine Standardlösungen, die in jeder Situation abgerufen werden können. Man muss also in jedem konkreten Fall einen bestimmten *Passo* auswählen und suchen, wo die Oberstimmen diesen präsentieren und imitieren können. Es ist unwahrscheinlich, dass die beiden Sänger unüberlegt und sofort (*de repente*) eine richtige Lösung finden, sondern man muss sich vielmehr im Voraus Gedanken machen, an welchen Stellen des *Canto llano* der *Passo* einsetzen kann, und ob die Imitationen jeweils der Originalgestalt folgen oder angepasst werden müssen. Eine solche Planung der *Passos*-Disposition zeigt der katalanische Autor wie folgt:⁸³²

Notenbsp. 9.12: Anonymus c. 1730, S. 67, Skizzierung von *Passos* in einem *Concierto á 3*

Anschließend zeigt er, wie man die restlichen Stellen ausfüllen würde – offensichtlich mit *Clausulas*:

Notenbsp. 9.13: Anonymus c. 1730, S. 67, ausgefüllte Version von der vorigen Skizze (Notenbsp. 9.12)

⁸³² Der anonyme Autor bezieht sich in diesem Kapitel möglicherweise primär auf die schriftliche Komposition. Dennoch ist es beim Improvisieren noch notwendiger, sich die Disposition im Voraus zu überlegen.

Auch wenn es für die Imitation von *Passos*, wie bereits erwähnt, kein einfaches, überall anwendbares Rezept gibt, mussten sich die Sänger dennoch auf irgendwelche bekannten Formeln gestützt haben, um dieses Problem beim Improvisieren von *Conciertos* bewältigen zu können. Es sei hier noch daran erinnert, wie beim *Contrapunto suelto* bestimmte Muster quasi etüdenhaft über einen auf- und absteigenden Hexachord als *Canto llano* eingeübt wurden (siehe Notenbsp. 7.5, und 7.9). Für die Dreistimmigkeit finden sich in der Tat ähnliche Beispiele bei Lorente, und oft enthalten sie *Passos*, die sequenziert werden.

a)

TEMA.

7

b)

TEMA.

7

c)

TEMA.

7

Notenbsp. 9.14: Lorente 1672, S. 373-376, Modellhafte *Passos* über den Hexachord (Auswahl)⁸³³

Man beachte, wie sich Lorente eigentlich immer wieder Sequenzmustern bedient, auch wenn er sie nicht ganz systematisch verfolgt, sondern mit verschiedenen *Carreras* und *Clausulas* fortsetzt. Solche *Passos* könnten dann quasi als *Lugares comunes* (Allgemeinplätze)⁸³⁴ gelernt werden, um sie dann später abrufen zu können.

Für die Annahme, dass solche Formeln als *Lugares comunes* dienten, spricht die Tatsache, dass man denselben *Passo* wie in Notenbsp. 9.14, a) bereits in einem viel früheren Beispiel von Montanos findet.

7

Notenbsp. 9.15: Montanos 1592, 3. Buch, f. 19', Kombination von *Passo* und *Carreras*

Bei Rabassa finden sich zahlreiche Beispiele für *Passos á 3 sobre Canto llano* (eine Auswahl davon findet sich in Notenbsp. 9.16). Sie sind sehr kurz: Innerhalb von zwei oder drei Takten wird der *Passo* präsentiert, imitiert, und mit einer *Clausula* abgeschlossen. Der Zweck solcher Beispiele könnte gewesen sein, als Grundvokabular zu dienen: Die *Contrapuntantes* würden sich also diese *Lugares comunes* angeeignet haben, um sie dann beim Improvisieren abrufen zu können.

⁸³³ Die letzte Note im Bass von Beispiel c) ist im Original ein ‚e‘, was offensichtlich ein Druckfehler ist: Für einen regelrechten Schluss mit der dazugehörigen *Clausula* muss der Bass – wie hier in der Übertragung vorgeschlagen – zum ‚c‘ gehen. Somit wäre der absteigende Hexachord im *Canto llano* mit dem zu erwartenden *ut* abgeschlossen.

⁸³⁴ Die *Lugares comunes* (= ‚Allgemeinplätze‘, ital. *Loci topici*) sind typische Muster, derer sich jeder bedienen kann, weil sie als ein Gut der Allgemeinheit gelten. Montanos und Cerone widmen in ihren Traktaten jeweils einen ganzen Teil den *Lugares comunes*. Siehe Montanos 1592, Teil VI, sowie Cerone 1613, S. 813-872.

The image displays three systems of musical notation for three voices. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains measures 7, 8, and 9. The second system contains measures 13, 16, and 17. The third system contains measures 34, 35, and 36. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Notenbsp. 9.16: Rabassa 1720, S. 189-190, *Passos a 3 sobre Canto llano* (Auswahl)

Man beachte auch, wie sich Rabassa verschiedener Arten der Imitation bedient: Viele der Imitationen sind wörtlich (d.h. sowohl *de Movimientos* als auch *de Figuras*), in den Beispielen 9, 17 und 34 findet man aber auch *Imitaciones de Silavas*. Außerdem findet man in Beispiel 7 eine übliche tonale Beantwortung (die Quinte des *Dux* wird mit der Quarte des *Comes* zur Oktave ergänzt). In einigen Beispielen – z.B. in Nr. 16 und 35 – sind die Fortschreitungen der *Clausulas* bereits im Kopfmotiv angelegt, woraus eine starke Verflechtung von *Passo* und *Clausula* resultiert.

Es sei hier zuletzt daran erinnert, dass es im Rahmen des *Contrapunto suelto* üblich war, das Einbeziehen eines *Passo* an möglichst vielen Stellen zu üben, so dass sich der *Contrapuntante* quasi selbst imitierte – siehe Kapitel 7.1, Abschnitte c), d) und h). Die Erfahrung, die aus einem solchen Training im *Contrapunto suelto* hervorging, diente den *Contrapuntantes* auch als wichtige Grundlage, um quasi reflexartig die Stellen zu finden, an denen sich der *Passo* sinnvoll einfügen ließe. Dadurch könnten sich die *Contrapuntantes* auf spezifische Probleme der *Conciertos* konzentrieren, wie die Koordination mit dem anderen *Contrapuntante* bei Imitationen oder Übergängen zu den *Carreras* und *Clausulas*.

9.2. *Conciertos sobre Tiple*

Am Anfang seines Kapitels zu den *Conciertos á 3 sobre Tiple* diskutiert Nassarre noch einmal den Brauch, den *Tiple* im Originalschlüssel des *Canto llano* (z.B. Bariton- oder Tenorschlüssel) zu schreiben und diesen dann eine Oktave höher zu singen. Er erklärt zwar, dass viele *Maestros* den *Tiple* klingend im Sopranschlüssel notieren, empfiehlt aber den Originalschlüssel des *Canto llano*, um sich besser auf die Improvisation aus dem *Libro* vorzubereiten:

„Viele *Maestros* wollen, dass der *Canto llano* in den *Conciertos sobre Tiple* mit dem C-Schlüssel auf der ersten Linie notiert wird, denn sie sagen, dass er dadurch in der *Tiple*-Tessitur verläuft. Aber ich sage, dass die *Conciertos*, sowohl *sobre Baxo* als auch *sobre Tiple*, plötzlich improvisiert werden sollen (*echar de repente*), und wenn man sie mit dem Schlüssel studiert, in dem der *Canto llano* natürlicherweise stehen soll, dann wird man nicht verwirrt sein, wenn man über das Buch improvisiert (*echando sobre el Libro*). Wenn man sie aber mit dem Sopranschlüssel studiert, dann besteht das Risiko, dass man sich beim Improvisieren verirrt.“⁸³⁵

Nassarre betont zugleich, dass man unbedingt berücksichtigen muss, in welcher Oktavlage der *Canto llano* tatsächlich erklingt. Er kritisiert die *Contrapuntantes*, die die *Conciertos sobre Tiple* so denken und singen, als ob der *Canto llano* im Bass wäre, und bezeichnet sie als „Anfänger“:

„Manche Anfänger vertun sich: Da sich [im *Contrapunto*] *sobre Baxo* die Stimmen auf den *Canto llano* stützen (*cargan*), glauben sie, dass es *sobre Tiple* genauso ist. Sie denken also, dass es nicht relevant ist, ob es Quarten zwischen dem Bass und dem Tenor gibt, wenn die zwei Stimmen zum *Canto llano* konsonant sind, so wie man auch nicht darauf achtet, wenn es solche [Quarten] zwischen den zwei *Tiples* [in *Conciertos*] *á 3 sobre Baxo* gibt. Aber es wäre gut, wenn sie den Unterschied zwischen einer und der anderen Art Musik verstehen würden. Im [Contrapunto] *sobre Baxo* ist der *Canto Llano* die Hauptstimme (*Voz principal*), und die *Tiples* sind partikuläre Stimmen (*Vozes particulares*), die sich auf ihn stützen, da er als Bass dient. Aber *sobre Tiple* ist der Bass die Hauptstimme, wie in jeder Musik, und der Tenor und der *Canto llano* sind partikuläre Stimmen, die sich auf ihn stützen. Es kann also Quarten zwischen Tenor und *Canto llano* geben, solange beide Stimmen Konsonanzen zum Bass bilden. Man muss also auf den Bass achten, so wie man *sobre Baxo* auf den *Canto llano* achtet.“⁸³⁶

Man beachte, wie Nassarre die Stimmenhierarchie in den *Conciertos sobre Tiple* betrachtet: Der *Canto llano* im *Tiple* ist zwar die gegebene Stimme, der hinzugefügte Bass wird aber

⁸³⁵ Nassarre 1723, S. 237: „Muchos Maestros quieren, que el *Canto Llano* en los *conciertos sobre Tiple*, estè figurado por la *Clave* de *Cesolfaut* en la primera linea, porque dicen, que assi vâ por el termino de *Tiple*: pero yo digo, que los *conciertos*, assi *sobre Baxo*, como *sobre Tiple*, se deven echar de repente, y si quando se estudian, es por la *Clave*, con que naturalmente deve estâr el *Canto Llano*, no hallaràn turbacion en echando sobre el *Libro*, y si lo estudian por la *Clave* de *Tiple*, corre riesgo de embarazarse al llegar à echarlo de repente.“

⁸³⁶ Nassarre 1723, S. 237-238: „Algunos Principiantes se confunden, porque como en *sobre Baxo* cargan las voces sobre el *Canto Llano*, entienden que ha de ser lo mismo en el *sobre Tiple*, pues sean las especies que forman las dos voces con el *Canto Llano* consonantes, les parece, que no importa el que aya quarta entre el *Baxo*, y el *Tenor*, assi como no se repara que las aya entre los dos *Tiples* à tres *sobre Baxo*. Pero es bien que estèn en la inteligencia, de la diferencia que ay de uno à otro modo de musica. En el *sobre Baxo*, es la voz principal el *Canto Llano*, y los *Tiples* son voces particulares, que cargan sobre èl, porque haze officio de *Baxo*: pero el *sobre Tiple*, es el *Baxo* la voz principal, como en toda musica, y el *Tenor*, y *Canto Llano*, son voces particulares que cargan sobre èl: y assi, que entre el *Tenor*, y *Canto Llano* aya *quartas*, puede, con tal que las dos voces estèn en especies consonantes con el *Baxo*, que es en quien se deve poner la atencion, assi como en *sobre Baxo*, se pone sobre el *Canto Llano*.“

trotzdem – „wie in jeder Musik“ – als Hauptstimme betrachtet. Für den präexistenten *Tiple* hat dies aus praktischer Sicht eigentlich keine Folgen, es geht hier eher um eine theoretische Sichtweise. Für den Tenor hingegen hat die von Nassarre beschriebene Hierarchie ganz reale Konsequenzen: Obwohl beide Stimmen zum *Tiple* hinzugefügt werden, ist der Tenor dennoch dem Bass untergeordnet und muss ihn jederzeit berücksichtigen. Dies bedeutet also, dass *sobre Tiple* – anders als *sobre Baxo* – die hinzugefügten Stimmen nicht einfach vertauscht werden können.

Die größere Vielfalt an Dissonanzen *sobre Tiple* ergibt sich aus der Möglichkeit, Subsyncopationes (*Ligaduras de Baxo*) zu bilden, die *sobre Baxo* nicht gegeben ist.

Beim Gebrauch von perfekten Konsonanzen gewährt Nassarre zwei Lizenzen *sobre Tiple*:

- Verdeckte Oktavparallelen sind erlaubt, wenn der Bass eine Quarte steigt und eine andere Stimme von der Dezime zur Oktave geht.
- Verdeckte Quintparallelen sind ebenfalls erlaubt, wenn der Bass eine Quarte fällt und eine Oberstimme von der Terz zur Quinte geht.⁸³⁷

Was den Schlussklang betrifft, erklären Lorente und Nassarre, dass der übliche Schlussklang aus Quinte und Oktave besteht.⁸³⁸ (Dagegen enthält der Schlussklang *sobre Baxo* wie bereits erwähnt eine große Terz.) Lorente und Nassarre folgen selber diese Regel in ihren Beispielen: Die Schlussfortschreitung des Basses erfolgt genauso, wie bereits im *Contrapunto suelto* (Kap. 7.2, Abschnitt a)) gezeigt worden ist: Nach dem der *Canto llano* seine letzte Note erreicht hat, schreitet der Bass quasi plagalschlüssig von der Quinte zur Oktave fort (Siehe Notenbsp. 9.18, 9.24, 9.25, 9.26).

Allerdings findet man bei Rabassa und beim katalanischen Anonymus andere Schlussklänge, wie etwa mit der Quinte (siehe den Terz-Quint-Schlussklang in Notenbps. 9.22) oder sogar mit einer frappierenden Sexte zwischen den Außenstimmen (siehe die Schlussklänge von Notenbsp. 9.19 a) und b) sowie von Notenbsp. 9.28).

a) *Clausulas*

Nassarre erklärt, dass die *Conciertos sobre Tiple* eine größere Vielfalt an Dissonanzen als *sobre Baxo* haben:

„Es ist klar, dass es *sobre Tiple* mehr Vielfalt als *sobre Baxo* gibt, denn *sobre Baxo* benutzt man nur Konsonanzen und die Dissonanzen der *Septime* und der [reinen] *Quarte*. *Sobre Tiple*

⁸³⁷ Nassarre 1723, S. 242: „En quanto al uso de las especies perfectas, prevengo, que es permitido corrientemente à tres *sobre Tiple* el usar la *octava* por movimiento *recto*, subiendo el *Baxo* una *quarta* de salto, como *re sol, ò ut fa, &c.* Y la otra voz de grado, despidiendose de la *decena*, como *fa sol, ò mi fa, &c.* Tambien la *quinta*, se permite por movimiento *recto*, baxando el *Baxo*, y otra voz, el *Baxo* de *quarta*, y el otro de grado: como diziendo el *Baxo sol re ò fa ut, &c.* y la otra voz, despidiendose de la *tercera*, ò *decena*, diziendo *mi, re, ò re ut, &c.* Es muy conveniente el que se permita el uso de estas dos especies perfectas de este modo, yà por el buen acomodo de las voces, y yà por las imitaciones, y otros motivos distintos que se ofrecen.”

⁸³⁸ Lorente 1672, S. 379: „Advirtiend, que en los finales que dan en este Contrapunto [à Tres sobre Tiple] (segun el uso comun) las dos voces en perfecta, en octava la vna, y la otra en quinta.” Nassarre 1723, S. 143: “A tres sobre *Tiple*, es lo mas comun el concluir las dos voces en especies perfectas: es muy conveniente en semejante especie de Musica, porque las voces no canten mal.”

benutzt man dieselben Konsonanzen, aber auch alle die Dissonanzen, die man in der Musik ausführen kann, nämlich die kleine und große Sekunde, die reine und übermäßige Quarte, die verminderte Quinte, und die kleine und große Septime.“⁸³⁹

Anschließend beschreibt er verschiedene Möglichkeiten, wie die verschiedenen dissonanten Intervalle vorbereitet, aufgelöst, und von der dritten Stimme ergänzt werden können.⁸⁴⁰ Nassarres Beschreibung enthält keine Notenbeispiele, sondern sie ist sehr wortreich und teilweise unübersichtlich. Es folgt mein Versuch, Nassarres Beschreibung in Noten zu übertragen.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation illustrates various dissonant intervals and their resolutions. The first system shows a sequence of chords and intervals. The second system continues with similar patterns. The third system shows more complex intervallic relationships. The fourth system concludes with a final chord and interval.

Notenbsp. 9.17: Dissonanzgebrauch in *Conciertos á 3 sobre Tiple*, Notenübertragung aus Nassarre 1723, S. 238-240

Als Einstieg zu den *Conciertos sobre Tiple* zeigt Lorente im folgenden Beispiel, „wie die Stimmen im *Contrapunto à 3 sobre Tiple* fortschreiten sollen, wenn der *Canto llano* [stufenweise] steigt oder fällt“:⁸⁴¹

⁸³⁹ Nassarre 1723, S. 238: „Que se distinga en la diversidad el sobre Tiple de el sobre Baxo, es claro, porque en el sobre *Baxo*, tan solamente se usa de las consonantes, y disonantes de la *septima*, y *quarta*: En el sobre *Tiple* se usa de las mismas consonantes, y de todas las especies disonantes, que se pueden practicar en la musica. Como son *segunda menor*, y *mayor*, *quarta perfecta*, *quarta de Tritono*, *quinta menor*, y *septima*, assi menor, como mayor.“

⁸⁴⁰ Siehe Nassarre 1723, S. 238-240.

⁸⁴¹ Lorente 1672, S. 381: „EXEMPLO, QVE ENSEÑA, COMO SE han de mouer las voces, quando sube, ò baxa el Canto Llano, en Contrapunto de Sobretiple, à tres Vozes.“

Notenbsp. 9.18: Lorente 1672, S. 381, *Clausulas sobre Tiple* bei stufenweise fortschreitendem *Canto llano*

Auch wenn Lorente in seinen *Clausulas sobre Tiple* nicht einem so strengen Muster folgt wie in seiner Version *sobre Baxo* (Notenbsp. 9.3), kann man dennoch auch hier einen gemeinsamen Nenner finden: Die Mittelstimme bildet in fast jedem Takt eine selbstvorbereitete *Ligadura de Segunda* zum *Canto llano*, auch wenn diese vom Bass jedes Mal anders begleitet wird. Ausnahmen gibt es, wenn der *Canto llano* den Ton B singt: Es handelt sich um ein *Fa*, was bedeuten würde, dass die *Ligadura de Segunda* auf dem *Mi* für eine ganze *Semibreve* eine kleine Sekunde zum *Canto llano* bilden würde. Offensichtlich meidet Lorente die starke Reibung der kleinen Sekunde. Bei Nassarre findet sich sogar die explizite Warnung, in einer solchen Situation die selbstvorbereitete *Ligadura de Segunda menor* zu meiden. Jedoch sei dies zwischen zwei Takten, d.h. mit einer anderen Vorbereitung, möglich:

„Dennoch warne ich, dass immer wenn sich der *Canto Llano* auf *Fa* befindet (egal auf welcher Note), eine volle [=selbstvorbereitete] *Ligadura de Segunda* zu vermeiden ist, weil diese Sekunde klein ist und man ihre Dissonanz im Übermaß spürt. Aber wenn sie im vorigen Takt [d.h., über einer anderen Note des *Canto llano*] vorbereitet wird, kann man sie gut bilden, denn dann nimmt sie nur die Hälfte der Zeit ein und dissoniert nicht so sehr.“⁸⁴²

Wie man die *Clausulas sobre Tiple* über einen *Canto llano* bilden kann, der auch Sprünge enthält, kann man im folgenden Beispiel des katalanischen Anonymus sehen:

⁸⁴² Nassarre 1723, S. 240: „Aunque advierto, que siempre que el *Canto Llano* se hallare en *fa*, sea de qualquier signo, no se ligue enteramente en *segunda*, porque es *segunda menor*, y se haze sentir sobradamente su disonancia. Pero quedandose ligado de el *compàs* antecedente, bien podrá tener su formacion en ella, porque como no estará mas que la mitad de el tiempo, no disonará tanto.“

Notensbp. 9.19: Anonymus c. 1730, S. 72, *Clausulas á 3 sobre Tiple*

Anhand von Notensbp. 9.19 kann man u.a. folgende Beobachtungen machen:

- Der Bass beginnt und endet mit einer Sexte(!) zum *Canto llano*.
- Ähnlich wie in Notensbp. 9.18 gibt es hier auch zahlreiche selbstvorbereitete *Ligaduras de Segunda*, manchmal im Tenor, manchmal im Bass.
- Beim *fa* in T. 2 gibt es sogar die *Ligadura de Segunda menor*, die Lorente und Nassarre aufgrund ihres starken Dissonanzgrades vermeiden.
- Bei Terzsprüngen im *Canto llano* (T. 7-9) nimmt der Bass hingegen synkopierte Unterquinten zum *Canto llano*, während der Tenor jeweils in der Taktmitte die Sekunde zum Bass beisteuert.

Es ist interessant, dass mehrere Stellen von Notensbp. 9.19 eigentlich so gestaltet sind, als ob der *Canto llano* im Bass wäre:

- Der Anfang und der Schluss mit der kleinen Sexte wären *sobre Tiple* die übliche große Terz über den Bass.
- Die synkopierte kleine Sekunde in T.2 wäre *sobre Tiple* eine *Ligadura de Septima*, die typisch ist, wenn der *Canto llano* ein *fa* singt.
- Auch die 2-3-Kette zwischen den hinzugefügten Stimmen in T. 7-9 entsprechen derselben Formel, der wir *sobre Baxo* bei absteigenden Terzen im *Canto llano* begegnet sind (vgl. Notensbp. 9.5, T. 7-9).

In Notensbp. 9.20 sind die genannten Stellen als ein hypothetisches *Concierto sobre Baxo* notiert. Solche Übereinstimmungen zwischen dem *Concierto sobre Baxo* und *sobre Tiple* werfen die Frage auf, inwieweit die von Nassarre kritisierte Verwechslung von *sobre Baxo* und *sobre Tiple* verbreitet war. Jedenfalls scheint der katalanische Autor (aber auch teilweise Rabassa) bestimmte Regeln *sobre Tiple* weniger streng als Nassarre auszulegen und ähnlich wie *sobre Baxo* zu verfahren.

Notensbp. 9.20, Version *sobre Baxo* von einigen Stellen aus Notensbp. 9.19

In einem weiteren Beispiel über denselben *Canto llano* geht der anonyme Autor nicht so ‚sequenzhaft‘ vor, sondern kombiniert stattdessen mehr verschiedene Muster. Außerdem kreuzen sich die Unterstimmen, so dass sich im Verlauf des *Conciertos* die Hierarchie der Stimmen verändert. Dieses Vorgehen bietet also eine breitere Palette an Möglichkeiten, stellt aber für das *Concertar* der Stimmen eine größere Herausforderung dar.

7

Notenbsp. 9.21, *Clausulas á 3 sobre Tiple*, Anonymus c. 1730, S. 73

Zum Abschluss der *Clausulas á 3 sobre Tiple* sei hier noch ein längeres Beispiel von Rabassa abgebildet, das keine Stimmkreuzungen enthält, aber sich trotzdem vieler Möglichkeiten bedient und auch mehrere Figurationen in *Seminimas* enthält.

14

Notenbsp. 9.22, *Clausulas á 3 sobre Tiple*, Rabassa 1720, S. 47-48

b) *Conciertos* mit anderen *Passos*

In einem idealen *Concierto sobre Tiple* sollte das charakteristische Fortschreitungsmodell *Clausulas* mit anderen, freieren *Passos* abgewechselt werden, um die nötige Vielfalt zu erzielen.⁸⁴³ Während die *Clausulas* hauptsächlich aus Synkopensdissonanzen (*Ligaduras*) zusammengesetzt sind, beruhen die anderen *Passos* im Wesentlichen auf Konsonanzen (im Falle der *Carreras* gibt es zwar auch dissonante Durchgangsnote, die aber lediglich den Terzraum zwischen den Konsonanzen des Gerüsts ausfüllen).

Bei der Koordination der Konsonanzen unter den *Contrapuntantes* macht es allerdings einen großen Unterschied, ob diese über dem *Canto llano* (*sobre Baxo*) oder darunter (*sobre Tiple*) improvisieren.

Sobre Baxo stehen grundsätzlich die Terz, Quinte, Sexte und Oktave als Konsonanzen zur Verfügung. Die meisten dieser Intervalle sind miteinander kompatibel, die *Contrapuntantes* müssen lediglich darauf aufpassen, dass sie nicht gleichzeitig die Quinte und die Sexte nehmen – es sei in diesem Zusammenhang an das italienische *Contrapunto in compagnia* erinnert (siehe Kapitel 8.1). *Sobre Tiple* kommt aber für die Mittelstimme noch die Quarte zum *Canto llano* dazu, die aufgrund der vorhandenen Unterstimme als Konsonanz gilt (sekundäre Quarte). Dieser zusätzliche Spielraum macht das *Concertar* nicht gerade leichter, sondern führt zu einem erhöhten Konfliktpotential zwischen den *Contrapuntantes*, der sich aus den verschiedenen dissonierenden Kombinationen ergibt:

- Aus der Kombination von (Unter-)Terz und (Unter-)Quarte zum *Tiple* resultiert eine Sekunde zwischen den Unterstimmen.
- Die Quarte zusammen mit der Quinte ergibt ebenfalls eine Sekunde.
- Dasselbe geschieht bei der Quinte mit der Sexte (hier genauso wie *sobre Baxo*).
- Außerdem ergibt die Kombination aus Terz und Sexte eine (primäre) Quarte zwischen den Unterstimmen – während diese Konstellation *sobre Baxo* einen konsonanten „Sextakkord“ ergibt, resultiert *sobre Tiple* ein Quartsextakkord.

⁸⁴³ Siehe Lorente 1672, S. 365: „[...] y aora antes de començar à dar noticias de èl, necessitamos de poner vn Exemplo breve, para que se vea quando sube, ò baxa el Canto Llano gradatin, como se han de mouer las voces del Contrapunto, no haziendo lo que se verà en el Exemplo siempre continuado, sino algo de ello en parte, no en todo, observando, que si se aguardare alguna pausa en estre Contrapunto de à tres voces, ha de ser para imitacion del passo; de otra manera no ha de callar ninguna de las voces.“ An dieser Stelle bezieht sich Lorente zwar auf sein Beispiel *sobre Baxo* (Notenbsp. 9.3), diese Forderung nach Abwechslung mit anderen Motiven gilt aber auch für das Pendant-Beispiel *sobre Tiple* (Notenbsp. 9.18). Siehe außerdem das Zitat von Nassarre ganz am Anfang von Kapitel 9.

Aus dieser vielfachen „Kollisionsgefahr“ ergibt sich also die Notwendigkeit einer sehr guten Koordination zwischen den *Contrapuntantes*. Neben dem üben der *Ligaduras*, die bei den *Clausulas* trainiert werden, gibt Nassarre ausführliche Hinweise, damit Tenor und Bass bei den *Passos a 3 sobre Tiple* ihre Konsonanzen gut koordinieren können:

„Bevor man mit *Passos à 3 sobre Tiple* arbeitet, ist es wichtig, dass der angehende Musiker das Bilden von *Ligaduras* über vielfältige *Cantos llanos* übt, um zu wissen, wie man sie macht, und auch um zu wissen, wie man die Stimmen zu den ihnen zugehörigen Plätzen führt. Man muss folgendes beachten:

- Wenn der Bass zur [Unter-]Oktave zum *Canto llano* geht, nimmt der Tenor die [Ober-]Terz oder Sexte zum Bass.
- Wenn dieser [Bass] zur Quinte zum *Canto llano* fortschreitet, muss der Tenor zur Terz gehen.
- Wenn der Bass zur Dezime zum *Canto llano* geht, dann muss der Tenor die Oktave, Quinte oder Sexte zum Bass nehmen.
- Wenn sich der Bass zur Sexte zum *Canto llano* bewegt, dann muss der Tenor in der Terz zum Bass sein – es sei denn, er bildet eine *Ligadura de Quinta menor*.“⁸⁴⁴

Dass sich der Tenor am Bass orientieren muss, schlägt sich auch an Nassarres Formulierung nieder: Die Intervalle des Tenors beschreibt er immer in Bezug auf den Bass, und das, obwohl die gegebene Stimme im *Tiple* ist, und der Bass beim Improvisieren nicht sichtbar ist, sondern vorausgeahnt werden muss.



Notenbsp. 9.23: konsonante Möglichkeiten des Tenors (als ‚x‘ notiert) je nach Intervall zwischen *Tiple* und *Baxo*, übertragen nach der Beschreibung in Nassarre 1723, S. 240⁸⁴⁵

Die stärkere Abhängigkeit der Stimmen voneinander in den *Conciertos sobre Tiple* und die daraus resultierenden Schwierigkeiten beim *Concertar* könnten vielleicht erklären, dass im Vergleich zu *sobre Baxo* gewisse Lizenzen gewährt werden – einige davon sind bereits erwähnt worden. Bezüglich der Disposition der Imitationen erklärt Nassarre, dass man sich *sobre Tiple* nicht streng an die Solmisation des Dux halten muss, sondern mit anderen Silben beantworten darf.⁸⁴⁶ Außerdem gibt es eine größere Freiheit bei den Einsätzen des *Passo*:

⁸⁴⁴ Nassarre 1723, S. 240: „Antes de trabajar con *passo* à tres sobre *Tiple*, importa que se exercite el nuevo Musico en hazer *ligaduras* sobre variedad de *Canto Llanos*, assi para saberlas hazer, como para saber llevar las voces à los puestos que les toca: lo que deve observar es, que si lleva el *Baxo* à la *octava* de el *Canto Llano*, moviendo los dos, el *Tenor* ocupe la *tercera*, ò *sexta* de el *Baxo*, y si este moviere à la *quinta* de el *Canto Llano*, el *Tenor* ha de mover à la *tercera*. Quando mueve el *Baxo* con el *Canto Llano* à la *decena*, el *Tenor* deve ocupar la *octava*, *quinta*, ò *sexta* de el *Baxo*. Si con el *Canto Llano* moviere el *Baxo* à la *sexta*, el *Tenor* deve estàr en la *tercera* de el *Baxo* (sino fuere quedarse ligado en *quinta menor*.)“

⁸⁴⁵ Für die Oktave zwischen *Canto llano* (= *Tiple*) und *Bass* wäre auch die Quinte konsonant. Dennoch erwähnt sie Nassarre nicht, was wohl daran liegt, dass in dieser Konstellation die imperfekte Konsonanz fehlen würde und somit ein solcher Klang am Anfang oder am Ende passend ist.

⁸⁴⁶ Nassarre 1723, S. 242: „En quanto al seguir el *passo*, advierto, que cada vez que se entra, se ha de tener por un periodo, y al comenzar otro (que es quando buelve à entrar) puede ser por distinto termino, y por el mismo. Si es por otro, se ha de procurar que sea *quarta*, ò *quinta* abaxo, ò arriba de el antecedente, aunque sean tres terminos los que se usen en todo el progreso de el *Canto Llano*, porque como es distinto periodo una vez de otra, se haze la cuenta de que tambien es distinta la cuerda de el Tono, con tal, que la imitacion sea una misma, assi en movimientos, como en figuras, aunque no pueda ser en silabas.“

Diese können mit einer perfekten oder imperfekten Konsonanz erfolgen, oder sogar mit einer Dissonanz, solange diese regelkonform behandelt wird.⁸⁴⁷

The image displays three systems of musical notation for a three-part concert. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system (measures 1-5) features the vocal line with lyrics 'la mi fa sol etc.' and the piano accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the vocal line with lyrics 'sol re mi fa (!)' and 'sol re mi fa'. The third system (measures 12-15) shows the vocal line with lyrics 'sol re mi fa' and the piano accompaniment. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chordal structures.

Notenbsp. 9.24: Nassarre 1723, S. 242, *Concierto à 3 sobre Tiple* mit *Imitaciones*, Solmisation des *Passo* an manchen Stellen exemplarisch hinzugefügt

Auch solche imitierten *Carreras*, wie wir sie *sobre Baxo* gefunden haben, sind *sobre Tiple* anzutreffen, beispielsweise bei Lorente.

The image displays three systems of musical notation for a three-part concert. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system (measures 1-5) features the vocal line and the piano accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the vocal line and the piano accompaniment. The third system (measures 12-15) shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chordal structures.

⁸⁴⁷ Nassarre 1723, S. 241: „En quanto a entrar los *passos* en esta especie de *conciertos*, no se guarda el mismo orden que en el *sobre Baxo*: porque allí, lo mas ordinario es, començar las voces en *octava*, *quinta*, ò sus compuestas, pero aqui segun la comun practica, la que primera comienza es en *octava*, ò *quinta* con el *Canto Llano*: pero la otra, no se repara en que tenga su principio en qualquiera especie, tanto perfecta, como imperfecta, ò disonante, como sea bien ordenada, assi con el *Canto Llano*, como con la voz que entrò primero.”

Notensbsp. 9.25: Lorente 1672, S. 385, *Concierto à 3 sobre Tiple* mit *Carreras*

Ebenfalls bei Lorente (Notensbsp. 9.26) kann man beobachten, wie bestimmte Fortschreitungen über den Hexachord als *Canto llano* eingeübt wurden. Möglicherweise wurden sie als ein Modell auswendig gelernt, das die *Contrapuntantes* jederzeit bei stufenweisen Fortschreitungen des Chorals abrufen konnten.

Notensbsp. 9.26: Lorente 1672, S. 389-390, *Diferencias sobre ut re mi fa sol la* (Auswahl)

Die bereits erwähnte Strategie, zuerst mögliche Einsätze für die *Passos* zu planen, und danach den Rest mit Konsonanzen oder *Clausulas* zu ergänzen, findet sich beim anonymen Autor ebenfalls *sobre Tiple*.

The image displays two examples of musical notation for 'Passos à 3 sobre Tiple'. Each example consists of a sketch on the left and a completed score on the right. The sketches show three staves with rhythmic notation. The completed scores show the same three staves with full musical notation, including notes, rests, and bar lines. The sketches are labeled 'a)' and 'b)'.

Notenbsp. 9.27: Anonymus c. 1730, S. 73, skizzierte (a) und vervollständigte (a) *Passos à 3 sobre Tiple*

Um das Bild der *Conciertos sobre Tiple* mit einem weiteren Autor zu ergänzen sei hier noch ein Beispiel von Rabassa abgedruckt.

The image displays a musical score for 'Conciertos sobre Tiple' by Rabassa. It shows three staves of musical notation. The top staff is a sketch, and the bottom two staves are a completed score. The sketch shows three staves with rhythmic notation. The completed score shows the same three staves with full musical notation, including notes, rests, and bar lines.

Notenbsp. 9.28: Rabassa 1723, S. 47-48, *Concierto a 3 sobre Tiple*

In den Beispielen verschiedener Autoren findet man unterschiedliche Typologien von *Passos*: Manche beruhen auf markanten rhythmische Figuren (z.B. punktierten Noten wie in Notenbsp. 9.24 und 9.26, b)), andere auf gleichmäßigen Fortschreitungen in *Minimas*, die mal Dreiklangsbrechungen bilden (Notenbsp. 9.25), mal stufenweise fortschreiten (Notenbsp. 9.26, a)) und auch einmal einem *Movimiento* folgen (z.B. Quarte aufwärts und Sekunde abwärts in Notenbsp. 9.28). Zuletzt kann man in Notenbsp. 9.27 sehen, wie der *Passo* vom *Canto llano* selbst abgeleitet ist.

Es lässt sich jedenfalls kein einfaches Rezept finden – hier vielleicht noch weniger als *sobre Baxo* –, das sich systematisch auf jeden *Canto llano* anwenden lässt. Das *Concertar* erforderte aber, dass die zusammenwirkende *Contrapuntantes* über ein gemeinsames Repertoire von *Passos* verfügten, wie auch die Disposition gut im Voraus planen konnten und die Kommunikation während des Singens beherrschten. Und selbst das war auch keine Garantie für eine reibungslose, erfolgreiche Improvisation – es sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die bereits zitierten Worte von Lusitano und Cerone verwiesen:

„Es ist selbst für tüchtige [*Contrapuntantes*] schwer, ein solches Aufeinanderwarten und *Concertar* gut zu improvisieren, und es empfiehlt sich, dass sie miteinander vertraut sind, damit der eine die Vokabeln des anderen kennt, und sie sich so besser koordinieren können.“⁸⁴⁸

„Aber damit dieser *Contrapunto [concertado]* gut klingt und eine gute Wirkung erzeugt, muss man sehr aufmerksame Ohren haben. Und selbst dann bezweifle ich, dass es gut klappt, trotz aller Sorgfalt. Und das liegt daran, dass es [im *Contrapunto concertado*] kein sicheres und sichtbares Fundament gibt.“⁸⁴⁹

⁸⁴⁸ Lusitano c. 1550, f. 38' (= Canguilhem 2013, S. 213): „El qual esperar y concertar apenas se haze bien de inproviso, por abiles que sean, y conviene que se conoscan para saber el uno los terminos del otro, por que mas façilmente se conçierten.“

⁸⁴⁹ Cerone 1613, S. 593: „Empero para que este *Contrapunto* sueni bien y haga buen effecto, es menester tener los oydos muy atentos: y con todo esto dudando voy no salga bien por mas diligencia se vse; y esto por causa de no tener fundamento cierto y visible.“

10. Erweiterung zur Vier- und Mehrstimmigkeit

Nassarre benennt in seiner *Escuela Musica II* (1723) den zwei- und den dreistimmigen Kontrapunkt (*Contrapunto suelto* und *Conciertos á 3*) als die Arten, die man improvisieren soll – dementsprechend empfiehlt er *sobre Tiple*, beim Schreiben den Originalschlüssel des *Canto llano* zu verwenden, um sich auf die Improvisation *sobre el Libro* vorzubereiten.

„Und so halte ich es für angemessener, dass man beim *Contrapunto suelto* und [bei den *Conciertos*] á 3 – also bei den Sorten, die man improvisieren soll – nicht den Schlüssel [des *Canto llano*] beim Studieren wechselt, sondern dass man ihn eine Oktave höher betrachtet, denn so wird man mit Freiheit improvisieren, wenn es sich anbietet.“⁸⁵⁰

Bei den *Conciertos à 4 sobre Tiple* hingegen findet es Nassarre angemessener, den *Tiple* klingend zu notieren, da diese nicht improvisiert werden:

„In dieser Sorte von *Conciertos [à 4 sobre Tiple]* dient der *Canto llano* als *Tiple*, wie in den dreistimmigen. Aber während es dort aus den bereits erwähnten Gründen günstig ist, den *Canto llano* in seinem eigenen natürlichen Schlüssel zu notieren, halte ich es in diesen [*Conciertos*] à 4 für angemessener, diesen im Sopranschlüssel zu notieren, d.h. *Cesolfaut* in der ersten Linie. Denn in diesen *Conciertos [à 4]* gibt es nicht dieselben Umstände wie in den dreistimmigen, denn letztere werden improvisiert und die vierstimmigen nicht. Wenn diese also im Sopranschlüssel notiert werden, dann braucht der Musiker sie nicht hochoktaviert zu betrachten, sondern einfach so, wie sie notiert sind.“⁸⁵¹

In Bezug auf die Improvisation zieht Nassarre also eine klare Linie zwischen der Drei- und der Vierstimmigkeit, zumindest für den *Contrapunto sobre Tiple*: Man soll *Conciertos à 3* improvisieren, die *Conciertos à 4* werden hingegen nicht improvisiert. Die Behandlung der Vier- und Mehrstimmigkeit in den *Artes de Contrapunto* muss also in erster Linie aus der Perspektive der Schriftlichkeit betrachtet werden – somit würde eine ausführliche Behandlung der Vierstimmigkeit den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Dennoch soll hier die Frage nach der vierstimmigen Improvisation nicht voreilig ausgeklammert werden, denn es finden sich auch Indizien, dass z.B. vierstimmige *Clausulas* improvisiert wurden. Der anonyme katalanische Autor beschreibt unter den *Habilidades*, die in den *Oposiciones* verlangt werden, auch *Clausulas*, die ‚im Flug‘ (*al buelo*) gemacht werden müssen,⁸⁵² und beschreibt dabei, wie man sie drei- und vierstimmig mithilfe von den in Kap. 8.4 beschriebenen Koordinationsmethoden (*desentonar* und *la mano*) organisiert.⁸⁵³

⁸⁵⁰ Nassarre 1723, S. 237: „Y assi, tengo por mas acertado, que lo que es *Contrapuntos sueltos*, y à tres, que es lo que se deve echar, no se mude de Clave ni de linia quando se estudia, sino es que se considere octava arriba, que assi se echarà con libertad de repente quando se ofrezca.“

⁸⁵¹ Nassarre 1723, S. 250: „En esta especie de *conciertos*, sirve el *Canto Llano* de *Tiple*, como en los de à tres: pero aunque alli es conveniente el que se figure con la misma *clave* natural de èl, por las razones que dixè, en estos de à *quatro* tengo por mas proprio el que sea con *clave* de *Tiple*, de *Cesolfaut* en la primera linea, porque en estos *conciertos* no ay el inconveniente que ay en los de à tres, por echarse aquellos de repente, y estos no, estando con *clave* de *Tiple*, no tiene que considerarlo el Musico octava arriba, sino es como naturalmente està figurado.“

⁸⁵² Siehe Anonymus c. 1730, S. 237-238: „Tambe acostuman à demanar los Examinadors als oposans altre especie de musica, que son *clausulas* ó *concerts* (que vulgarment se anomenan al buelo) sobre un *campla*. [...] Pero en estas los examinadors elegeixen una *Antiphona*, ó altre tros de *cantpla* que á ells aparega be; y sobre est lo *Oposant*, posa las dos veus: esto es: Ell canta una; Y ab la ma esquerra asseñala la atre; [...]“

⁸⁵³ Anonymus c. 1730 S. 239-240: „Altra especie de *clausulas* á *quatre*, ó quantas veus se demanan y han usat molt

Notenbsp. 10.1: Anonymus c. 1730, S. 240, Vierstimmige *Clausulas* in den *Oposiciones*

Die Bezeichnung der Stimmen in Notenbsp. 10.1 (1^a, 2^a und 3^a *Veü*) stellt keine Hierarchie dar, sondern der anonyme Autor nummeriert sie einfach, um im Text auf jede Stimme zu verweisen und zu erklären, wie sie realisiert bzw. ‚ferngesteuert‘ wird:

- Der *Contrapuntante* singt den Sopran (2^a *Veü*). „Aufgrund der größeren Sprünge ist es leichter, diese zu singen, als sie [mit der Hand] anzuzeigen“.⁸⁵⁴
- Gleichzeitig nennt er die Solmisationssilben des Alts (1^a *Veü*). Sie wird hier „als erste Stimme bezeichnet, weil man bei ihr am vorsichtigsten sein muss, damit man nicht den Hexachord verlässt, in dem sie begonnen hat, nämlich den natürlichen Hexachord.“⁸⁵⁵
- Mit der Hand zeigt er noch dazu den Tenor (3^a *Veü*), „denn diese Stimme kann einfacher gezeigt werden als der Sopran, da sie innerhalb der *Signes aguts* [d.h. die Töne vom *a* bis zum *g*] verläuft, die am einfachsten anzuzeigen sind.“⁸⁵⁶

Der Einsatz von Koordinationsmethoden in der Vierstimmigkeit – der auch von Valls und Rabassa beschrieben wird – deutet also darauf hin, dass einige vierstimmige *Conciertos* improvisiert wurden (→ Kap. 10.2). Die Untersuchung wird sich hier auf die *Clausulas sobre Baxo* konzentrieren, bei denen die Improvisation realistischer ist als etwa bei freien *Conciertos sobre Tiple*. Es kann außerdem nicht völlig ausgeschlossen werden, dass *Clausulas* mit mehr als 4 Stimmen improvisiert wurden – diese Möglichkeit wird in Kap. 10.3. untersucht.

Unabhängig davon, ob es um Improvisation oder um Schriftlichkeit geht, ist die spanische Kontrapunkt- und Kompositionslehre im behandelten Zeitraum stark von einer hierarchischen Organisation der Stimmen geprägt, insbesondere ab der Vierstimmigkeit. In Kap. 10.1 wird also zunächst das Phänomen der Hierarchie der Stimmen (*Graduacion de las Vozes*) untersucht. Vor diesem Hintergrund kann man dann besser verstehen, auf welcher

en las oposicions de Magisteri que vulgarment se anomenan quatre veus desentonadas: [...] Y així, torno á dir que es menester quel Oposant estiga bastantment enterat de aquesta especie de musica, si vol quedar ayrós en una oposició, per ser bastantment difícil la sua execució: Pues ell ha de portar totes tres veus juntes: esto es: asseñalar la una ab la ma: Pronunciar la altre ab la boca: y entonar la altre ab lo sonido de la pronuncia, [...].”

⁸⁵⁴ Anonymus c. 1730, S. 241: „La segona veu es lo Tiple; Y la asseñalo per tal per ser aquesta la que lo oposant podrá cantar, per haver de saltar mes que les altres, y ser mes facil lo cantarla que lo asseñalarla, [...].”

⁸⁵⁵ Anonymus c. 1730, S. 241: „En lo primer; lo Contral es aquella veu que lo Oposant ha de pronunciar; y per aixó la asseñalo per primera veu, per ser á la que ha de tenir mes cuidado per no poderse eixir de aquella Deduccio que ha comensat, que es la de natura.”

⁸⁵⁶ Anonymus c. 1730, S. 241: „La tercera veu es tenor; Y la asseñalo per tal; per ser aquesta veu mes facil de asseñalar que no lo tiple per anar sempre dintre los signes Aguts, que son los mes facils de asseñalar.” In der Tat sind die Töne dieser Tenorstimme relativ leicht mit der Hand zu zeigen, weil sie fast alle auf den Fingerspitzen liegen.

Grundlage (oder sozusagen: nach welchen ‚Verkehrsregeln‘) die vier- und mehrstimmige Improvisation – aber auch die Komposition – organisiert ist.

10.1. *Graduación de las Vozes*

Dass die Stimmen einer Improvisation oder Komposition nach einer gewissen Hierarchie organisiert sind, ist keinesfalls eine Besonderheit des spanischen Barock, sondern es handelt sich um ein Phänomen, das man seit den Anfängen der Mehrstimmigkeit in verschiedenen Erscheinungsformen beobachten kann.⁸⁵⁷ Diese Hierarchie steht grundsätzlich in einem engen Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess, auch wenn dieser manchmal komplex ist und nicht eindeutig zurückverfolgt werden kann. Idealtypisch könnte man diesen Zusammenhang folgendermaßen erklären:

- Eine erste Stimme, die entweder bereits vorliegt oder als erste erfunden wird, stellt den Ausgangspunkt der Improvisation oder der Komposition dar.
- Es wird eine zweite Stimme hinzugefügt, die einen großen, aber dennoch begrenzten Spielraum hat, da sie die (konsonanten oder evtl. auch dissonanten) Intervalle zur ersten Stimme berücksichtigen und dabei nach den entsprechenden Stimmführungsregeln fortschreiten muss. Die zweite Stimme ist also von der ersten abhängig und ihr untergeordnet.
- Kommt eine dritte Stimme hinzu, dann muss sie nicht nur die erste, sondern auch die zweite Stimme berücksichtigen. Sie ist also von zwei Stimmen abhängig und hat dementsprechend einen geringeren Spielraum.
- Mit jeder Stimme, die hinzukommt, muss eine größere Zahl von bereits vorhandenen Stimmen berücksichtigt werden, so dass der Spielraum zunehmend eingeschränkt wird: Stimmen, die den anderen untergeordnet sind, müssen z.B. Töne übernehmen, die die anderen Stimmen „übrig gelassen“ haben, und auch unsangliche Sprünge in Kauf nehmen, um nicht gegen die Stimmführungsregeln zu verstoßen. Letztlich müssen die Regeln selbst, je mehr Stimmen hinzukommen, nach und nach gelockert werden, um solche Zusatzstimmen überhaupt möglich zu machen.

Es sei allerdings betont, dass diese Beschreibung eine modellhafte Vereinfachung darstellt. In der Wirklichkeit ist die Hierarchie der Stimmen ein komplexes Phänomen, in das viele Faktoren hineinspielen:

- Die Stimmen können auch im Verlauf einer Improvisation bzw. Komposition ihre Rollen – und somit ihre hierarchische Stellung – tauschen.
- Außerdem können z.B. bei Tasten- oder Zupfinstrumenten mehrere Stimmen simultan, quasi als ein „Griff“ konzipiert werden. Dies bedeutet nicht, dass die Hierarchie komplett aufgehoben wird – selbst die Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts unterscheidet immer noch innerhalb eines Akkordes zwischen Haupt- und Nebenstimmen.⁸⁵⁸ Dennoch spielt hier die Hierarchie – vor allem verglichen mit einer sukzessiven, vokalen Konzeption – für die Praxis eine untergeordnete Rolle, da es in erster Linie um die Wahl des Akkordgriffs geht.⁸⁵⁹

⁸⁵⁷ Bereits die *Musica Enchiriadis* verwendet eine Terminologie (*Vox principalis, vox organalis*), die auf eine Stimmenhierarchie verweist, siehe Anon. c. 900. Die Bezeichnung der Stimmen in der Mehrstimmigkeit des Mittelalters und der Renaissance verweist meistens ebenso auf eine gewisse Hierarchie – man denke an Begriffe wie *Tenor, Duplum, Triplum* und *Quatriplum*, aber auch an *Discantus* oder *Contratenor*.

⁸⁵⁸ Siehe Heinichen 1728, S. 255-256.

⁸⁵⁹ Als Beispiel für eine Accompagnement-Lehre, die weniger als Heinichen zwischen Haupt- und Nebenstimmen unterscheidet, und die Akkorde vor allem als ein Griff – quasi als eine Art ‚Gesamtpaket‘ – betrachtet, sei hier auf Jean-François Dandrieus *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1718) verwiesen. Siehe auch Christensen 1992.

- Neben dem Entstehungsprozess, so wie er in der Praxis verläuft, spielt auch die theoretische Perspektive eine wichtige Rolle, die manchmal sogar quer zum Entstehungsprozess stehen kann. So betrachtet z.B. Nassarre den Bass immer als die Hauptstimme (siehe den Anfang von Kapitel 9.2), und zwar auch bei den *Conciertos sobre Tiple*, in denen die Oberstimme gegeben ist und der Bass hinzugefügt wird.

Nach diesen allgemeinen Überlegungen sei nun die *Graduacion de las Vozes*, so wie sie in spanischen Quellen des 17. bis 19. Jahrhunderts dargestellt wird, in Kürze zusammengefasst – eine ausführlichere Untersuchung zu diesem Thema habe ich bereits an anderer Stelle veröffentlicht.⁸⁶⁰

Es finden sich direkte oder indirekte Hinweise auf die *Graduacion de las Vozes* in einer Vielzahl von iberischen Quellen, die sich über einen Zeitraum von ca. 150 Jahren – von 1672 bis 1820 – erstrecken:

- Andrés Lorente, *El por que de la Musica*, Alcalá de Henares 1672, S. 247, 252, 288–289, 365, 485–488
- Manoel Nunes da Sylva, *Arte de Contraponto*, Lisboa 1685, S. 31–32
- Manuel de San Nicolás, *Gemma Harmonica*, Segovia 1698, f. 72'–80
- Pedro Rabassa, *Guia para los principiantes*, ca. 1720, S. 309–418
- anonymes Traktat aus der Biblioteca de l'Orfeó Català, ca. 1730, f. 45
- Francisco Valls, *Mapa armonico-pratico*, ca.1735, f. 92'–95
- Manuskript aus dem Archivo de la Catedral de Valencia, MS. 201/2, 18. Jahrhundert ⁸⁶¹
- Francisco de Santa Maria, *Dialectos músicos*, Madrid 1778, S. 247–249
- Vicente Adan, *Documentos para instruccion de musicos*, Madrid 1786, Beispielband, S. 4–13
- Bernardo Pérez Gutiérrez, *Instituciones elementales*, Madrid 1801, S. 48–59
- Jose Teixidor, *Tratado fundamental de la musica*, 1804, f. 33–46v
- Pedro Aranaz und Francisco Olivares, *Tratado completo de composicion fundamental*, 1807, S. 15-17, 142–144
- anonymes Traktat aus der Biblioteca Nacional de España MP/3173/9, frühes 19. Jh.(?), f. 5–5'
- Miguel López Remacha, *La Melopea*, Madrid 1820, 1. Teil, S. 39

In der Art und Weise, wie die *Graduacion* in den verschiedenen Quellen betrachtet wird, finden sich viele Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede in den Details, die hier nicht ausführlich kommentiert werden können. Die Behandlung der *Graduacion* bezieht sich dabei – manchmal auch in derselben Quelle – auf verschiedene Ebenen innerhalb eines Stückes, die von einzelnen Akkorden bis hin zu ganzen Stücken reichen. In dieser Hinsicht lassen sich vier verschiedene Sichtweisen unterscheiden:

- **Erste Sichtweise:** Hierarchie der Stimmen innerhalb von einzelnen Akkorden (siehe Notenbsp. 10.2, außer Bsp. e)). Die Rangordnung einer Stimme hängt von der Qualität ihres Zusammenklangs mit dem Bass ab. Die Terz hat zum Beispiel einen höheren Rang als die Quinte, weil sie alleine gut funktioniert, während die Quinte grundsätzlich mit der Terz ergänzt werden muss und in der Zweistimmigkeit nicht als ein gutes Intervall gilt.

⁸⁶⁰ Siehe Mesquita, i. Vorb.

⁸⁶¹ Dieses Manuskript, das Skizzen und Aufgaben aus einer *Oposicion* enthält, habe ich selber vor Ort in der Kathedrale von València gesehen. Zur Datierung siehe Climent 1979, S. 85.

The image shows musical notation for two examples of voice settings. Example 'a) A tres voces' consists of three staves: the top staff is labeled 'Tercera voz', the middle 'Segunda voz', and the bottom 'Primera voz'. It shows a sequence of notes across six measures. Example 'f) A 4 voces' shows four staves: the top is 'Quarta voz', the middle two are '3.voz' and '2.voz', and the bottom is 'Primera voz'. It also shows a sequence of notes across six measures.

Notenbsp. 10.2: Lorente 1672, S. 365, Hierarchie der Stimmen

- **Zweite Sichtweise:** Hierarchie bei Akkordverbindungen. Hier wird die Stimmführung von einem Akkord zum nächsten berücksichtigt. Diese Sichtweise ist am häufigsten anzutreffen. Sie basiert auf Stimmführungstabellen (*Tablas*), die der *Tabula naturalis* des deutschsprachigen Raums ähnlich sind, in denen aber zusätzlich die *Graduacion* mit Zahlen angedeutet wird (Notenbsp. 10.3).

The image shows musical notation for 'Herbst' with eight measures labeled a) through h). Measures a) through d) are grouped under the heading 'Ascendendo, im aufsteigen.' and show chords moving upwards. Measures e) through h) are grouped under 'Descendendo, im absteigen.' and show chords moving downwards. The notation uses treble and bass clefs with various chord symbols.

The image shows musical notation for 'Valls' with seven measures labeled i) through o). Each measure contains a chord with numbers (1-4) indicating fingerings for the notes. The notation uses treble and bass clefs.

Notenbsp. 10.3: Herbst 1643, S. 36 und Valls c. 1735, f. 93, Herbsts *Tabula naturalis* und Valls' *Tabla* im Vergleich

Eine besondere Relevanz hat diese Sichtweise in der Vielstimmigkeit: Gibt es in einem Akkord z.B. zwei oder drei Terzen, so hat die Stimme, die das genannte Intervall mit der besseren Stimmführung erreicht, den Vorrang. (Notenbsp. 10.4).

Notenbsp. 10.4: achtstimmige Tabla bei F. de Santa Maria, *Dialectos musicos*, S. 247

- **Dritte Sichtweise:** Hierarchie bei bestimmten Formeln, wie *Clausulas* und *Ligaduras* (Notenbsp. 10.5). In diesen Fällen gilt die *Ligadura* grundsätzlich für die gesamte Formel als zweite Stimme.

Notenbsp. 10.5: Lorente 1672, S. 252, Stimmenhierarchie bei *Ligaduras* und Kadenzen

- **Vierte Sichtweise:** Hierarchie über ganze Stücke hinweg. Diese Sichtweise ergibt sich aus einer sukzessiven Konzeption von Stücken, bei der eine Stimme nach der anderen hinzugefügt wird. Wenn die Hierarchie also im Wesentlichen entlang eines ganzen Stücks beibehalten wird, dann kann dieser mit einer variablen Stimmenzahl aufgeführt werden – siehe dazu Notenbsp. 10.6.

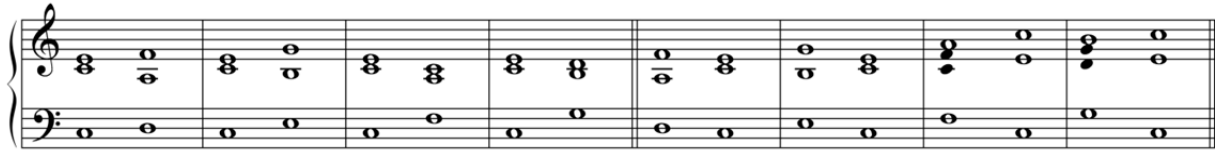
Notenbsp. 10.6: Rabassa 1720, S. 69-70, *Concierto a 7 sobre Baxo mui Curioso*, das mit 2, 3, 4... und bis zu 7 Stimmen aufgeführt werden kann (Anfang)

Ein wichtiger gemeinsamer Nenner in allen Quellen und bei allen Sichtweisen ist, dass der Bass grundsätzlich als erste Stimme betrachtet wird. Die *Graduacion* stellt dadurch einen unmittelbaren Weg dar, um (in Improvisations- oder Kompositionsprozessen) mehrere Stimmen über einem gegebenen Bass zu organisieren. Geht man aber von einer gegebenen Oberstimme aus, so kann die *Graduacion* – ähnlich wie die Generalbasslehre – nicht ganz unmittelbar, sondern quasi durch den Umweg über den Bass die Organisation der Stimmen regeln. Dieser Unterschied legt die Annahme nahe, dass bei der Vier- und Mehrstimmigkeit die *Conciertos* – wenn überhaupt - *sobre Baxo* improvisiert werden, während die *Conciertos sobre Tiple* eher in die Domäne der schriftlichen Praxis fallen würden.

Im Folgenden soll der Zusammenhang zwischen der *Graduacion* und der Improvisationspraxis des *Contrapunto concertado* näher betrachtet werden. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit die Prinzipien der *Graduacion* als ‚Verkehrsregeln‘ für eine geordnete und koordinierte Stimmführung der *Contrapuntantes* dienen könnten. Dieser mögliche Zusammenhang soll zuerst in der Drei- und Vierstimmigkeit untersucht werden, um danach weitere Stimmen hinzuzufügen.

10.2. Von der Drei- zur Vierstimmigkeit

Betrachten wir noch einmal die Grundfortschreitungen der Dreistimmigkeit, so wie sie Nassarre beschreibt:



Notenbsp. 10.7: Übertragung von den Grundfortschreitungen aus Nassarre 1723, S. 232

Nassarres Grundfortschreitungen zeigen, wie in der Dreistimmigkeit die Grundregeln der *Contrapunto*-Lehre eingehalten werden können, inklusive der strengen Behandlung von Quinten und Oktaven in *Movimiento conjuntivo* bzw. *disjuntivo*. Wie der strenge Gebrauch von Quinten und Oktaven ab der Vierstimmigkeit gelockert wird, erklärt Nassarre wie folgt:⁸⁶²

„F[rage]. Ist es in dreistimmigen *Conciertos sobre Baxo* erlaubt, die Oktave und die Quinte anders zu gebrauchen als im *Contrapunto suelto*?

A[ntwort]. Nein.

F. Und wenn die *Conciertos* vierstimmig sind?

A. Dort ist ein anderer Gebrauch in manchen Situationen erlaubt.

F. Wann kann man in der Vierstimmigkeit die Oktave anders gebrauchen?

A. Immer wenn der Bass stufenweise steigt und eine andere Stimme von der Dezime ausgeht [und zur Oktave fortschreitet]. Und diese andere Stimme kann auch von der Quinte zur Oktave fortschreiten.“

Anschließend illustriert Nassarre diese Lizenz mit folgendem Beispiel:

Notenbsp. 10.8: Stimmführungslizenzen in der Vierstimmigkeit, Nassarre 1700, S. 91

Man beachte im vorigen Beispiel die Oktaven zwischen Tenor und Bass: Während die *Contrapunto*-Lehre in der Zwei- und Dreistimmigkeit für die Oktaven *Movimiento disjuntivo* vorschreibt, wird dieses Intervall hier in der Vierstimmigkeit einmal in *Movimiento conjuntivo* (T. 2) und einmal sogar in *Movimiento recto* (T.3) erreicht.

⁸⁶² Nassarre 1700, S. 90-91: „P. Permite en los Conciertos à tres sobre Baxo, vsar la octava, y quinta de otro modo distinto al Contrapunto suelto? / R. No. / P. Y si son los Conciertos à quatro? R. Alli en algunas ocasiones, yà se permite vsarlas. / P. Quando se puede vsar la octava à quatro de diferente modo? / R. Siempre que el Baxo sube vn punto despidiendose la otra voz de la dezena; y tambien puede ir à ella despidiendose de la quinta como cante el Baxo del mismo modo.“

Für Nassarre stellt die freiere Stimmführung in der Vierstimmigkeit einen qualitativen Unterschied zur Zwei- und Dreistimmigkeit dar. Dieser Unterschied ist für ihn so zentral, dass er den vier- und mehrstimmigen Zusammensetzungen den Rang eines *Contrapunto* abspricht:

“Aber die vier-, fünf- und mehrstimmigen Zusammensetzungen (*Composiciones*) sollen eigentlich nicht *Contrapuntos* genannt werden, selbst wenn sie *sobre Canto llano* sind. Der Grund, warum sie nicht *Contrapuntos* genannt werden sollen ist, dass die perfekten Konsonanzen nicht mit derselben Strenge von Gegenbewegungen gebraucht werden wie in der Zwei- und Dreistimmigkeit. Denn in vierstimmigen Zusammensetzungen ist es erlaubt, die Quinte und die Oktave in *Movimiento recto* zu erreichen, wie ich an entsprechender Stelle erklären werde. Sie sollen also *Composiciones à concierto* genannt werden, denn die Stimmen müssen nicht nur zum *Canto llano*, sondern auch untereinander passen (*concertar*), auf gleicher Art wie in der Dreistimmigkeit. (Dies bezieht sich auf die Bildung von Konsonanzen und Imitationen.)“⁸⁶³

Man kann in Notenbsp. 10.8 zwei verschiedene Möglichkeiten sehen, wie die Oberstimmen bei stufenweiser Fortschreitung des Basses geführt werden können. Diese Möglichkeiten habe ich bereits an einer anderen Stelle als Typ A und B bezeichnet.⁸⁶⁴

- Typ B (hier von T. 1 zu T. 2): Die Oberstimmen verlaufen alle in Gegenbewegung zum Bass und suchen den kürzesten Weg zur nächsten Konsonanz (für aufsteigenden Bass: die 8 zur 5, die 5 zur 3 und die 3 zur 8). Diese Stimmführung entspricht dem Modell der *Tabula naturalis*, das in deutschsprachigen Traktaten des 17. Jahrhunderts zu finden ist, und wurde zu einer Standardfortschreitung des Generalbassspiels.
- Typ A (hier von T. 2 zu T. 3): Hier verläuft eine Stimme in parallelen Dezimen, während die anderen Stimmen die perfekten Konsonanzen ergänzen. Eine dieser Ergänzungsstimmen verläuft ‚richtig‘ in Gegenbewegung (hier für den aufsteigenden Bass: von der 8 zur 5), die andere hingegen ‚falsch‘ mit verdeckten Parallelen (hier: von der 5 zur 8).

Im Typ A zeigt sich besonders deutlich, welche Stimme kontrapunktisch gesehen die ‚schlechteste‘ ist – eine solche Fortschreitung wird als *Movimiento de quarta Voz* (= Fortschreitung der vierten Stimme) bezeichnet und dementsprechend erst ab der Vierstimmigkeit erlaubt, wie man bei Lorente lesen kann:

»[Das Verbot der verdeckten Parallelen] bezieht sich nur auf zwei- und dreistimmige Kontrapunkte und Kompositionen, denn in der Vier- und Mehrstimmigkeit ist es anders. Der Grund ist, dass eine solche Bewegung gewöhnlich eine vierte Stimme (*quarta Voz*) ist; [...]«⁸⁶⁵

⁸⁶³ Siehe Nassarre 1723, S. 141: „Las que no se deven llamar propriamente *Contrapuntos*, son las composiciones de à quatro à cinco, y à mas voces, aunque sean sobre *Canto Llano*; si, composiciones à *concierto*: y la razon de porque no se deven llamar *contrapuntos* es; porque no se usan las especies perfectas con la precision de movimientos contrarios, como en las de à dos, y à tres voces: pues en ser las composiciones à quatro, yà se permite el uso de *quinta*, y *octava*, por movimiento *recto*, como en su lugar explicarè: pero devense llamar composiciones à *concierto*, por aver de *concertar*, no solo con el *Canto Llano*, sino es unas con otras voces, al modo que en las de à tres (digo en quanto à la formacion de las consonancias, è imitaciones.)“

⁸⁶⁴ Siehe Mesquita i. Vorb.

⁸⁶⁵ Lorente 1672, S. 247: »Ha se de advertir, que las Especies perfectas no solo no se han de dar dos semejantes, vna despues de otra, mouiendose el baxo, o la consonancia, sino que tampoco se han de dar de golpe; esto es subiendo el *Canto Llano*, y el *Contrapunto* à vn mismo tiempo; ò al contrario, baxando ambos: esto solo se

Im folgenden Beispiel kann man sehen, wie Typ A und B in einer *Tabla* von Valls mit den entsprechenden *Graduacion*-Zahlen unkommentiert nebeneinander erscheinen.

Notenbsp. 10.9: Valls c. 1735, f. 93, Typ A und B nebeneinander

In der letzten Fortschreitung kreuzen sich die dritte und die vierte Stimme derart, dass wenn die Stimmkreuzung nicht wahrgenommen wird – etwa beim Spielen auf den Tasten –, der Eindruck von Quint und Oktavparallelen entsteht. Dies könnte ein Grund dafür sein, dass Typ-A-Fortschreitungen, die noch im 17. Jahrhundert üblich waren, mit dem Siegeszug des Generalbasses als Grundlage der Komposition in anderen europäischen Ländern schnell zu einer Randerscheinung wurden. In Spanien hingegen behielt der Typ A noch lange den Status einer Standardfortschreitung:⁸⁶⁶ Noch im 1807 beschreibt Aranaz Typ A als den Regelfall und Typ B als eine alternative Lösung im Notfall:⁸⁶⁷

„Wenn der Bass schrittweise absteigt, wird eine Stimme von der Terz zur Terz absteigen, eine andere wird von der Quinte oder Sexte zur Oktave steigen, und die vierte Stimme (*quarta Voz*) wird von der Oktave zur Quinte fallen. Wenn der Bass stufenweise steigt, steigt eine Stimme von der Terz zur Terz, eine andere fällt von der Oktave⁸⁶⁸ zur Quinte, und die vierte Stimme steigt von der Quinte zur Oktave. / Dies ist die einfachste und leichteste Art, die Stimmen in der Vierstimmigkeit zu disponieren und soll als allgemeine Regel für alle Kompositionen dienen, seien sie *sobre Baxo*, *sobre Tiple* oder frei. Aber in einigen Fällen ist es nötig, von dieser Ordnung abzuweichen. [Es folgt ein Notenbeispiel mit Typ-A-Fortschreitungen.]

Es gibt dennoch Fälle, in denen es – wie bereits erwähnt – nötig ist, die Stimmen anders zu bewegen, wie man im folgenden Beispiel sieht. [Das darauffolgende Beispiel enthält Typ-B-Fortschreitungen.]“

Der Hauptunterschied zwischen Typ A und Typ B liegt darin, dass beim Typ B alle drei Oberstimmen in Gegenbewegung zum Bass verlaufen, während beim Typ A eine Stimme in parallelen Terzen zum Bass verläuft, was auf die Verwandtschaft dieser Fortschreitung mit dem Dezimensatz verweist. Lässt man beim Typ A die *quarta Voz* weg, so bleibt genau

entiende en Contrapunto, y Composicion de à Duo, y à tres voces, que en Composicion de à quatro, y mas voces, es otra cosa. La razon, es, porque semejante golpe, ordinariamente es quarta voz.«

⁸⁶⁶ Siehe z.B. Adan 1786, Beispielband, S. 6-13.

⁸⁶⁷ Aranaz 1807, S. 37-38: “Quando el Baxo baja un punto, una voz baxará de 3ª a 3ª, otra subirá de la 5ª o de la 6ª a la 8ª, y la 4ª voz baxará de la 8ª a la 5ª. Quando suba un punto el Baxo, subirá una voz de 3ª a 3ª, otra baxará de la 6ª [sic!] a la 5ª, y la 4ª voz subirá de la 5ª á la 8ª. / Este és el modo mas sencillo y facil de colocar las voces á 4ª, y deve servir de regla general, para todas composiciones; ya sean sobre Baxo, sobre Tiple, ò suelto; pero hay casos en que es preciso variar este orden. [Notenbeispiel mit Typ-A-Fortschreitungen] / Hay casos, como ya se dijo, en que es preciso dar otro movimiento a las voces, como se manifiesta en los exemplos siguientes. [Notenbeispiel mit Typ-B-Fortschreitungen].“

⁸⁶⁸ Im Original steht „fällt von der Sexte zur Quinte“ – siehe vorherige Anmerkung. Offensichtlich ist aber nicht die Sexte, sondern die Oktave gemeint, so wie es Aranaz selbst im anschließenden Notenbeispiel zeigt. Wäre es wirklich eine Sexte, so würde diese Stimme gar nicht fallen, sondern auf derselben Note liegen bleiben.

Nassarres dreistimmige Grundfortschreitung (siehe Notenbsp. 10.6) übrig, die letztendlich aus dem Dezimensatz stammt. In der Tat ist Typ A bereits in vierstimmigen Dezimensätzen des 15. Jahrhunderts präsent, wie z.B. in Juan del Enzinas *Pues que jamas olvidaros*.

Notenbsp. 10.10: del Enzina, *Pues que jamas olvidaros*⁸⁶⁹

Während die ‚gute‘ Mittelstimme (*Tenor*) hauptsächlich Quinten und Oktaven nimmt und diese in der jeweils richtigen Gegenbewegung (*Movimiento conjuntivo* bzw. *disjuntivo*) erreicht, ergänzt die ‚schlechte‘ Mittelstimme (*1. Contra*) die Oktaven und Quinten andersherum (siehe T. 2-3, 6-10 und 18-20). Daraus resultieren verdeckte Parallelen, die in der Dreistimmigkeit verboten wären, aber als *Movimiento de quarta Voz* erlaubt sind.

Kommen wir nun zurück in die Zeit um 1700: In den folgenden vierstimmigen *Clausulas* von Rabassa (Notenbsp. 10.11) kann man zahlreiche *Movimientos de quarta Voz* beobachten – die Annotationen sind nicht original, sondern von mir für eine schnellere Verständlichkeit ergänzt worden:

⁸⁶⁹ Higinio Anglés (Hrsg.), *La Musica en la Corte de los Reyes Católicos, Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, Vol. I (= *Monumentos de la Música Española* 5), Barcelona 1947, S. 40–41 (= f. 20'–21). Siehe dort ebenfalls *Yo m'estava reposando* (f. 52'–53).

10. Erweiterung zur Vier- und Mehrstimmigkeit

- ‚5rect‘ bzw. ‚8rect‘ für verdeckte Quinten und Oktaven
- ‚5disj‘ für Quinten in *movimiento disjuntivo*
- ‚8conj‘ Oktaven in *movimiento conjuntivo*

The first system of the musical score (measures 1-6) illustrates the use of intervals in a four-part setting. The top staff (Soprano) features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff (Alto) has notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The third staff (Tenor) has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (Bass) has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Intervals are marked: '8conj' between Soprano and Bass, '8rect' between Soprano and Tenor, and '5rect' between Soprano and Alto.

The second system of the musical score (measures 7-13) continues the four-part setting. The top staff (Soprano) has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff (Alto) has notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The third staff (Tenor) has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (Bass) has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Intervals are marked: '8rect' between Soprano and Bass, '5rect' between Soprano and Alto, and '8conj' between Soprano and Tenor.

The third system of the musical score (measures 14-20) continues the four-part setting. The top staff (Soprano) has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff (Alto) has notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The third staff (Tenor) has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (Bass) has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Intervals are marked: '8conj' between Soprano and Bass, '5rect' between Soprano and Alto, '5disj' between Soprano and Tenor, '1conj' between Soprano and Alto, and '5rect' between Soprano and Bass.

The fourth system of the musical score (measures 21-27) continues the four-part setting. The top staff (Soprano) has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff (Alto) has notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The third staff (Tenor) has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (Bass) has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The interval '8conj' is marked between Soprano and Bass.

Notenbsp. 10.11: Rabassa 1720, S. 35-38, *Clausulas a 4* (mit markierten *Movimientos de quarta Voz*)

Rabassas Beispiel zeigt uns also die typischen Wendungen der vierten Stimme. Beim Versuch, vierstimmige *Clausulas* zu improvisieren, stellen sich dennoch weitere Fragen: Wie werden die *Clausulas* in der Vierstimmigkeit miteinander verknüpft? Gibt es vielleicht gewisse Prinzipien, um die Rollenwechsel unter den Stimmen zu organisieren?

Es ist schwer, im vorigen Beispiel eine klare Antwort auf diese Fragen zu finden – nicht zuletzt, weil sich Rabassa offenbar darum bemüht, innerhalb des *Clausulas*-Modells eine große Varietas zu zeigen: Die Verknüpfungen der *Clausulas* sind hier vielfältig kompositorisch ausgearbeitet, so dass sich daraus kein einfaches Improvisationsrezept ableiten lässt.

Eine mögliche Antwort auf solche Koordinationsfragen könnte man in Beispielen finden, in denen die einzelnen *Clausulas* auf einfachere und systematischere Art verknüpft werden, wie etwa bei Adan (1786):

Notenbsp. 10.12: Adan 1786, Beispielband, S. 6, *Clausulas a 4*

Adans Beispiel enthält bei jeder Bassfortschreitung – also von jedem Takt zum nächsten – *Graduacion*-Zahlen für jede der drei Oberstimmen, die uns helfen können, die Verknüpfung von einer *Clausula* zur nächsten zu verstehen. Es muss aber dabei beachtet werden, dass Adan die *Graduacion* der zweiten und dritten Stimme genau andersherum als andere Autoren versteht: Die Stimme, die zur Terz fortschreitet, ist für Adan die *tercera Voz*, und diejenige, die auf dem ‚richtigen‘ Weg zur perfekten Konsonanz geht, ist die *segunda Voz*. Die *cuarta Voz* bleibt diejenige, die auf dem ‚falschen‘ Weg zur perfekten Konsonanz geht.

Wenn der *Canto llano* im Bass stufenweise fortschreitet, verbindet Adan die *Clausulas* in den Oberstimmen immer mit einer Fortschreitung des Typs A, sodass im folgenden Takt die Rollen der Stimmen erhalten bleiben – siehe beispielsweise die Takte 1 bis 3 und 4 bis 6. Bei Sprüngen im Bass hingegen verfährt Adan so, wie es aus der *Tabula naturalis* (siehe Notenbsp. 10.3) bekannt ist: Gemeinsame Töne bleiben in der gleichen Stimme, und es ergibt sich dadurch automatisch ein Rollenwechsel – im nächsten Akkord ist z.B. die Terz automatisch in einer anderen Stimme.

Um Adans Verknüfungsprinzip zu verdeutlichen ist hier eine Reduktion von Notenbsp. 10.12 auf ein einfaches Gerüst ohne *Clausulas* abgedruckt.

Notensbsp. 10.13: Reduktion von Notensbsp. 10.12 auf ein einfaches Gerüst ohne *Clausulas*

Adans Beispiel zeigt also ein logisches Prinzip, das es den *Contrapuntantes* ermöglichen könnte, ihre Rollen klar zu bestimmen und geordnet zu wechseln. Änderungen gegenüber diesem Prinzip wären dennoch möglich, wenn die *Contrapuntantes* diese absprechen oder quasi in Echtzeit signalisieren. In der Tat findet man bei Adan eine Stelle (Takt 10), wo die Rollen einfach mitten im Takt vertauscht werden, offenbar um einen Lagenwechsel zu erzeugen.

Es sei hier zuletzt auf eine weitere Möglichkeit für die vierte Stimme verwiesen, die bereits in Notensbsp. 10.11 (T. 19) zu sehen war. Es handelt sich um eine sogenannte *english cadence*, die eigentlich nicht nur typisch für englische Musik ist – auch z.B. in iberischer Musik ist sie überall anzutreffen.⁸⁷⁰ Im Grunde lässt sich eine *quarta Voz*, die auf der Oktave liegt, immer mit einer Bewegung in *Seminimas* zur (in der Regel kleinen) Terz und zurück als *english cadence* ausgestalten. Das Zusammentreffen der Terz mit der Quarte und der Quinte in der Taktmitte, sowie manchmal auch der Querstand zur großen Terz, die auf die *Ligadura de quarta* folgt, verleihen dieser Konstellation einen sehr charakteristischen Ausdruck. Im folgenden Beispiel von Tosca ist die *english cadence* sogar in drei aufeinanderfolgenden Takten zu sehen.

Notensbsp. 10.14: Tosca 1717, S. 483, *Clausulas a 4* mit ‚*english cadences*‘

⁸⁷⁰ In Spanien ist die *english cadence* auch *Cadencia valanciana* und *Cadencia Rabassa* genannt worden. Siehe Isusi Fagoaga 2015, S. 16 und Angulo Díaz 2017, S. 4, Anm. 33.

10.3. Über die Vierstimmigkeit hinaus?

Die Möglichkeit, dass in Spanien um 1700 fünf- oder mehrstimmige Kontrapunkte improvisiert wurden, muss – zumindest nach dem jetzigen Kenntnisstand – eine Hypothese bleiben. Für Nassarre gehört selbst die Vierstimmigkeit, wie wir bereits gesehen haben, nicht zur Domäne der Improvisation. Den einzigen möglichen – wenn auch etwas unbestimmten – Hinweis auf eine mehr als vierstimmige Improvisation habe ich im katalanischen anonymen Traktat gefunden. In Zusammenhang mit den Improvisationsaufgaben in den *Oposiciones* schreibt der anonyme Autor:

„Eine andere Art von *Clausulas* zu vier Stimmen – oder so vielen, wie es verlangt wird – ist viel in *Oposiciones* praktiziert worden, und wird gewöhnlich *quatre Veus desentonadas* genannt.“⁸⁷¹

So wie hier diese Art von *Clausulas* beschrieben wird, gibt es neben der Vierstimmigkeit nicht viele Möglichkeiten. Da hier von *Veus desentonadas* die Rede ist, wird eine Stimme gesungen, während eine andere solmisiert wird (= *desentonar*). Es handelt sich also um *Contrapunto concertado*, da hier mindestens zwei Stimmen zum *Canto llano* hinzugefügt werden. Es könnte dazu eine zusätzliche Stimme mit der *Mano* gezeigt werden – diesen Fall beschreibt der anonyme Autor ausführlich – oder höchstens zwei (mit beiden Händen). Die Wendung „so viele Stimmen, wie es verlangt wird“ impliziert wahrscheinlich eine Stimmenzahl zwischen drei und fünf.

Auch wenn Improvisation über die Vierstimmigkeit hinaus nicht wirklich nachgewiesen werden konnte, soll diese Möglichkeit hier ansatzweise geprüft werden, um gewissermaßen den Grenzen der Improvisation nachzuspüren. Im Folgenden werden Rabassas *Clausulas sobre Baxo á 5, á 6 und á 7* untersucht, denn auch wenn sie sicher näher zur Komposition als zur Improvisation stehen, lassen sich daraus mögliche Bewegungen für die fünfte, sechste und siebte Stimme ableiten. Der Fokus gilt dabei den *Clausulas de Quarta*, welche ja die Grundlage der *Clausulas* sind.

⁸⁷¹ Anon. c. 1730, S. 239: „Altra especie de clausulas á quatre, ó quantas veus se demanan y han usat molt en las oposicions de Magisteri que vulgarment se anomenan quatre veus desentonadas.“

Notenbsp. 10.15: Rabassa 1720, S. 37-40, *Clausulas a 5 sobre Baxo*

In Notenbsp. 10.15 kann man feststellen, wie es bei der *Clausula de Quarta* eine fünfte Stimme gibt, die in der Quinte beginnt, dann nach einer *Minima* abwärts geht und die (selbstvorbereitete) Quarte verdoppelt. Diese fünfte Stimme geht in einigen Fällen in der Taktmitte zurück zur Quinte und bildet somit eine 5-4-5-Fortschreitung zum Bass (siehe T. 1, 4, 7 und 17). Man findet aber häufiger den Fall, dass die Verdopplung der Quarte von den beteiligten Stimmen für einen Rollentausch genützt wird (T. 3, 6, 9, 11, 14, 22, 23 und 25):

- Die Stimme, die als *segunda Voz* beginnt, wird zur *quinta Voz*, indem sie in der Taktmitte zur Quinte fortschreitet (3-4-5).
- Die Stimme, die als *quinta Voz* beginnt, bleibt zunächst auf der Quarte liegen und bildet dann die *Ligadura de Quarta* mitsamt Auflösung in die Terz (5-4-4-3) – sie wird also zur *segunda Voz*.

Die Feststellung, dass die 5-4-5-Fortschreitung eine typische *quinta Voz* ist, löst aber nicht alle Probleme für die Improvisation der fünften Stimme. Macht man etwa die 5-4-5-Fortschreitung in zwei aufeinanderfolgenden Takten, so ergeben sich Quintparallelen. Es ist also erforderlich, die Rollen mit den anderen Stimmen entweder zwischen den Takten, oder – wie bereits gesehen – während der Quartverdopplung zu wechseln.

Untersuchen wir nun Rabassas sechsstimmige *Clausulas*.

The image displays three systems of musical notation for a six-voice setting. Each system consists of six staves. The top two staves of each system are vocal parts, while the bottom four staves are for keyboard accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece is divided into measures, with measure numbers 7 and 14 indicated at the beginning of the second and third systems, respectively. The overall structure shows a complex interplay of voices and keyboard, characteristic of the *Clausulas* style.

Notenbsp. 10.16: Rabassa 1720, S. 39-42, *Clausulas a 6 sobre Baxo*

Zu den bereits behandelten Fortschreitungen kommen hier noch weitere Formeln hinzu, die wir als *Movimiento de sexta Voz* bezeichnen könnten. Eine davon ist die Fortschreitung von der Oktave zur Sexte und zurück zur Oktave, mit oder ohne Durchgang (T. 1, 3, 5, 7, 9 und 13).

In einigen Varianten davon beginnt diese Stimme den jeweiligen Takt nicht mit der Oktave, sondern mit der Quinte (5-6-8), Sexte (6-6-8) oder Septime (7-6-8) – Voraussetzung dafür ist natürlich, dass die 5-6- bzw. 7-6-Bewegung nicht von einer anderen Stimme belegt ist. Für die 5-6-8-Bewegung siehe T. 4 und 6; für 6-6-5 siehe T. 21 und 22; für 7-6-8 siehe T. 24).

Untersuchen wir nun zum Abschluss siebenstimmige *Clausulas*.

10. Erweiterung zur Vier- und Mehrstimmigkeit

System 1 (measures 7-13): This system contains seven measures of music. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bass staff includes figured bass notation with Roman numerals (II, III, II, II, III, II, II) indicating fingerings or chord positions.

System 2 (measures 14-19): This system contains six measures of music. The texture continues with multiple voices. The notation is dense, with many beamed notes and rests. The bass staff includes figured bass notation with Roman numerals (II, II, III, III, II, II).

System 3 (measures 20-26): This system contains seven measures of music. The texture remains complex with multiple voices. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bass staff includes figured bass notation with Roman numerals (III, II, II, III, II, II, II).

Notenbsp. 10.17: Rabassa 1720, S. 43-46, *Clausulas a 7 sobre Baxo*

Aus Notenbsp. 10.17 kann man folgern, dass die typischste Formel der *septima Voz* mit dem Abspringen von der (großen) Terz zum Einklang (oder Oktave) beginnt. Oft ist dann diese zweite Note eine punktierte *Minima*, die nach einem Durchgang zur Terz am Taktende zurückkehrt (T. 3, 4, 10, 21 und 24). Manchmal bleibt die *septima Voz* nach dem Abspringen für den Rest des Taktes auf der Oktave (T. 5 und 23), oder wird sogar mit einer *english cadence* verknüpft (T. 6, 9, 16, 18 und 22).

Interessant ist auch, dass in einigen Fällen nach dem Absprung zum Einklang/Oktave unmittelbar eine aufsteigende Skala beginnt, die zur Quinte am Taktende führt (T. 2, 19 und 25). Diese Formel hat eine klare Ähnlichkeit mit der *english cadence*, durchkreuzt aber nach der Dissonanz in der Taktmitte die *Clausula de Quarta* auf besonders kühne Art.⁸⁷²

Untersuchen wir nun, inwieweit die *Movimientos de quinta, sexta* und *septima Voz*, wie wir sie aus Rabassas Beispielen abgeleitet haben, der *Graduacion de las Vozes* entsprechen. An einer Stelle seines Traktats versieht Rabassa ein Beispiel für *Clausulas a 6* mit *Graduacion*-Zahlen:

The image shows a musical score for a six-part setting. It consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time (C). The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and tablature (numbers 1-7) above and below the notes. The bottom staff is labeled 'Se finge Bajo' and contains a simple bass line with a few notes and rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Notenbsp. 10.18: Rabassa 1720, S. 61–62, *Clausulas a 6* mit *Graduacion*-Zahlen (Anfang)

In diesem sechsstimmigen Beispiel finden wir tatsächlich, dass die 5-4-5-Bewegungen generell als *quinta Voz* (T. 1-3) und die 8-6-8-Bewegungen als *sexta Voz* (T. 1, 3 und 5) markiert sind.

Es ist aber auch bemerkenswert, dass Rabassa beim Quartsextakkord jeweils einen ‚fingierten‘ Bass unter dem *Canto llano* setzt – noch bevor Rameau seine Theorie des *Basse fondamentale* formuliert hatte. Mit diesem fingierten Bass kann Rabassas *Graduacion* unmittelbar mit der *Tabla* seines Lehrers Valls verglichen werden – siehe Notenbps. 10.19, g) und h).

⁸⁷² Dieselbe Formel, aber ohne den 3-1-Absprung, findet sich in T. 4 von Notenbsp. 10.17.

The image shows a musical score for an eight-voice Tabla, divided into two choirs: [1. Chor] and [2. Chor]. The score is organized into nine measures, labeled a) through i). Each measure shows two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-8 below the notes. Above each measure, there are numbers indicating the number of voices in that measure: a) 4, b) 2, c) 3, d) 4, e) 3, f) 3, g) 3, h) 4, i) 4. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#).

Notenbsp. 10.19: Valls c. 1735, f. 93', achtstimmige *Tabla* (Auswahl)

Wenn man nun vor diesem Hintergrund Notenbsp. 10.6 noch einmal betrachtet, so kann man eine klare Tendenz feststellen: Jede Stimme bleibt dort vorwiegend in etwa derselben Rolle von Anfang bis Ende. Aufgrund der deutlichen und bleibenden Hierarchie der Stimmen ist es also möglich, dasselbe Beispiel mit 2, 3, usw. und bis zu 7 Stimmen zu singen, wenn man dementsprechend die (hierarchisch höhergestellten) Stimmen auswählt.

Zum Abschluss sei hier noch ergänzt, wie ich im Rahmen meiner Unterrichtstätigkeit an der *Schola Cantorum Basiliensis* die Möglichkeiten und Grenzen bei der vielstimmigen Improvisation von *Clausulas* praktisch erprobt habe. Die beteiligten Studierenden hatten alle bereits eine gewisse Erfahrung im *Contrapunto alla mente* und waren zudem vertraut mit der Improvisation von dreistimmigen *Clausulas* – was eine wichtige Voraussetzung ist, um weitere Stimmen hinzuzufügen. Der Einsatz einer Terminologie wie „*Movimiento de quinta Voz*“ usw. war hilfreich bei den Absprachen darüber, wer welche Aufgabe übernehmen soll. Die vielstimmigen Versuche basierten darauf, dass drei Sänger durchgehend den dreistimmigen Kern der *Clausulas* so sangen, wie es in Kapitel 8 gezeigt worden ist. Für die Ergänzung der anderen Stimmen wurden zwei verschiedene Strategien erprobt:

- relativ streng organisiert: Jeder *Contrapuntante* hat eine Rolle, die er im Grunde von Anfang bis Ende behält. Dadurch kann man etwa vermeiden, dass zwei *Contrapuntantes* dieselbe Wendung nehmen. Bestimmte Parallelen können dadurch vermieden werden, dass zwei *Contrapuntantes* ihre Rollen taktweise abwechseln (z.B. lassen sich durch eine Abwechslung der *quinta* und *septima Voz* Quintparallelen umgehen).
- freier gestaltet: Während drei Sänger konsequent beim dreistimmigen Kern bleiben, bedienen sich die anderen Sänger frei der Formeln, die wir als *quarta*, *quinta*, *sexta* und *septima Voz* bezeichnet haben.

Die strengere Variante erfordert am Anfang mehr Vorbereitung und Organisation. Sie ergibt ein vollstimmiges und kontrapunktisch sauberes Klangresultat. Zugleich ist es spürbar, dass das Ganze sehr kontrolliert und etwas mechanisch wirkt. Bei der freieren Variante ist das Resultat offener und abwechslungsreicher, es lassen sich aber Unfälle nicht vermeiden: Wenn zwei *Contrapuntantes* mangels Koordination z.B. die selbe Bewegung nehmen, ist die resultierende Einklang- oder Oktavparallele aufgrund der vielen Stimmen zwar nicht

besonders auffallend, es macht sich dennoch eine gewisse Schwäche des Satzes bemerkbar, weil plötzlich eine Stimme „wegfällt“.

Das Ergebnis lässt sich wahrscheinlich mit einer passenden Kombination dieser (und eventuell weiterer) Ansätze, mit einer besseren Echtzeit-Kommunikation und vor allem mit mehr Erfahrung optimieren. Klar scheint jedenfalls, dass die Siebenstimmigkeit einen besonders vollen Klang ergibt, aber dass es zugleich kaum Platz für eine solche Varietas gibt, wie wir sie in dreistimmigen *Conciertos* – mit einer flexiblen Kombination von *Passos*, *Carreras* und *Clausulas de Quarta* und *de Septima* – gesehen haben.

11. Ausblick

Während der Arbeit an diesem Buch schien es mir manchmal naheliegend, eng verwandte Felder in Verbindung zum Thema des Buches zu behandeln. Zu diesen Themen zählen:

- der improvisierte Kontrapunkt in der spanischen Renaissance
- der improvisierte Kontrapunkt in Italien und Frankreich
- der Bezug zur Kompositionslehre
- der Einfluss der Improvisationstechniken auf die Kompositionen
- das Verhältnis zur *Acompañamiento*-Lehre und zu den *Glossas* (Diminutionen)⁸⁷³

Eine Auseinandersetzung damit wäre sicher reizvoll gewesen, hätte aber den Umfang dieses Buches um ein Vielfaches vergrößert. Es schien also sinnvoll, sich hier auf ein Thema zu konzentrieren, das sich bislang in einem toten Winkel der Musikgeschichte stand: den improvisierten Kontrapunkt in Spanien um 1700. Wenn dieses Thema ans Tageslicht kommt, eröffnen sich neue Perspektiven auch für die Nachbarfelder. Die Forschung dazu kann außerhalb dieses Buches fortgesetzt werden, und zwar am besten auch von Personen, die andere Perspektiven und Schwerpunkte haben.

Zu den ersten zwei der oben erwähnten Themen sind in den letzten Jahren interessante Beiträge erschienen, die Berührungspunkte mit der vorliegenden Arbeit haben und nun in Verbindung damit gelesen und gedeutet werden können.⁸⁷⁴ Zu den anderen drei Themen werden in diesem Kapitel in Kürze ein paar Aspekte gezeigt, anhand derer man sie in Verbindung zum improvisierten Kontrapunkt untersuchen könnte.

Zum Abschluss wird auf eine Forschungsart hingewiesen, die aus meiner persönlichen Sicht besonders wünschenswert ist: das praktische Erproben und Umsetzen der Erkenntnisse, die wir aus den Quellen gewonnen haben – und hoffentlich weiter gewinnen werden!

⁸⁷³ Zum Verhältnis zwischen *Contrapunto* und *Glossa* siehe Nassarre 1723, S. 186: „Y con ser tan utiles los *Contrapuntos* [sobre *Tiple*], se usan mucho menos que los de sobre *Baxo*; pues jamàs los echan sobre los introitos de las *Missas*, y *Antifonas*, como se echan aquellos, y cierto, que si los Musicos los introduxessen que deleytarian mas à los oyentes. Lo primero por la novedad, y lo segundo por mas sonoros; pues ay gran diferencia en la sonoridad, quando la voz aguda canta el punto llano, y la voz grave la glossa. A mas de poder ser muy util la introduccion de los *Contrapuntos* sobre *Tiple*, por las razones dichas en las *Missas*, y *Antifonas*, lo son tambien para los que estudian la Musica; pues si con los de sobre *Baxo* se aprende à glossar la voz aguda sobre el punto llano de la voz grave, no es menos necessario que se sepa glossar con el *Baxo* sobre el punto llano de la voz de *Tiple*; porque la glossa importa que el Compositor la sepa hazer con qualquiera de las quatro partes, ò voces que componen la Musica, que el fin de començar à estudiarla por los *Contrapuntos*, es porque sea lo primero que se aprenda, como ha de ser una glossa bien hecha, y segun arte.“

⁸⁷⁴ Siehe Canguilhem 2013, Canguilhem 2015 und Fiorentino 2009.

11.1. Der Einfluss auf die Kompositionslehre und -praxis

Der *Contrapunto* hat, neben seiner Facette als Improvisationspraxis, die Gegenstand dieses Buches ist, eine andere wichtige Rolle als Fundament der Kompositionslehre. In diesem Sinne schreibt Tosca 1709:

„Komposition ist eine künstliche Anordnung verschiedener Stimmen mit einer Vielfalt von Konsonanzen und Dissonanzen, bei der es nicht notwendig ist, dass eine davon den *Canto llano* trägt. Die Komposition ist das Ziel von allem, was wir vom *Contrapunto* gesagt haben, da dieser die Grundlage und der Ursprung der Komposition ist.“⁸⁷⁵

Am Anfang seines Kapitels zum *Contrapunto concertado* beschreibt Lorente (1672) das enge Verhältnis zwischen *Contrapunto* und Komposition mit folgenden Worten:

„Und somit sind wir nach und nach bei der Komposition angekommen, denn sowohl in der Imitation der Motive, als in der Stimmführung, in der Begleitung der Syncopationen, in den Lizenzen der Stimmeneinsätze und in der Vielfalt von Intervallen, gehen *Contrapunto concertado* und Komposition so sehr Hand in Hand, dass man sagen kann, dass sie ein und dieselbe Sache sind.“⁸⁷⁶

Dass Lorente trotzdem – wie auch seine Zeitgenossen – *Contrapunto* und Komposition nicht in einer Lehre vereint, sondern in zwei verschiedenen Teilen seines Buches (3. Teil: *Arte de Contrapunto*; 4. Teil: *Arte de Composicion*) behandelt, relativiert teilweise seine Behauptung, dass *Contrapunto concertado* und Komposition „ein und dieselbe Sache“ seien. Es bleibt dennoch jederzeit klar, dass die Grenzen zwischen beiden Disziplinen fließend sind, und dass der *Contrapunto* als Vorbereitung auf die Komposition dient. Dieses Verhältnis schlägt sich im Aufbau der Traktate nieder: Auf fast jede *Contrapunto*-Lehre folgt unmittelbar eine Kompositionslehre.

Ein ganz zentrales Element der Kompositionslehre, das direkt mit den verschiedenen Rollen der Sänger beim *Contrapunto concertado* in Verbindung gebracht werden kann, ist die *Graduacion de las Voces*, die im vorigen Kapitel behandelt wurde – es sei hier noch einmal auf den ersten Artikel zu diesem Thema verwiesen,⁸⁷⁷ in der Hoffnung, dass die Forschung zur *Graduacion* fortgesetzt wird.

Die Kompositionslehren behandeln natürlich auch Elemente und Techniken, die man nicht in der *Contrapunto*-Lehre findet, wie zum Beispiel:⁸⁷⁸

⁸⁷⁵ Tosca 1709, S. 475-476: „Composicion es una artificiosa colocacion de diferentes voces con variedad de consonancias, y dissonancias, sin que sea menester lleve alguna de ellas el canto llano. Es la composicion el fin à que se encamina todo lo que hemos dicho del Contrapunto, por ser este principio, y origen de la composicion“. Auch Nassarre betrachtet den *Contrapunto* als „Grundlage und Ursprung der Komposition“ – siehe Nassarre 1700, S. 65: „P. Qué se entiende por Musica Rithmica? / R. Por Musica Rithmica se entiende la composicion, y como su principio, y origen, el Contrapunto.“

⁸⁷⁶ Lorente 1672, S. 353: „aviendonos poco à poco llegado à la Composicion, pues ya en la imitacion de passos, ya en la trabaçon de las voces, ya en el acompañar las ligaduras, ya en lo licencioso de las entradas, ya en la extension del vso de las especies, se da tanto la mano con ella, que podemos dezir ser vna misma cosa.“

⁸⁷⁷ Siehe Mesquita i. Vorb.

⁸⁷⁸ Aufgrund der Fülle an Material zu diesen Themen in den Quellen wird hier auf detaillierte Nachweise verzichtet. Stattdessen sei hier auf die umfangreichen Inhaltsverzeichnisse der *Artes de Composicion* verwiesen:

- Imitationen und andere Modelle ohne *Canto llano*
- Disposition der Stimmen in der Doppelchörigkeit
- *Trocados* (doppelter und dreifacher Kontrapunkt)
- Chromatik
- Bestimmte liturgische Modelle, wie z.B. *Fabordones*
- Gebrauch von Instrumenten

Besonders aufschlussreich ist Valls' *Mapa armonico-practico* (c. 1735): In einer Zeit, in der die spanische Musikszene von großen Spannungen zwischen Erneuerern und Konservativen geprägt war (siehe Kapitel 3.2), bildet Valls' Traktat ein fast unerschöpfliches Kompendium von Kompositionstechniken. Das stilistische Spektrum, das Valls mit eigenen Exempla illustriert, reicht vom strengsten Kontrapunkt bis hin zu den kühnsten Experimenten mit einer 19-stufigen enharmonischen Tonleiter, wobei er auch versucht, eine gewisse Synthese zu schaffen, die zwischen den divergierenden Positionen vermitteln soll. Ich möchte hier noch an die *Composicion cromatica rigurosa* erinnern (Notenbsp. 3.8), dessen eindrucksvolle Chromatik auf einem diatonischen Gerüst im ‚Stile Antico‘ fusst.

Die Auseinandersetzung von Valls' Exempla zeigt, wie sich manchmal hinter einfallsreichen Ideen und scheinbar komplexen Techniken die vertrauten Modelle der *Contrapunto*-Lehre verbergen. Ein Beispiel dafür ist das Villancico *Adoren los hombres*, mit dem Valls die *Trocados* (doppelter und dreifacher Kontrapunkt) illustriert. Die in Notenbsp. 11.1 abgedruckte Stelle kommt im Laufe des Villancico mehrmals vor, auch mit vertauschten Stimmen.

The musical score for Villancico 'Adoren los hombres' is presented in four staves. The top staff is for Tiple (Soprano), the second for Alto (Alto), the third for Tenor, and the bottom for Aco[mpanamiento] (Bass). The time signature is 3/4. The lyrics are: 'y ama como Dios llora' (Tiple), 'llora como niño y ama como Dios' (Tenor), and 'como Dios' (Alto). The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with figured bass notation: 6, 7 b, 7 b, 7, b, 7, 7 b, 7, 7.

Notenbsp. 11.1: Valls c. 1735, f. 139', T. 66ff, Beispiel für *Trocados*

Auffallend ist an dieser Stelle die kühne Melodik der drei Oberstimmen mit verminderten Quinten und Quartan, die sich aus dem Gebrauch der Heterolepsis ergeben. Trotz dieser Komplexität in den Oberstimmen lässt sich diese Stelle im Wesentlichen auf ein einfaches Gerüst von *Clausulas* zurückführen, das im Hintergrund wirkt – siehe Notenbsp. 11.2.

The musical score for Clausulas a 3 shows a simple harmonic structure in two staves (treble and bass clef). It consists of a series of chords and intervals that form the underlying framework for the more complex melody in the previous example.

Notenbsp. 11.2: *Clausulas a 3* als Gerüst zu Notenbsp. 11.1 (ab der Mitte des 2. Taktes)

Eine gründliche Untersuchung von Valls' Kompositionslehre würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Dennoch wäre dies eine lohnende Aufgabe, denn wir stehen hier vor einer authentischen Fundgrube, die uns neue Türen für das Verständnis der spanischen Musik des 18. Jahrhunderts öffnen könnte.

Man kann annehmen, dass sich die Kompositionslehren aufgrund ihres didaktischen Charakters besonders deutlich an den Modellen der *Contrapunto*-Lehre orientieren. Es stellt sich also die Frage, inwieweit sich die Kompositionen in Wirklichkeit so unmittelbar auf die *Contrapunto*-Lehre stützen, wie es die Kompositionslehre suggeriert. Die Antwort kann nicht pauschal gegeben werden, sondern ist je nach Repertoire unterschiedlich – auch hier wäre eine genauere Untersuchung wünschenswert. Aber in vielen Fällen ist der Einfluss unüberhörbar, wie z.B. im folgenden *Tiento* für Orgel von Cabanilles, dessen Anfangsteil fast ausschließlich aus *Clausulas* besteht.

The image displays a musical score for an organ piece. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The second system also has four staves, with a double bar line and a repeat sign at the beginning. The music is written in a style characteristic of 18th-century Spanish organ music, featuring a mix of block chords and moving lines. The key signature has one flat (E-flat major), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

Notenbsp. 11.3: Cabanilles, *Tiento de 4º tono lleno*, E-Bbc, MS 387, S. 205

11.2. Contrapunto und Acompañamiento

Die Ursprünge des *Acompañamiento* in Spanien im 16. Jahrhundert weisen Gemeinsamkeiten mit den Entwicklungen in Italien auf. So war auch in Spanien der Brauch, Vokalmusik für Tasten- und Zupfinstrumente zu intavolieren, weit verbreitet. Ein wichtiger Schritt im Entwicklungsprozess der *Acompañamiento*-Praxis zeigt sich in Tomas Luis de Victorias Sammlung von *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia*, die er 1600 in Madrid drucken ließ, und zwar in Form von einer vierstimmigen Partitur für die Orgel (Notenbsp. 11.4).

Notenbsp. 11.4: Victoria, Orgel-Satz zur *Missa Alma Redemptoris*, Victoria 1600, f. 1'

Die Neuigkeit und den praktischen Stellenwert einer solchen Orgel-Version erklärte Victoria selbst wie folgt:

“Ich habe diese Bücher für die Orgel mit Messen, Magnificat, Psalmen, Salven und weiteren zwei- und dreichörigen Sachen drucken lassen, zur Ehre Gottes, unseres Herrn. Es ist weder in Spanien noch in Italien ein so besonderes Buch für Organisten erschienen. Denn dort, wo es keine vierstimmige Besetzung gibt, kann eine einzige Stimme zusammen mit der Orgel als Chor dienen.”⁸⁷⁹

Die Orgel spielte also – ähnlich wie in Viadanas berühmten *Cento concerti ecclesiastici* (1602) – eine wichtige Rolle als Unterstützung und als Ersatz für eventuell fehlende Stimmen, insbesondere in der Mehrchörigkeit.⁸⁸⁰ Victorias „Continuo“ ist dabei nicht akkordisch gesetzt, sondern spielt im Wesentlichen einen der vierstimmigen Chöre *colla parte* mit – lediglich bei einigen Diminutionen bleibt die entsprechende Stimme in der Orgel auf einem längeren Ton liegend. Bedenkt man, dass Victorias Musik bis ins 18. Jahrhundert weiter aufgeführt wurde und für das Ideal des *Estilo Ecclesiastico* prägend war, so liegt die Annahme nahe, dass diese Art von „Continuo“ lang tradiert und weiterentwickelt wurde.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Victoria, Brief aus dem Jahr 1601 – Facsimile in Rubio 1981, S. 336: “Yo he hecho ymprimir esos libros de misas magnificats Salmos salves y otras cossas a dos y a tres choros para con el organo de questo[?] libro particular que a gloria de dios nostro señor no a salido en españa ni en ytalia libro particular. Como esto[?] para los organistas porque con el donde no hubiere aparejo de quatro voces una sola que cante con el organo ara coro de por ssi.”

⁸⁸⁰ Siehe O'Reagan 2009.

⁸⁸¹ Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass auch Orgelmusik bis ins späte 17. Jahrhundert als Partitur mit 4 Systemen notiert wurde. Es dürfte also für einen guten Organisten kein Problem gewesen sein, aus Victorias Orgelpartitur zu spielen. Zu Manuskripten mit ähnlichen *Acompañamientos* aus dem 17. Jahrhundert siehe López-Calo 1983/2004, S. 55-57.

Zur gleichen Zeit wie Victorias *colla-parte*-Begleitung findet man auch Anweisungen für eine akkordische Begleitung, und zwar in einem ganz anderen Bereich: In seiner *Guitarra española o vandola* (erste Ausgabe: 1596) erklärt Joan Carles Amat, wie man mit *rasgueado*-Akkorden auf der Gitarre drei bis fünfstimmige Lieder begleiten kann.⁸⁸² Die Gitarre wurde bekanntlich mit der populären Musik assoziiert und war in der Kirche grundsätzlich nicht willkommen. Dennoch kann man gegenseitige Einflüsse zwischen dem populären und dem kirchlichen Bereich nicht ausschließen, insbesondere wenn man bedenkt, dass eine populäre Gattung wie das *Villancico* regelmäßig in der Kirche zu hören war. In der Tat sind Fälle dokumentiert, in denen die Gitarre in der Kirche gespielt wurde.⁸⁸³

Notenbsp. 11.5: Amat 1758, S. 29, *Exemplo à tres Voces* mit Zahlen für die Akkordgriffe⁸⁸⁴

Sowohl in vollstimmiger polyphoner Musik (z.B. bei Victoria) als auch bei Stücken, die akkordisch begleitet werden (z.B. bei Amat), muss der *Acompañante* die vorliegende Komposition genau erfassen und sich relativ streng danach richten. Mehr Spielraum gibt es hingegen, wenn man ein einziges Instrument begleitet, wie beispielweise in einigen *Recercadas* aus Ortiz' *Trattado de glossas* (1553).

Notenbsp. 11.6: Ortiz 1553, f. 30', *Recercada primera* (Anfang)

⁸⁸² Siehe Amat 1756, S. 28-29.

⁸⁸³ Siehe Kreitner 1992, S. 539: „There were, however, limits on this liberality. After Christmas 1597, when some guitars had been played in the cathedral of Palencia, the chapter debated whether to forbid the practice because the guitar was ‘el instrumento el más común y con que más se cantan y tañen cosas deshonestas y lascivas.’“ Kreitners Hinweis basiert auf Informationen von López-Calo 1980, S. 555 – siehe Kreitner 1992, S. 545, Anm. 84.

⁸⁸⁴ Die Zahlen sind keine Bezifferung im Sinne der Generalbasslehre, sondern stehen für die Akkordgriffe der 12 Dur- und Moll-Dreiklänge, wobei die Reihenfolge der Grundtöne in absteigenden Quinten verläuft: 1=E, 2=A, 3=D, usw. Moll-Dreiklänge (*puntos bemolados*) werden mit einem „b“ über der Grundton-Zahl angezeigt, Dur-Dreiklänge (*puntos naturales*) lediglich mit der Zahl.

In Notenbsp. 11.6 ist der Anfang einer solchen Recercada abgedruckt: Das Tasteninstrument (*Cymbalo*) spielt den berühmten Tenor *La Spagna* als *Canto llano*, während das *Violon* drüben ein *Contrapunto suelto* dazu spielt. Zum Zusammenspiel von *Violon* und *Cimbalo* in den Recercadas schreibt Ortiz:⁸⁸⁵

„Die *Fantasia*, die das *Cimbalo* spielt, soll gut geordnete Konsonanzen haben, und der *Violon* soll mit eleganten *Passos* einsetzen, und wenn man längere Noten [im *Violon*] erwartet, soll der *Cimbalo* gezielt antworten. Und sie sollen manche *Fugas* machen und aufeinander warten, in der Art, wie man *Contrapunto concertado* singt.“

Aus Ortiz' Anweisungen geht also hervor, dass der *Cimbalista* über Kenntnisse und Fertigkeiten im *Contrapunto concertado* verfügen soll. Wenn wir die Prinzipien des *Contrapunto concertado* anwenden, wie sie in Kapitel 9 dargestellt wurden – aber bereits bei Lusitano (c. 1550) oder Montanos (1592) in ähnlicher Form zu finden sind –, dann könnte der *Cimbalista* mit seiner rechten Hand etwa folgendermaßen kontrapunktieren:

Notenbsp. 11.7: möglicher *Acompañamiento* von Notenbsp. 11.6 mit *Fugas* (*Contrapunto concertado*)

Da sich der Stilwandel um 1600 in Spanien zunächst wenig auswirkte, können wir annehmen, dass die hier vorgestellten *Acompañamiento*-Stile im 17. Jahrhundert weiter tradiert wurden. Traktate, die sich der *Acompañamiento*-Lehre widmen, findet man erst ab 1674, und zwar oft in Zusammenhang mit Einflüssen aus Italien:

- In seiner *Instrucción sobre la Guitarra española* (1674) widmet Gaspar Sanz den zweiten Teil (= 16 Seiten) dem *Acompañamiento* auf der Gitarre. Sanz selbst erklärt, dass er *Acompañamiento*-Regeln von verschiedenen italienischen Meistern übernommen hat – darunter auch von Cristofaro Caresana (Leiter des neapolitanischen *Conservatorio San Onofrio*), bei dem er in Neapel Orgel studierte.⁸⁸⁶

⁸⁸⁵ Ortiz 1553, f. 26: „La Fantasia que tañere el címbalo que sea en consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando supusiere en algunos puntos llanos le responda el címbalo a propósito, y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado.“

⁸⁸⁶ Sanz 1674, Teil II, S. 4-5: „En las siguientes reglas que te enseñó, darè preceptos, como, y a que tiempo se ha de vsar de los acompañamientos de las escalas, accidentes, y cadencias, como lo practican los buenos Organistas de España; hallaràn documentos de Horacio Veneboli, Maestro de Capilla de San Pedro de Roma; de Pedro Ciano,

- Auch die bedeutendste spanische Generalbasslehre, Joseph de Torres' *Reglas Generales de Acompañar* (1702), steht im Zeichen der italienischen Einflüsse: Torres war Organist der *Capilla Real*, in der viele italienische Musiker spielten, und die bei der Einführung des italienischen Stils in Spanien eine Schlüsselrolle spielte. Außerdem veröffentlichte Torres 1736 eine zweite, erweiterte Ausgabe der *Reglas*, um die Begleitung der Stücke im italienischen Stil ausführlicher zu behandeln. Torres' Generalbasslehre stützt sich auf Lorenzo Penna, in der zweiten Ausgabe auch auf Gasparini.
- Santiago de Murcia, der 1714 den *Resumen de acompañar la parte con la Guitarra* veröffentlichte, war Gitarrenlehrer der Königin Spaniens, María Luisa Gabriela de Saboya. Sie spielte eine entscheidende Rolle bei der Einführung des italienischen Stils und der Oper in Spanien.

Erwähnt sei hier noch das *Compendio numeroso de zifras harmonicas* von Diego Fernandez de Huete, das vor allem der Harfe gewidmet ist, und ein Kapitel zum *Acompañamiento* enthält. Im *Estilo Ecclesiastico* war die Harfe, neben der Orgel, das typische Instrument für das *Acompañamiento*.

Bei den *Acompañamiento*-Lehren handelt es sich in der Regel um kurze Traktate, die sich an angehende Instrumentalisten wenden und weit entfernt sind von den enzyklopädischen Traktaten von Montanos, Cerone, Lorente, Nassarre, Rabassa und Valls. Sie enthalten also nicht die theoretischen Grundlagen von *Canto llano*, *Canto de Organo*, *Contrapunto* und *Compostura*, sondern beschränken sich auf eine Art „erste Hilfe“ für praktische Instrumentalisten, damit diese beim *Acompañamiento* zurechtkommen.

In den großen Traktaten nimmt das *Acompañamiento* nur sehr wenig Platz ein: Valls widmet dem *Acompañamiento* lediglich sechs Seiten von ca. 500, Nassarre drei von ca. 1.000, und in einigen Quellen wird das *Acompañamiento* einfach nicht behandelt.⁸⁸⁷ Eine mögliche Erklärung dafür, dass eine so zentrale Praxis kaum thematisiert wird, finden wir bei Nassarre:

„Eigentlich sind die bisherigen Erläuterungen [zum *Acompañamiento*] für die, die das Komponieren beherrschen, überflüssig. Dennoch muss man den *Acompañantes*, die keine Komponisten sind, soweit wie möglich zu verstehen geben, wie man die Stimmen richtig disponieren kann, damit diese nicht mit den gesungenen Stimmen dissonieren.“⁸⁸⁸

In anderen Worten: Jemandem, der die *Contrapunto*- und Kompositionslehre gründlich kennt, braucht man eigentlich nicht zu erklären, wie man das *Acompañamiento* spielt! Die *Acompañamiento*-Lehren wenden sich also an Instrumentalisten, die nur über wenige Kenntnisse von *Contrapunto* und Komposition verfügen, wie Fernandez de Huete selbst in seinem *Compendio numeroso* implizit zugibt.⁸⁸⁹

Organista de la Republica de Venecia; las ligaduras de que vsa en sus acompañamientos Lelio Colista, y el modo de ligar las sincopas en las proporciones de Christoval Carisani (mi Maestro) Organista de la Capilla Real de Napoles. De todos ellos aprendi las advertencias de abaxo, estimenlas por ser de tan grandes Maestros, pues solo tendran de malo, el aver estado en la fragua de mi corto talento.“

⁸⁸⁷ Siehe Nassarre 1724, S. 354-359, sowie Valls c. 1735, f. 105'-106' (= S. 250-252 in der Facsimile-Ausgabe).

⁸⁸⁸ Nassarre 1724, S. 357: „Aunque para los que entienden la composicion no avia necesidad de esta explicacion, no obstante es preciso para los Acompañantes, que no son Compositores, darles à entender en el modo possible como pueden poner las voces con propiedad, para que no aya disonancia entre las que se ponen sobre el acompañamiento, y las que cantan.“

⁸⁸⁹ Fernandez de Huete erklärt, dass man eigentlich die Kompositionslehre kennen sollte, um die Dissonanzbehandlung zu verstehen. Siehe Fernández de Heute 1704, S. 14: „Esto parece, que es lo que se puede

Nassarre nennt in Kürze ein paar Faustregel für *Acompañantes*, die keine Komponisten sind, wie zum Beispiel:

- dass man bei Bassnoten mit Kreuz die Terz und die Sexte nimmt, evtl. mit der verminderten Quinte dazu. Dieselbe Regel gelte für ein natürliches *Mi* vor einem *Fa*.
- dass bei schnelleren Bässen die rechte Hand statt Akkorden einfach Dezimparallelen spielen kann.
- dass man auf der Orgel gewisse Töne meiden muss, die aufgrund der Stimmung nicht vorhanden sind, wie ‚Dis‘ oder ‚As‘ (die entsprechenden Tasten sind als ein mitteltöniges ‚Es‘ bzw. ‚Gis‘ gestimmt).

Auffallend ist aber vor allem, dass Nassarre *Acompañantes*, die die Kompositionslehre nicht gut kennen, vom Beachten der Stimmführungsregeln befreit:

„Diejenigen, die die Komposition[slehre] nicht verstehen, sind beim vierstimmigen *Acompañamiento* auf der Orgel darüber verunsichert, dass sie vielleicht zwei Oktaven oder zwei Quinten spielen, denn sie hören sagen, dass die Regeln der guten *Musica* dies verbieten. Darüber sage ich, dass diejenigen, die die *Composicion* nicht verstehen, nicht verpflichtet sind, diese Regeln zu befolgen, denn ob sie solche [Oktaven oder Quinten] spielen oder nicht, hat wenig zu tun mit einer guten Klanglichkeit, was das Wichtigste ist, worauf man achten muss. Dennoch können sich die *Acompañantes* mit dem Trick behelfen, vollstimmig zu spielen. Denn wenn sie volle Griffe mit fünf oder sechs Stimmen nehmen, dann gehört nicht viel dazu, dass es darunter vier richtige Stimmen gibt.“⁸⁹⁰

Es mag zunächst verwundern, dass gerade Nassarre, der in der *Contrapunto*-Lehre die Stimmführungsregeln ziemlich streng auslegt, beim *Acompañamiento* praktisch freie Bahn für Quint- und Oktavparallelen gibt. Solche Freiheiten werden aber verständlicher wenn man bedenkt, dass sehr typische Fortschreitungen mit Stimmkreuzungen, die in den *Tablas* sogar einen Standard bilden – gemeint sind hier insbesondere die Typ-A-Fortschreitungen (siehe Notenbsp. 10.9) – beim Spielen auf dem Tasteninstrument Quint- und Oktavparallelen ergeben. Außerdem sind solche Parallelen harmloser, je mehr Stimmen gespielt und gesungen werden – und der spanische *Estilo Ecclesiastico* ist eben von einer starken Tendenz zur Vielstimmigkeit gekennzeichnet.

explicar, quanto à las ligaduras que se apuntan sobre el baxo, que los puntos que han de ocupar las demás voces quando ay estas ligaduras, se veràn puestas, y executadas en las demonstraciones, que para aver de explicarlas, era menester enseñar composicion, [...].“

⁸⁹⁰ Nassarre 1724, S. 357: „Al poner las quatro voces en el Organo sobre el acompañamiento, los que no entienden composicion, andan vacilando en si dan dos octavas, ù dos quintas, porque oyen dezir, que està prohibido por reglas de buena *Musica*; sobre lo qual digo, que los que no entienden composicion, no estàn obligados à guardar estas reglas, y assi que las dèn, ò no las dèn haze poco al caso para la buena sonoridad, que es à lo que mas deben atender. No obstante se pueden valer del arbitrio los tales [acompañantes] de llenar de voces, poniendo cinco, ò seis en las posturas llenas, que no serà mucho, que entre tantas, no aya quatro bien puestas, [...].“

11.3. Praktische Forschung

Zum Abschluss möchte ich auf eine Art von Forschung hinweisen, die meiner Ansicht nach besonders wichtig ist, um die Kenntnisse über das Phänomen des improvisierten Kontrapunkts wirklich zu vertiefen: die Praxis.

Der Versuch, die Information aus den Quellen zum improvisierten Kontrapunkt in die Praxis umzusetzen, war der Ursprung meiner Forschungsarbeit auf diesem Gebiet. In diesen praktischen Versuchen ergaben sich Fragen, deren Antworten ich dann in den Quellen suchte. Auf diesem Weg entwickelte sich die Idee, meine Dissertation dem improvisierten Kontrapunkt zu widmen.

Die Quellenforschung und das praktische Erproben gingen dabei stets Hand in Hand: Meine Tätigkeit als Dozent für Gehörbildung und für *Contrapunto alla Mente* an der *Schola Cantorum Basiliensis* erlaubt es mir, die verschiedenen Techniken mit den Studierenden zu erproben und erfordert zudem die Suche nach geeigneten Methoden, um diese zu vermitteln. Einige der Materialien, die ich in diesen Jahren erstellt habe, um bestimmte Muster des *Contrapunto concertado* einzuüben, kann man im ‚Vademecum‘ im Anhang finden.

Natürlich muss man bei der praktischen Forschung ganz realistisch bedenken, dass eine genaue Rekonstruktion von Improvisationen, die vor Jahrhunderten erklingen sind, unmöglich ist. Man muss also mit anderen Maßstäben arbeiten, als wenn man es mit schriftlich notierter Musik zu tun hat. Dennoch kann man feststellen, dass sich die Erkenntnisse, die man aus den Quellen gewinnen kann, sehr oft erstaunlich gut in die Praxis umsetzen lassen.

Als Vergleich möchte ich hier auf die Fortschritte verweisen, die das Generalbassspiel in den letzten Jahrzehnten gemacht hat: Man hat z.B. vor 50 Jahren zwar gewusst, dass im Barock das Continuo aus dem bezifferten Bass improvisiert wurde, aber es war damals dennoch eher eine Ausnahme, dass ein Cembalist oder Organist das Continuo improvisierte. Jahrzehnte von konsequenter Forschung an den Quellen und am Instrument zugleich haben das Panorama stark verändert: Heute ist es selbstverständlich, dass ein Continuospieler aus dem Original improvisiert, und zwar oft auf einem Niveau, von dem man früher nicht einmal zu träumen wagte.

Diese ist die Art von Entwicklung, die man sich für den improvisierten Kontrapunkt in den nächsten Jahrzehnten wünschen darf! Es gibt dennoch einen wichtigen Unterschied: Beim Generalbass kann ein einziger Spieler mehrere Stimmen selber steuern – er hat sie sprichwörtlich „im Griff“. Der *Contrapunto concertado* ist hingegen eine kollektive Improvisation, sodass die praktische Forschung mehrere *Contrapuntantes* braucht. Und diese sollten, soweit möglich, lange Zeit zusammenarbeiten, damit sie sich „gut kennen“.⁸⁹¹

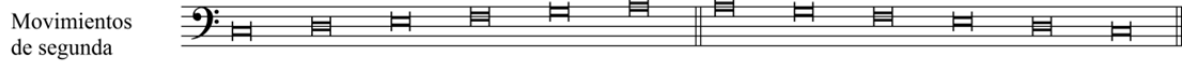
⁸⁹¹ Ich möchte hier Florian Vogt, Federico Sepúlveda, Ivo Haun, Breno Quinderé, Florencia Menconi, Pascal Renaud, Leonard Schick, Iason Maramaras und Guilherme Barroso für die vielen Stunden, in denen wir in den letzten Jahren zusammen improvisiert haben, danken.

Wenn die Quellenforschung auf diesem Gebiet Hand in Hand mit der praktischen Erprobung im Ensemble geht, darf man in der Tat auf die Entwicklung der nächsten Jahrzehnte gespannt sein. Aus dieser Perspektive lohnt es sich, die Worte von Nassarre auch heute umzusetzen:

„el *Contrapunto* se estudia para echarlo de repente“⁸⁹²

⁸⁹² Nassarre 1723, S. 192. Dt. Übersetzung: „Man studiert den *Contrapunto*, um ihn zu improvisieren.“

- *Movimientos:*



Zu Kapitel 7:

7.1. Contrapunto sobre Baxo

a) Contrapunto de Semibreves

- Lorente 1672, S. 300:

TENOR.

BAXO.

TEMA.

The first system of musical notation shows three staves: TENOR (Tenor), BAXO (Bass), and TEMA (Theme). The TENOR staff has a treble clef and a common time signature. The BAXO and TEMA staves have bass clefs and a common time signature. The music consists of semibreves (half notes) in a descending sequence. The TENOR staff has a sharp sign on the first note.

A DVO, OTRA DIFERENCIA.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

The second system of musical notation shows three staves: TENOR, TEMA, and BAXO. The TENOR staff has a treble clef and a common time signature. The TEMA and BAXO staves have bass clefs and a common time signature. The music consists of semibreves in a descending sequence.

A DVO, OTRA DIFERENCIA.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

The third system of musical notation shows three staves: TENOR, TEMA, and BAXO. The TENOR staff has a treble clef and a common time signature. The TEMA and BAXO staves have bass clefs and a common time signature. The music consists of semibreves in a descending sequence.

A DVO, OTRA DIFERENCIA.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

The fourth system of musical notation shows three staves: TENOR, TEMA, and BAXO. The TENOR staff has a treble clef and a common time signature. The TEMA and BAXO staves have bass clefs and a common time signature. The music consists of semibreves in a descending sequence.

Contrapunto de Minimas

- Lorente 1672, S. 306, Schlussklauseln

The image displays six systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is in a historical style, likely from the 17th century. Each system shows a rhythmic pattern of minims (half notes) with various ornaments, including mordents and grace notes. The systems are arranged in a vertical sequence, with each system ending in a double bar line and a fermata-like symbol.

- Lorente 1672, S. 308-309, 6 Diferencias

Seis diferencias sobre vn Canto Llano.

The image shows four systems of musical notation, each with two staves. The notation is in a historical style. The first system is labeled 'TEM A.' and the third system is labeled 'TEMA.'. The second system is labeled 'OTRA DIFERENCIA.'. The notation consists of rhythmic patterns of minims and various ornaments, including mordents and grace notes. The systems are arranged in a vertical sequence, with each system ending in a double bar line and a fermata-like symbol.

- Nassarre 1723, S. 148 (Mit *Canto Llano* im Tenorschlüssel)



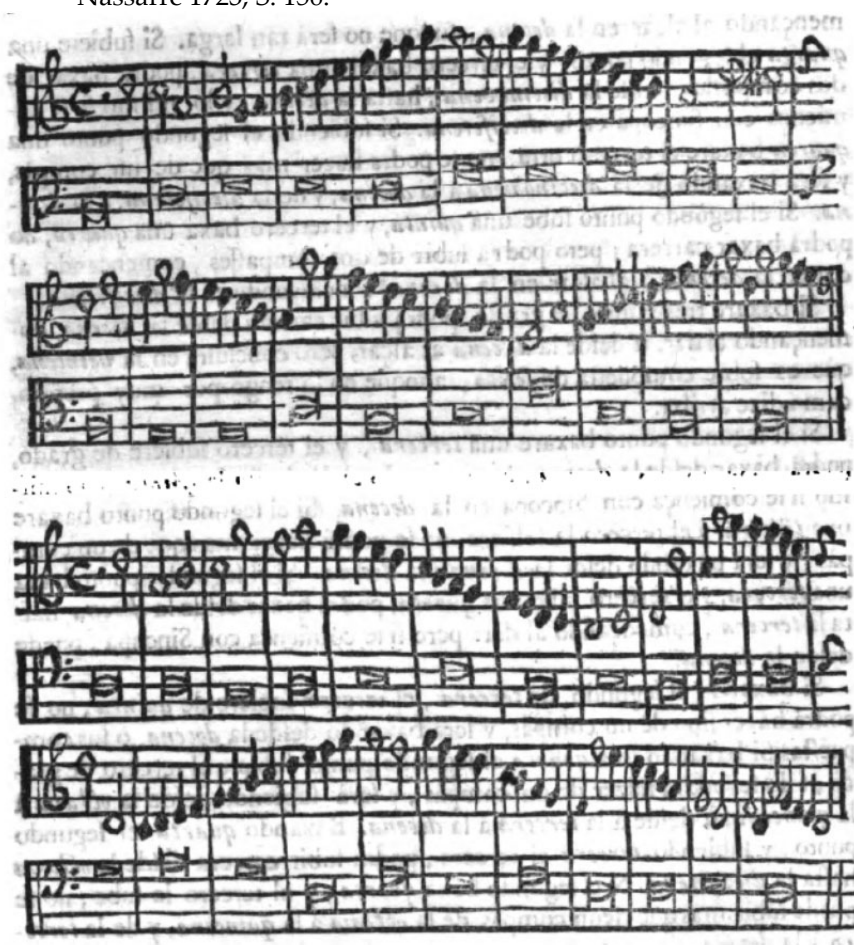
c) *Contrapunto de Seminimas / Compasillo*

- Übertragung von der Beschreibung (in Worten) der Carreras in Nassarre 1723, S. 154-155 ⁸⁹³

⁸⁹³ Da Nassarres Beschreibung nicht an konkreten Tonhöhen gebunden ist, kann sich der Leser durch die Wahl verschiedener Schlüssel alle Möglichkeiten vorstellen.



- Nassarre 1723, S. 156:

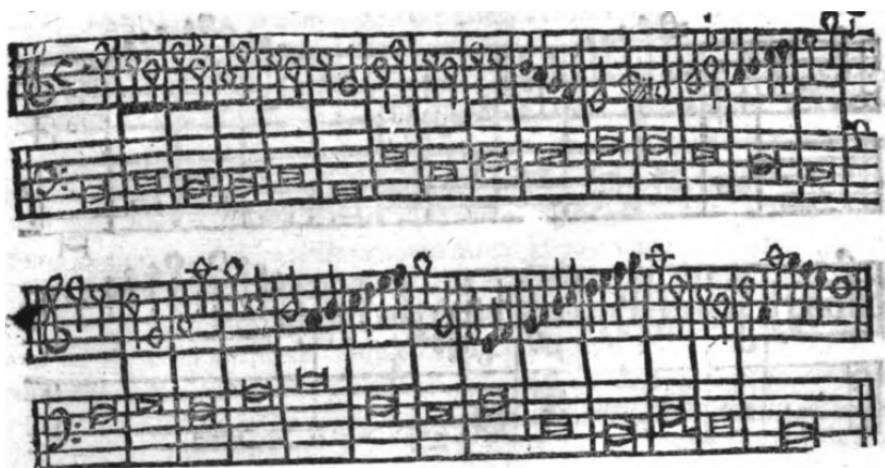


- Nassarre 1723, S. 157





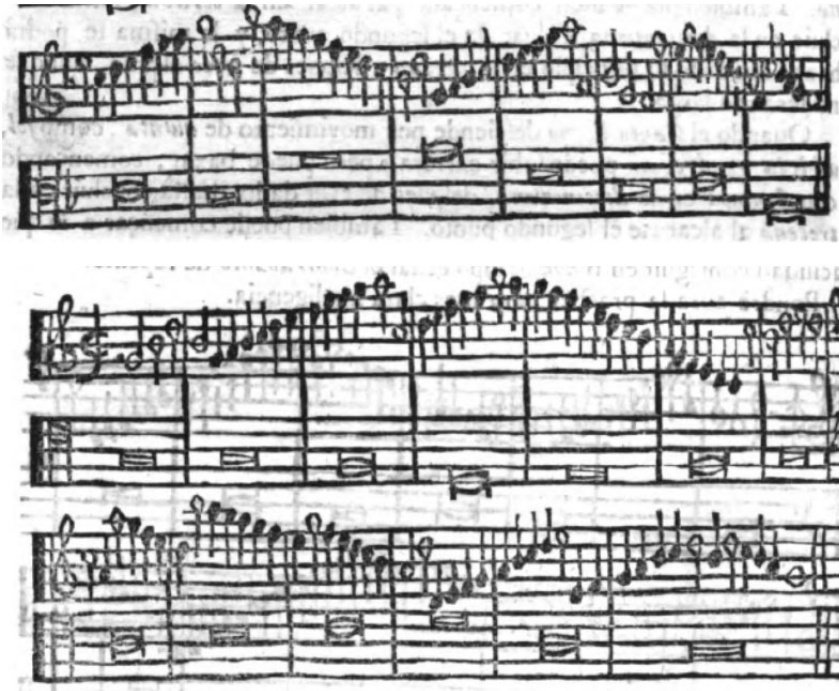
- Nassarre 1723, S. 158 (mit Passo):



d) *Contrapunto de Compas mayor*

- Nassarre 1723, S. 161-162



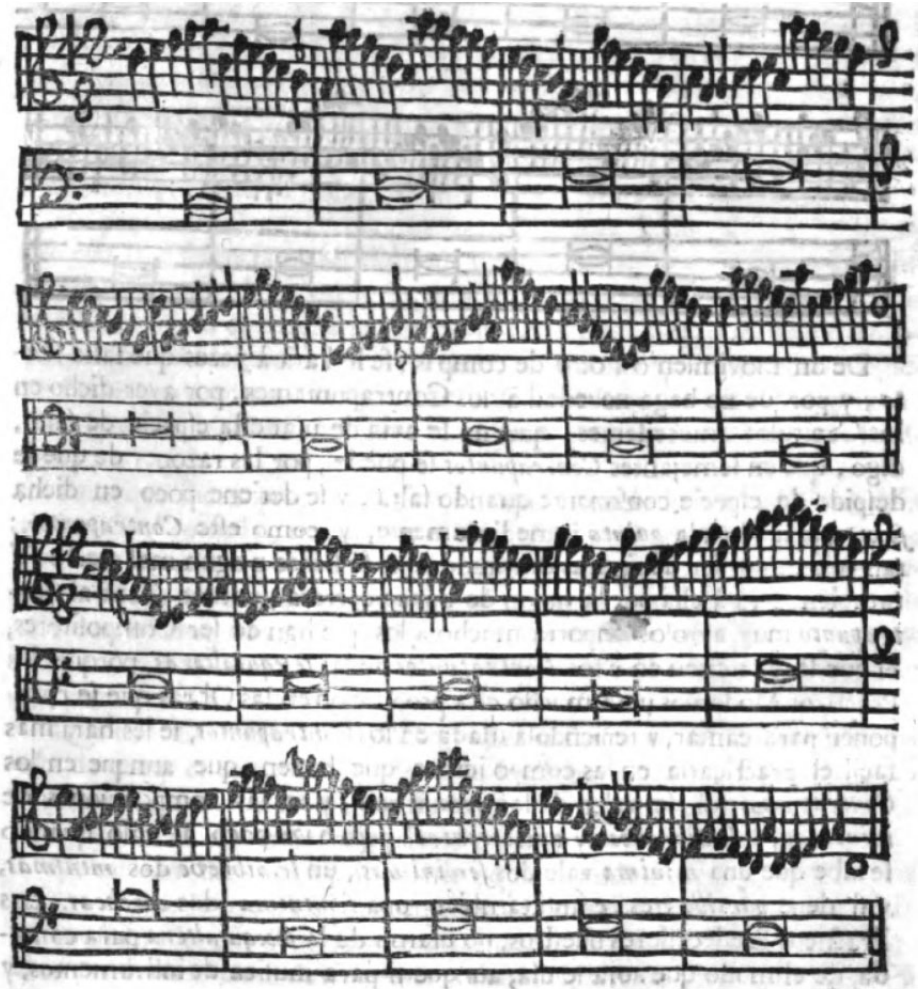


e) *Contrapuntos de Sexquialtera*

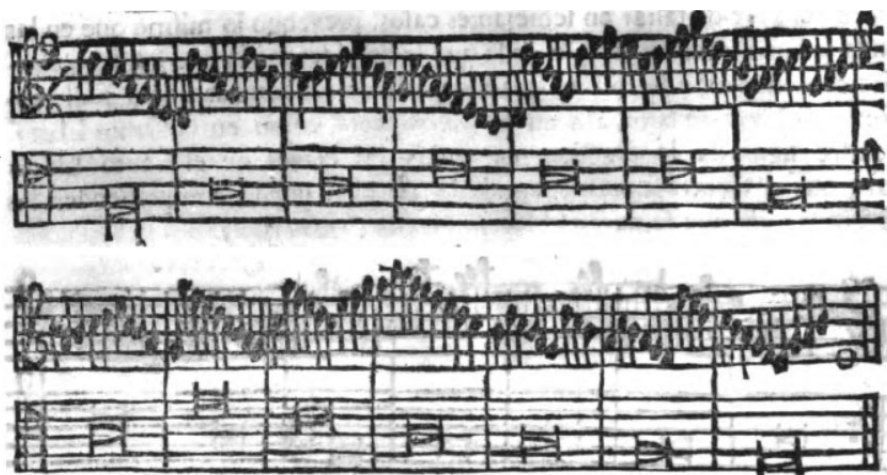
- Nassarre 1723, S. 167



- Nassarre 1723, S. 169

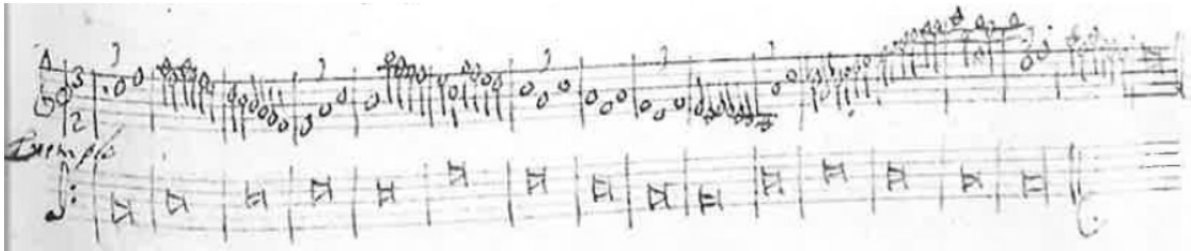


- Nassarre 1723, S. 174



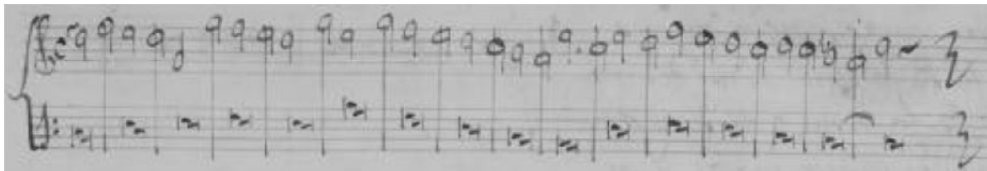
f) *Contrapuntos de Proporción*

- Valls c. 1735, f. 7, *Ternario menor* bzw. *Ternario o Proporción mayor*



g) *synkopierte Contrapuntos*

- Anon. c. 1730, S. 39, *Semibreus al alsar* bzw. *Minimas semicopadas*



h) *gemischte Beispiele*

- Anon. c. 1730, S. 36



- Rabassa 1720, S. 1-2

1. *Contra puntos Sobre Baxo*

Breves...
Semibreves...
Minima Comp^{to}
Carr. a Comp^{to}
Carr. a Comp^{to} Mayor
Carr. a proporc^{on} Mayor
Sexqui Altera
Sexqui Novena
Sexqui Docena
Breves Sincomp^{os}
Semi Breves Sincomp^{os}
Minimi Sincomp^{os}
Sexqui Octava
Proporc^{on} Mayor
Carr. a proporc^{on} Menor
Canto llano

2. *de Canto llano*

En este Contrapunto quando no Cave, se deve mirar, si puede Cave, baxando más baxo que el Canto llano, y al Contrapunto sobre Triple.

En este Contrapunto quando no Cave, se deve mirar, si puede Cave, baxando más baxo que el Canto llano, y al Contrapunto sobre Triple.

Rabassa 1720, S. 7-8

7

Contrapunto q. venga bien otra vez en 3^a otra

Todos dicen Sol,

Todos dicen Re,

Todos dicen La,

Minim^o en Raya

Minim^o en Espacio

Sin Imperfectas

Sin Quinta

Sin Octava

Sin perfectas

Todas falsas

Aquin dupla

A set, dupla

Tres, dos, as

Seis y Tres

Canto llano

8

En este primer

Contrap no puede haver 3^a

y se debe ax la 6^a como iri

fuese 8^a y se debe ax la 3^a

como si fuese 5^a no se puede

ax dos 3^{as} ni dos 6^{as} segund

En estos Tres Contrapuntos

inmediatos se debe ax de

la deducion de b, m, u, l, po-

ra podex nombrax mas

Solfas de el mismo nom-

bre y tambien se advi

erte q. assi como esos -

nombrax en unos Sol,

en otro Re, en otro La,

se pueden hacer otras

q. nombrax Yi mi. fa

pero en tal caso se debe

empezar y acabar en

Especie y imperfecta (o pun

el tono) por que en re ca

to llano para haver los

uobres dias se debe empe

zar y acabar en f. fa. ut.

si quiere q. diga fa. o Ut. y

seax 3. de el 3.º y si quiere en

3.º de el 3.º, se debe empezar en

3.º de el 3.º de el 3.º de el 3.º de

las mismas d. u. e. n. e. c. i. a. s.

Varios Modos Sobre el Canto llano

7.2. *Contrapunto sobre Tiple*

- Nassarre 1723, S. 191, *Contrapunto de Semibreves*



- Nassarre 1723, S. 193, *Contrapunto de Minimas*



- Nassarre 1723, S. 195, *Contrapunto de Seminimas*



- Nassarre 1723, S. 197, *Compas mayor*

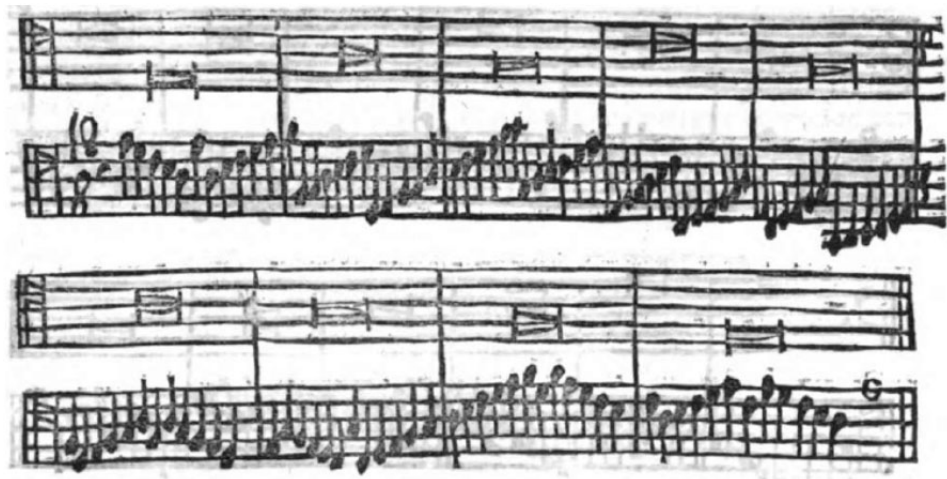




- Nassarre 1723, S. 204, *Sexquialtera a 6*



- Nassarre 1723, S. 205, *Sexquialtera a 12*



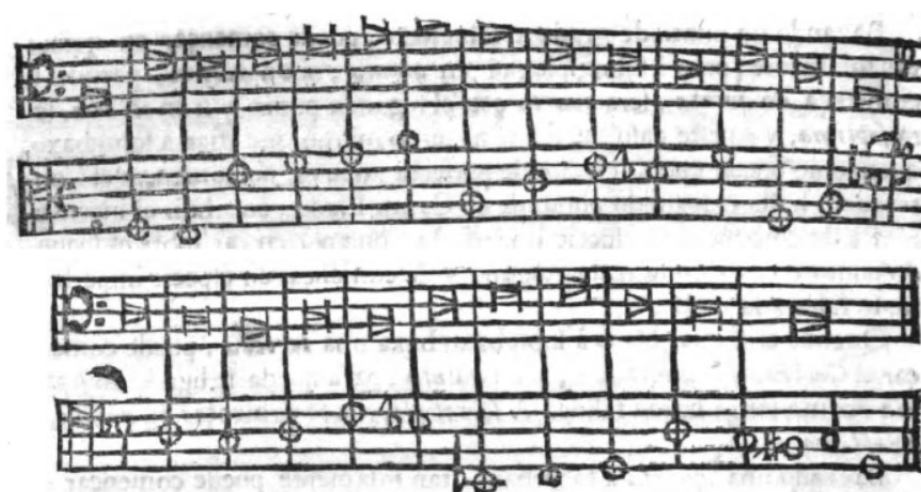
- Nassarre 1723, S. 206, *Sexquialtera a 9*



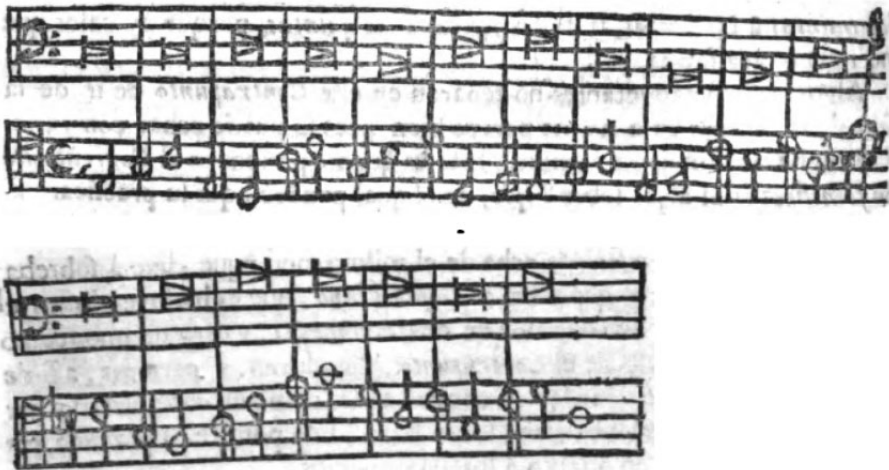
- Nassarre 1723, S. 207, *Proporcion menor*



- Nassarre 1723, S. 210, *Semibreves al alçar*



- Nassarre 1723, S. 210-211, *Minimas sincopas*



- Nassarre 1723, S. 211, *Ternario perfecto*



- Anon. c. 1730, S. 37, *verschiedene Contrapuns sobre Tiple*



- Rabassa 1720, S. 3-4

3

Canto llano

Breves

Semi breves

Minimas

Carrer de Compas

Carr. a Comp Mayor

Carr. a propor menor

Carr. a propor mayor

Sexqui Altera

Sexqui No venal

Sexqui Dozena

Breves Sincopa

Semibreves, Sincopa

Minim. Sincopa

Sexqui Octava

Sexqui Tercia

4

Tiple de Canto llano

no Care:

- Rabassa 1720, S. 9-10

9

Canto llano
Que otra voz benga
Y en 3^a otra
Todos dicen, Sal
Todos dicen, Ye
Todos dicen, Sa
Minim^o en Raya
Minim^o en Espacio
Sin Imperfectos
Sin Quinta
Sin Octava
Sin perfectas
Todas falsas
A quin Dupla
A set Dupla
Seis, y Tres
Tres, dos, y As

10.

Se advierte en este oximez Contrap^o que la Voz De 3^a alta a de extra bien, vin la baxa
En estos tres Contrap^o se debe usar de la de dusion De b. mol
Se advierte peneal m^o que en los Contrapuntos extra ordinarios asi de Canto llano, Como de Canto de Organos, Sobre Tiple y Sobre Duple, ai algunas Saltes Extra ordinarios, y asi mismo algunas licencias, lo q^o todo esta por no Caver a otra Cosa mejor

nos, modos Sobre Tiple

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It is divided into two main sections: 'Canto llano' on the left and 'Contrapuntos de Va' on the right. Each section contains multiple staves of music. The 'Canto llano' section includes various rhythmic patterns and notes, with some staves starting with a treble clef and a common time signature. The 'Contrapuntos de Va' section also features multiple staves with rhythmic notation. At the top of the page, there are two numbered sections: '9' and '10.'. Section 9 lists various musical terms and their corresponding notations, such as 'Canto llano', 'Que otra voz benga', 'Y en 3^a otra', 'Todos dicen, Sal', 'Todos dicen, Ye', 'Todos dicen, Sa', 'Minim^o en Raya', 'Minim^o en Espacio', 'Sin Imperfectos', 'Sin Quinta', 'Sin Octava', 'Sin perfectas', 'Todas falsas', 'A quin Dupla', 'A set Dupla', 'Seis, y Tres', and 'Tres, dos, y As'. Section 10 contains a large block of text explaining the notation and providing examples of 'Contrapuntos de Va' and 'Contrapuntos de Va'.

7.3. Contrapunto sobre Canto de Organo

- Valls c. 1735, f. 13-13', Contrapuntos sobre Canto de Organo



- Valls c. 1735, f. 14, *Contrapuntos sobre un Tiple de Proporción mayor*

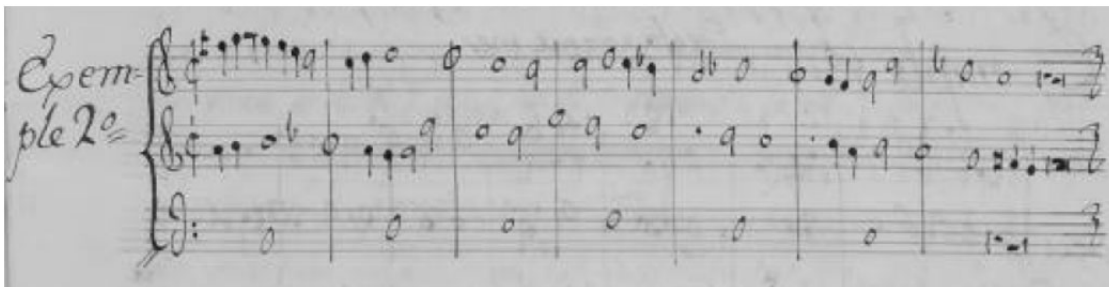
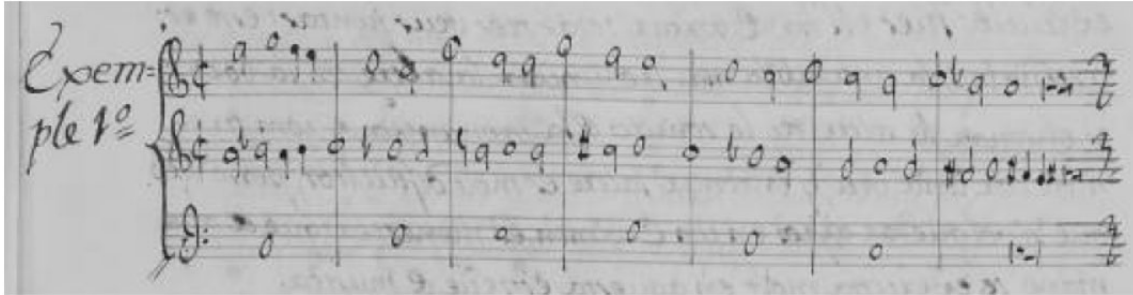
The image shows a page of handwritten musical notation. It features five systems of staves. The first system has five staves: the top one is a vocal line with a treble clef and a 3/2 time signature, and the four staves below are instrumental parts with various clefs and time signatures (3/2, 6/8, 9/8, 6/8). The second system continues the instrumental parts. The third system continues the instrumental parts. The fourth system continues the instrumental parts. The fifth system continues the instrumental parts. The notation includes various clefs, time signatures, and rhythmic values. There are some handwritten annotations in the first system, including 'Tercera' and 'Festividad como en quinquagesima'. The page is numbered 322 at the bottom.

Zu Kapitel 9:

9.1. *Conciertos sobre Baxo*

a) *Clausulas*

- Anonymus c. 1730, S. 239:



- Adan 1786, Beispielband, f. 5:



b) andere *Conciertos*

- Lorente 1672, S. 362-364, *Conciertos a 3 sobre Compasillo*

A TRES VOZES.

Tema o subiecto.

OTRA DIFERENCIA, A TRES VOZES.

A 3. CONCIERTO.

Musical score for A 3. CONCIERTO. It consists of six staves of music. The first two staves are in treble clef, the third in bass clef, and the last three in treble clef. The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and accidentals.

CONCIERTO A TRES.

Musical score for CONCIERTO A TRES. It consists of six staves of music. The first two staves are in treble clef, the third in bass clef, and the last three in treble clef. The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and accidentals.

- Lorente 1672, S. 366-373, *Conciertos a 3 sobre Compas mayor*

43. *Cinco diferencias sobre este Canto Llano.*

The first system consists of three staves of music. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features various rhythmic values and accidentals, including diamonds and asterisks.

The second system consists of three staves of music, continuing the piece from the first system. It maintains the same clefs and time signature, with similar rhythmic and melodic patterns.



OTRA DIFERENCIA,
á tres Vozes.

The first system of the second piece consists of three staves of music. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features various rhythmic values and accidentals, including diamonds and asterisks.

TEMA.

The second system consists of three staves of music. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features various rhythmic values and accidentals, including diamonds and asterisks.

The third system consists of three staves of music. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features various rhythmic values and accidentals, including diamonds and asterisks.

OTRA DIFERENCIA, A TRES VOZES.

A musical score for three voices. The first system consists of three staves: the top two are in treble clef with a common time signature, and the bottom is in bass clef. The second system also has three staves in the same arrangement. The third system has two staves in treble clef and one in bass clef. The fourth system has two staves in treble clef and one in bass clef. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

OTRA DIFERENCIA.

DOS INTENTOS CON IMITACION CONTRARIA,
A TRES VOZES.

A musical score for three voices, divided into two systems. The first system has three staves: two in treble clef and one in bass clef. The second system has two staves in treble clef and one in bass clef. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with asterisks.

OTRA DIFERENCIA,

DOS INTENTOS,

A TRES VOZES.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with square-shaped notes, likely representing a basso continuo or figured bass.

TEMA.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with square-shaped notes, likely representing a basso continuo or figured bass.

QUATRO DIFERENCIAS SOBRE OTRO CANTO LLANO, A TRES.

This section contains four systems of musical notation, each consisting of two staves. The upper staves are in treble clef with a common time signature (C) and contain melodic lines with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staves are in bass clef and contain bass lines with square-shaped notes, likely representing a basso continuo or figured bass.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia, à 3. voces.

Otra diferencia,
A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

Otra diferencia, A tres voces.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a 6/8 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The music features various note values and rests.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a 6/8 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The music features various note values and rests.

OTRA DIFERENCIA,
á tres Vozes.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a 6/8 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The music features various note values and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a 6/8 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The music features various note values and rests.



- Adan 1786, Beispielband, f. 5-6:



- Romero de Avila 1761, S. 513-516, *Salve Regina* (Anfang)

Quarta Parte. 513
SALVE A DUO
 SOBRE SU CANTO-LLANO,
 CON LA QUAL SE CONCLUYE ESTA OBRA.

Musical notation for the beginning of the 'Salve Regina' section, measures 513-515. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'Sa-' are written below the notes.

514 *Del Canto de Organo.*

Musical notation for the organ part of the 'Salve Regina' section, measures 514-516. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics 've Sal ve Re gi-', 'na Sal ve Re gi na, Sal ve Re-', and 'na Sal ve Re-' are written below the notes.

Quarta Parte. 515

Musical notation for the vocal part of the 'Salve Regina' section, measures 515-516. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'gi- na Ma-', 'na Sal ve Re gi- na Ma-', 'na Ma- ter', 'mi fe ri cor di æ Ma ter', 'ter mi fe ri cor di æ Ma ter mi fe ri-', and 'mi fe ri co-' are written below the notes.

516 *Del Canto de Organo.*

Musical notation for the organ part of the 'Salve Regina' section, measures 516-517. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'mi fe ri cor di æ Ma ter mi fe ri cor di-', 'cor di æ Ma- ter mi fe ri cor di-', 'æ, Vi-', 'æ, vi- ta, vi ta dul-', and 'æ, Vi- ta' are written below the notes.

9.2. *Conciertos a 3 sobre Tiple*

a) *Clausulas sobre Tiple*

- Adan 1786, Beispielband, S. 15



b) *andere Conciertos sobre Tiple*

- Lorente 1672, S. 383-386



TRES DIFERENCIAS SOBRE DIFEREN-
te Canto Llano, á tres voces, sobre Tiple.

TEMA.

Otra Diferencia.

Ccc OTRA

The image displays a series of handwritten musical staves. The notation is complex, featuring various note heads, stems, and beams. Some notes are marked with square symbols, while others are marked with diamond symbols. There are also asterisks and other symbols scattered throughout the notation. The text 'Otra Diferencia.' is written in the middle of the first system, and 'Ccc' and 'OTRA' are written below the second system. The notation is arranged in a vertical sequence of systems, with some systems containing multiple staves.

- Lorente 1672, S. 389-390, *Conciertos sobre Tiple* über den Hexachord

OTRA DIFERENCIA. TEMA.



- Adan 1786, Beispielband, S. 16





Zu Kapitel 10:

- Nassarre 1723, S. 248, *Concierto a 4 sobre Baxo*



- Nassarre 1723, S. 253, *Concierto a 4 sobre Tiple*



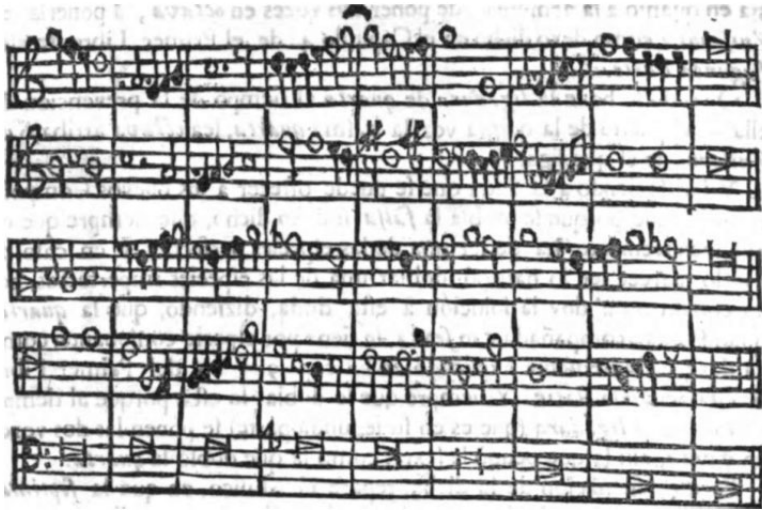
- Adan 1786, Beispielband, S. 17, *Clausulas und Concierto a 4 sobre Tiple*





- Nassarre 1723, S. 257-258, *Concierto a 5 sobre Baxo*





- Nassarre 1723, S. 260, *Concierto a 5 sobre Tiple*

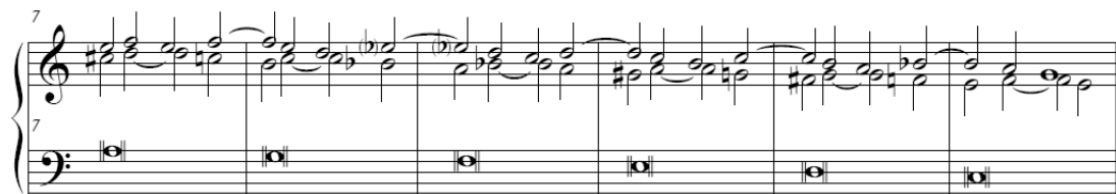


Anhang 2. Vademecum zum *Contrapunto Concertado*

Im Rahmen meiner Tätigkeit als Dozent für *Contrapunto alla Mente* an der *Schola Cantorum Basiliensis* habe ich in den letzten Jahren Arbeitsmaterialien erstellt, um die typischen Muster des improvisierten Kontrapunkts einzuüben. Als Dokumentation dieser empirischen Arbeit ist hier eine Auswahl meines Materials ausgedruckt – es gibt sicher zahllose weitere Muster, die auf ähnliche Art eingeübt werden können.



First system of musical notation, measures 1-6. The treble clef staff contains a complex melodic line with many accidentals and ties. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment of single notes.



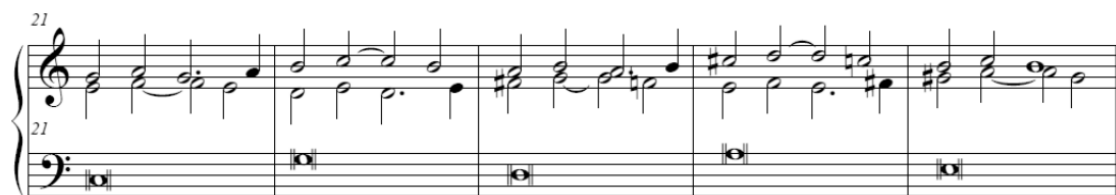
Second system of musical notation, measures 7-12. Similar to the first system, with a complex treble staff and a simple bass staff.



Third system of musical notation, measures 13-16. Similar to the first system, with a complex treble staff and a simple bass staff.



Fourth system of musical notation, measures 17-20. Similar to the first system, with a complex treble staff and a simple bass staff.



Fifth system of musical notation, measures 21-25. Similar to the first system, with a complex treble staff and a simple bass staff.



Sixth system of musical notation, measures 26-30. Similar to the first system, with a complex treble staff and a simple bass staff.



Seventh system of musical notation, measures 31-35. Similar to the first system, with a complex treble staff and a simple bass staff.

Clausulas und Carreras gekoppelt

Measures 1-6 of the piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line of quarter notes.

Measures 7-12. The right hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand maintains the quarter-note bass line.

Measures 13-18. The right hand's melodic line continues, and the left hand's bass line remains consistent.

Measures 19-24. The right hand's melodic line continues, and the left hand's bass line remains consistent.

Measures 25-30. The right hand's melodic line continues, and the left hand's bass line remains consistent.

Measures 31-36. The right hand's melodic line continues, and the left hand's bass line remains consistent.

Measures 37-42. The right hand's melodic line continues, and the left hand's bass line remains consistent.

43

43

This system contains measures 43 through 48. The right-hand part features a complex texture with multiple voices of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left-hand part consists of a steady sequence of half notes, each with a unique chordal accompaniment.

49

49

This system contains measures 49 through 54. The right-hand part continues with intricate melodic and harmonic patterns. The left-hand part maintains the same half-note sequence with changing chords.

55

55

This system contains measures 55 through 60. The right-hand part shows further development of the melodic lines. The left-hand part continues with the half-note accompaniment.

61

61

This system contains measures 61 through 66. The right-hand part features more complex rhythmic groupings. The left-hand part continues with the half-note accompaniment.

67

67

This system contains measures 67 through 72. The right-hand part has a dense texture of notes. The left-hand part continues with the half-note accompaniment.

73

73

This system contains measures 73 through 78. The right-hand part concludes with a final melodic phrase. The left-hand part continues with the half-note accompaniment.

Clausulas a 7 sobre Baxo

Movimientos de segunda

The first system of the musical score, measures 1-6, is written for a four-staff instrument. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in alto clef (C-clef), and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and intervals, primarily moving in parallel motion. The bass line is a simple sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1.

The second system of the musical score, measures 7-11, continues the piece. It features similar chordal structures and intervals as the first system, with a consistent bass line of G2, F2, E2, D2, C2, B1. The upper staves show various chordal textures and intervals, including some with accidentals.

Movimientos de tercera

The third system of the musical score, measures 12-15, is marked with a '12' at the beginning. It continues the piece with similar chordal and intervallic patterns. The bass line remains G2, F2, E2, D2, C2, B1. The upper staves show various chordal textures and intervals, including some with accidentals.

16

Musical score for measures 16-18. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. A large slur covers the final measure of this system, indicating a continuation of the piece.

19 Movimientos de quarta y quinta

Musical score for measures 19-23. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. The title "Movimientos de quarta y quinta" is written above the first staff. The music features a complex texture with multiple voices.

24

Musical score for measures 24-28. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. A large slur covers the final measure of this system, indicating a continuation of the piece.

Anhang 3. Glossar zur spanischen Terminologie

Die äußerst dürftige Rezeption der spanischen Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (siehe dazu Kapitel 1.2) erschwert oft die Auslegung der Quellen und die Übersetzung ihrer Terminologie. Um die originale Bedeutung nicht zu verfälschen – „traduttore, traditore“ – habe ich in meinen Übersetzungen viele der originalen kastilischen (und z.T. auch katalanischen) Fachbegriffe beibehalten. Bei der Deutung mancher Termini war das Nachschlagen von historischen Wörterbüchern hilfreich.⁸⁹⁴ Das Entschlüsseln der Vokabeln erforderte natürlich auch die Berücksichtigung des Kontexts, in dem diese erscheinen, und z.T. sogar der Notenbeispiele. Nicht zuletzt beruhen die Übersetzungen, die ich vorgeschlagen habe, auf der Erfahrung und Intuition, die man nach einer intensiven Auseinandersetzung mit Tausenden von Seiten spanischer Quellen gewinnt.

Im Folgenden habe ich die wichtigsten Termini aus den behandelten Quellen zusammengefasst. Dieses Glossar erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es handelt sich vielmehr um eine „erste Hilfe“, um dem Leser den Zugang zur Terminologie zu erleichtern und eine fließendere Lektüre dieses Buches zu ermöglichen.

Eine gründliche Auseinandersetzung mit den spanischen Begriffen, so wie man sie bei den Begriffen aus dem Deutschen und anderen Sprachen kennt – man denke z.B. an das *Fachwörterbuch der musikalischen Terminologie* – ist eine noch anstehende kollektive Aufgabe, die den Rahmen der vorliegenden Dissertation sprengen würde.

*

Acompañamiento: Begleitung, Accompagnement. Die geistliche Polyphonie wurde in der Regel mit Orgel und mit Harfen begleitet, in der populären Musik war die Gitarre besonders beliebt. Wichtige Quellen sind Amat 1596 (Gitarre), Sanz 1674 (Gitarre), Fernandez de Heute 1702/1704 (Harfe), Torres 1702/1736 (vor allem für Tasteninstrumente), und de Murcia 1714 (Gitarre). Zu den Wurzeln des *Acompañamiento* und dem Bezug zum *Contrapunto* siehe Kap. 11.2.

Alçar: Heben (beim Takt). Entspricht der *Arsis*. (Siehe *Compas*.)

Arte: Lehre; Fertigkeit, die man durch eine bestimmte Lehre erworben hat. Covarrubias (1611) definiert *Arte* als „die richtige Lehre davon, wie man die Sachen macht.“⁸⁹⁵ Es geht also nicht um „das Künstlerische“ im modernen Sinne, sondern *Arte* kann sich beispielsweise auch auf die Fischerei, die Grammatik, das Sezieren oder die Medizin beziehen. Entspricht der lateinischen *Ars*. (Siehe Kap. 3.2.)

Ayre (auch *Aire*): Tempo, Taktart, Charakter, Grazie. (Wörtlich: ‚Luft‘.) Covarrubias (1611) schreibt: „Unter Musikern verwendet man diesen Ausdruck: Er hat ein gutes *Ayre* beim Spielen oder Singen.“⁸⁹⁶ Das *Diccionario de la Lengua castellana* (1726) definiert

⁸⁹⁴ Onofrio Poggio 1600, Covarrubias 1611, *Diccionario de la lengua castellana* 1726-1739, Cormon 1766, Francescon 1829, *Diccionario de la lengua castellana* 1832, Labernia 1839, Nuñez de Taboada 1847, Real Academia Española 2014.

⁸⁹⁵ Covarrubias 1611 Bd. 1, f. 93': „ARTE. Lat. Ars, quae sic definitur, ars est recta ratio rerum faciendarum: y assi toda cosa que no lleua su orden, razon, y concierto, dezimos que esta hecha sin arte:“

⁸⁹⁶ Covarrubias 1611 Bd. 1, f. 27: „AYRE [...] Entre los musicos se vsa este termino: tiene buen ayre en tañer o cantar.“

Aire de Musica als: „Dasselbe wie *Compás*. Es ist das Angenehme und Gefällige einer Komposition, sei es wegen der Leichtigkeit oder wegen der Vortrefflichkeit der *Concentos músicos*.“⁸⁹⁷

Baxo: Bass. Man unterscheidet manchmal zwischen dem *Baxo cantante*, der sich eher stufenweise in der Baritonlage bewegt, und dem tieferen und sprunghaften *Baxo profundo*, der in der Regel vom *Acompañamiento* gespielt wird. Außerdem versteht man unter der Diminutivform *Bajete* (oder *Bagete*) einen (eher unbezifferten) Bass zum Harmonisieren, wie in der *Partimento*-Tradition.

Bemol: Be.

Carrera: Auf- oder absteigender Lauf in *Seminimas*, ohne Richtungswechsel. Entspricht der italienischen *Tirata*.⁸⁹⁸ In der *Contrapunto*-Lehre gibt es eine klare Vorliebe für lange *Carreras*. Siehe Kap. 7.1, Abschnitt c).

Canto de Organo: Mensurale Musik. Siehe Kap. 5.

Canto figurado: Musik, die verschiedene *Figuras* verwendet. Gemeint ist manchmal eine Subkategorie des *Canto llano*, die gewisse *Figuras* verwendet, aber nicht so viele wie der *Canto de Organo*. Zuweilen wird *Canto figurado* auch als Synonym von *Canto de Organo* verwendet. Siehe Kap. 4, Abschnitt i).

Canto llano: Gregorianischer Choral, *Musica plana*. Die Grenzen zum *Canto figurado* und zur Mehrstimmigkeit sind fließend. In der entsprechenden Lehre (*Arte de Canto llano*) werden die Grundlagen des Tonsystems (Hand, Solmisation, Hexachorde, Modi, Intervalle...) behandelt, während die metrisch-rhythmische Dimension ausgeklammert wird. Siehe dazu Kap. 4.

Clausula: Klausel, Kadenzformel.

Clausula sustenida (oder: *intensa*) bzw. *remissa*: Die spanischen Quellen unterscheiden zwischen Kadenzen, in denen die Tenorklausel einen Ganzton und die Diskantklausel einen Halbton bildet (*Clausula sustenida* oder *intensa*), und den „Mi-Kadenzen“, in denen sich der Halbton in der Tenorklausel befindet (*Clausula remissa*). Diese Unterscheidung findet sich bereits 1565 bei Thomas de Sancta Maria.⁸⁹⁹

⁸⁹⁷ Diccionario 1726, Bd. 1, S. 142: „Aire de musica. Lo mismo que *Compás*. Es lo agradable y gustoso de la composición, yá por lo ligero, yá por lo espcióso de los *concentos músicos*. Lat. *Modorum*, vel *gravior*, vel *acutior*, *mensúra*.“

⁸⁹⁸ Die Äquivalenz *Carrera* = *Tirata* wird deutlich, wo Lorente eine Stelle aus Cerones *Meloepeo* (1613) übernimmt und stillschweigend „*Tiradas*“ durch „*Carreras*“ ersetzt. Cerone 1613, S. 572: „y juntamente se hagan algunas lindas tiradas: aduertiendo que quanto mas fueren largas y extremas de graue en agudo, que tanto mas seran proprias del *Contrapunto*“. Lorente 1672, S. 294: „y juntamente se hagan largas *carreras*, porque quanto mas dilatadas fueren de graue en agudo, y sobre agudo; y al contrario, tanto mas seran proprias del *Contrapunto*.“

⁸⁹⁹ Siehe Sancta Maria 1565, Bd. 1, f. 25.

Compas: Takt, Zeitmaß. Laut dem *Diccionario de la lengua castellana* (1729) ist ein *Compas* „die Zeit, in der der *Maestro de Capilla* – oder wer sonst den Gesang leitet – die Hand senkt und hebt“.

- Der *Compas binario* (auch: *Compas igual*) hat zwei gleiche Teile: dem *Dar* („schlagen“) und dem *Alçar* (heben).
- Beim *Compas ternario* (auch: *Compas desigual*) sind *Dar* und *Alçar* ungleich lang – z.B. ein Teil beim *Dar* und zwei beim *Alçar*.⁹⁰⁰
- ***Compasillo, Compas mayor, Compases de Proporción:*** ‚kleiner‘ Takt (♩), ‚großer‘ Takt (♩) und Taktarten mit verschiedenen Proportionen. Siehe ausführliche Beschreibung in Kap. 5, Abschnitt c).

Compostura oder **Composicion:** (schriftliche) Komposition. Siehe Kap. 11.1.

Concertar: Koordination von zwei oder mehr *Contrapuntantes*, die simultan improvisieren. Siehe Kap. 8.

Contrapuntante: Sänger, der *Contrapunto* improvisiert. Im aktuellen *Diccionario de la Real Academia Española* wird nach wie vor ein *Contrapuntante* als ein *Contrapunto*-Sänger definiert.⁹⁰¹

Contrapunto: Disziplin, in der man (schriftlich oder direkt mündlich) eine oder mehr Stimmen zu einer gegebenen Stimme hinzufügt. Siehe Kap. 2.3, Abschnitt f).

Contrapunto concertado oder **Concierto:** *Contrapunto* mit drei oder mehr Stimmen, so dass zur gegebenen Stimme mindestens zwei Stimmen hinzugefügt werden.

Contrapunto suelto: Zweistimmiger *Contrapunto*. Zur gegebenen Stimme wird eine einzige Stimme hinzugefügt. Der *Contrapuntante* ist also – bis auf die gegebene Stimme – an keine andere Stimme gebunden. (*suelto* = lose). Siehe Kap. 7.

Dar: Senken (Takt). Entspricht der *Thesis*. (Siehe *Compas*.)

Desentonar: Benennen der Solmisationssilben einer Stimme während man eine andere Stimme singt. Die genannten Silben entsprechen also nicht den gesungenen Tönen. (*desentonar* = ‚misstönen‘). Das *Desentonar* wird gezielt verwendet, um eine andere Stimme zu steuern. Siehe Kap. 8.4.

Diferencia: Variation (wörtlich: Unterschied).

discantar: *Contrapunto* über ein gegebenes Thema improvisieren.⁹⁰²

echar Contrapunto: *Contrapunto* improvisieren.⁹⁰³ (wörtlich: *Contrapunto* ‚werfen‘)

⁹⁰⁰ *Diccionario* 1729, S. 448: „Compas. En la Música es el tiempo que hai en baxar y levantar la mano el Maestro de Capilla, ò el que rige el canto. Divídese en Binário y Ternário, el Binário consta de dos partes iguales, una al dar, y otra al alzar: el Ternário de tres, una al dar, y dos al alzar.“

⁹⁰¹ Siehe *Diccionario de la RAE* 2001: „contrapuntante: 1. com. Mús. Cantante de contrapunto.“

⁹⁰² Siehe *Diccionario de la RAE* 2001: „discantar: 1. tr. Mús. Echar el contrapunto sobre un paso.“ Hier zeigt sich heute immer noch eine direkte Verbindung zwischen *Contrapunto* und dem alten *Discantus*.

Especie: Intervall. Siehe Kap. 6.1, Abschnitte b) und c).

- *Especie buena* oder *consonante*: Konsonanz
- *Especie falsa* oder *dissonante*: Dissonanz
- *Especie simple*: Intervalle bis zur Septime
- *Especie compuesta*: Intervalle von der Oktave bis zur Quartdezime
- *Especie tricompuesta*: von der Quintdezime bis zur Unvizesime
- *Especie quatricompuesta*: ab der Duovizesime (Trippeloktave)
- *Especie disminuida* oder *diminuta*: vermindertes Intervall
- *Especie menor*: kleines Intervall
- *Especie perfecta*: reines Intervall
- *Especie mayor*: großes Intervall
- *Especie superflua*: übermäßiges Intervall
- *Quinta falsa* oder *imperfecta*: verminderte Quinte

Falsa: Dissonanz

Figura: Notenwert. Siehe Kap. 5, Abschnitt b).

Fuga: Kanon, wörtliche Imitation.⁹⁰⁴

Glossa: Diminution. (Eine *Glossa* ist – wie die Glosse – auch eine Anmerkung oder Notiz am Rande eines Textes.)

Graduacion de las voces: Hierarchie der Stimmen, die bei der Organisation der Stimmführung in der Vielstimmigkeit eine wichtige Rolle spielt. Siehe Kap. 10.

Habilidades: Fertigkeiten, die in den *Oposiciones* von den Kandidaten erwartet werden, damit diese ihre Geschicklichkeit beweisen. Dazu zählen u.a. spezielle Gattungen von *Contrapunto* (siehe Kap. 7.1, Abschnitt h), *Desentonar* und *señalar por la Mano* (siehe Kap. 8.4), *regir el Compas* oder das Hinzufügen von Stimmen zu einem gegebenen mehrstimmigen Satz (siehe Kap. 8.2).

Ligadura: Synkopensdissonanz. (wörtlich: ‚Bindung‘). Siehe Kap. 6.3.

- *Prevencion*: Vorbereitung.
- *Ligar*: Entstehung der Dissonanz beim Überbinden (wörtlich: ‚binden‘)
- *Desligar* oder *Salida*: Auflösung der *Ligadura* (wörtlich: ‚entbinden‘ bzw. Ausgang)
- *padecer*: (die Dissonanz) erleiden, die Patiens-Rolle spielen
- *hacer padecer*: die Dissonanz provozieren, die Agens-Rolle spielen
- *Ligadura burlada*: Fortbewegung der Agens-Stimme während der Auflösung des Patiens. (wörtlich: ‚hintergangene Bindung‘)
- *passar de Falsa a Falsa*: Die Dissonanz in eine andere Dissonanz auflösen
- *de golpe*: unvorbereitete, direkt angeschlagene Dissonanz (wörtlich: ‚im Schlag‘)

Maestro de Capilla: Kapellmeister. Zu den Aufgaben des *Maestro de Capilla* und zur Struktur der Kapellen siehe Kap. 3.1, Abschnitt a).

Movimiento: Bewegung. Siehe Kap. 6.1, Abschnitt d).

⁹⁰³ Siehe Michaelis 1829, S. 368: “Echar de repente, improvisieren”. Siehe auch Cormon 1776, S. 486: “Echar de repente: Faire un impromptu, faire les vers sur le champ sur un sujet qu’on propose.”

⁹⁰⁴ Die *Fugas* werden von Sancta Maria 1565 sehr ausführlich erklärt, insbesondere im 2. Band, ab f. 64.

- *Movimiento recto / contrario / obliquo*: gerade Bewegung, Gegenbewegung, Seitenbewegung.
- *Movimiento conjuntivo*: Gegenbewegung, bei der die Oberstimme ab- und die Unterstimme aufsteigt.
- *Movimiento disjuntivo*: Gegenbewegung, bei der die Oberstimme auf- und die Unterstimme absteigt.

Oposicion: Prüfung für die Wahl eines *Maestro de Capilla* oder Organisten.

Passo oder *Intento*: Motiv, Soggetto. Siehe Kap. 7.1, Abschnitt c).

Passo de Buelta: Motiv mit Richtungswechsel. Bei *Carreras* sind solche Richtungswechsel nicht erlaubt – es gibt also dort keine Wechselnoten. Siehe Kap. 7.1, Abschnitt c).

Propriedad de Natura / de Bemol / de Bequadrado: Hexachordum naturalis / molle / durum.

regir el Compas: Dirigieren, den Takt schlagen.

señalar por la Mano: Zeigen einer Stimme mit der Guidonischen Hand, um diese „fernzusteuern“. Siehe Kap. 8.4.

Señal indicial: Mensurzeichen, Taktartangabe.

Solfa: Solmisation. Zuweilen bezeichnet man als *Solfa* auch eine melodische Gestalt.

Suposicion: Begründung, die herangezogen wird, um eine Ausnahme zu den Regeln zu rechtfertigen. (wörtlich: ‚Annahme‘). Siehe Kap. 6.3, Abschnitt j).

- *Suposicion de Mala por Buena*: Vertauschte metrische Konstellation bei einer Dissonanz (= Transitus irregularis).
- *Suposicion de Tiempo*: Begründung von Dissonanzen durch die Annahme einer anderen Taktart.

Sustenido: Kreuz.

Trocado: Vertauschen der Position der Stimmen, doppelter und dreifacher Kontrapunkt. Siehe Kap. 7.1, Abschnitt h).

Tiple: Sopran.

Bibliographie

Sämtliche Links sind am 16. August 2018 überprüft worden.

Quellen (Chronologisch)

1. Jahrhundert v. Chr.

- Cicero, Marcus Tullius: *Partitiones oratoriae*, **54 oder 46 v. Chr.**; deutsche Übersetzung: Karl und Gertrud Beyer, Zürich 1994

7. Jahrhundert n. Chr.

- Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, 3. Buch, **c. 625**,
<http://12koerbe.de/arche/isid-mat.htm>

9. Jahrhundert

- Anonymus, *Musica enchiridis*, **c. 900**, Transkription und englische Übersetzung: Rob C. Wegman,
https://www.academia.edu/25035400/Musica_enchiridis_c.900

14. Jahrhundert

- Johannes de Muris(?): *Ars contrapuncti*, **c. 1350**, Edition in: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 Bde., Hrsg. E. de Coussemaker, Paris 1864-76, Nachdruck Hildesheim 1963,
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURARSC_TEXT.html
- Petrus dictus Palma ociosa: *Compendium de discantu mensurabili*, **1336**, Edition in: Johannes Wolf, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts (= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 15)*, 1913-14, S. 505-34
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/PETCOM_TEXT.html

15. Jahrhundert

- Prosdocimus de Beldemandis: *Tractatus de Contrapuncto*, **1412**, Edition in: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 Bände, Hrsg. E. de Coussemaker, Paris 1864-76,
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/PROTRAC>
- de Leno, Antonius: *Regulae de Contrapunto*, **c. 1450**, Ed. Coussemaker, Paris 1864-76,
http://chmtl.ucs.indiana.edu/smi/quattrocento/LENREG_TEXT.html
- Anonymus: [*Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich 208*], Edition: Gumpel und Sachs 1974
- Anonymus: [*Contrapunctus-Traktat aus Ms. Girona 91*], Edition: Gumpel und Sachs 1988
- Guilielmus Monachus: *De praeceptis artis musicae*, **c. 1480**, Edition und engl. Übersetzung: Park 1993,
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/MONPRE_TEXT.html

- Tinctoris, Johannes: *Liber de arte contrapuncti*, 1477, Edition in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Hrsg. A. Seay (= *Corpus scriptorum de musica* 22), Roma 1975-78, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCPT1>
- Ramos de Pareja, Bartolomé: *Musica practica*, Bologna 1482, [http://imslp.org/wiki/Musica_practica_\(Ramos_de_Pareja,_Bartolomeo\)](http://imslp.org/wiki/Musica_practica_(Ramos_de_Pareja,_Bartolomeo))
- Tinctoris, Johannes: *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso c. 1495, [https://imslp.org/wiki/Terminorum_musicae_diffinitorium_\(Tinctoris%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Terminorum_musicae_diffinitorium_(Tinctoris%2C_Johannes))
- de Podio, Guillelmus: *Ars musicorum*, Valencia 1495, [http://imslp.org/wiki/Ars_musicorum_\(Podio%2C_Guillermo_de\)](http://imslp.org/wiki/Ars_musicorum_(Podio%2C_Guillermo_de))
- Gaffurius, Franchinus: *Practica musicae*, Milano 1496, [http://imslp.org/wiki/Practica_musicae_\(Gaffurius,_Franchinus\)](http://imslp.org/wiki/Practica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus))

16. Jahrhundert

- Tovar, Francisco: *Libro de musica pratica*, Barcelona 1510 (Reprint Madrid 1976), <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000727>
- Ornithoparcus, Andreas: *Musicae activae micrologus*, Leipzig 1517, Ausgabe Leipzig 1519, http://imslp.org/wiki/Musicae_activae_micrologus_%28Ornithoparchus,_Andreas%29
- Bauldeweyn, Noel: *Missa Da Pacem*, erschienen als: *Josquin Des Prés, Missa Da Pacem* (= *Das Chorwerk* 20), Hrsg. Freidrich Blume, Wolfenbüttel 1932 (zur falschen Zuschreibung siehe Sparks 1972, S. 34-98)
- Aranda, Matheo de: *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*, Lisboa 1535, http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/TReMiR_Espagne/17_T0_start.htm
- Listenius, Nicolaus: *Musica*, Wittenberg 1537, [http://imslp.org/wiki/Musica_\(Listenius,_Nicolaus\)](http://imslp.org/wiki/Musica_(Listenius,_Nicolaus))
- Faber, Heinrich: *Compendiolum Musicae*, Nürnberg 1548, [http://imslp.org/wiki/Compendiolum_musicae_\(Faber%2C_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Compendiolum_musicae_(Faber%2C_Heinrich))
- Lusitano, Vicente (zugeschrieben von R.Stevenson): [*Arte de musica*], c. 1550, Paris, Bibliothèque nationale de France, Espagnol 219; Edition in: H. Collet, *Un tratado anónimo de canto de órgano* (c. 1550), Paris 1913; Edition vom 3. Teil: *Del Arte de Contrapunto*, in: Canguilhem, Philippe (Hrsg.): *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout 2013
- Coclico, Adrianus Petit: *Compendium Musices*, Nürnberg 1552, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/COCCOM_TEXT.html
- Lusitano, Vicente: *Introduittione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto*, Roma 1553, [http://imslp.org/wiki/Introduittione_facilissima,_et_novissima,_di_canto_fermo,_figurato,_contraponto_semplice,_et_in_concerto_\(Lusitano,_Vicente\)](http://imslp.org/wiki/Introduittione_facilissima,_et_novissima,_di_canto_fermo,_figurato,_contraponto_semplice,_et_in_concerto_(Lusitano,_Vicente))
- Ortiz, Diego: *Trattado de glossas*, Roma 1553, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/202423>

- Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna **1555**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/206425>
- Venegas de Henestrosa, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcala [de Henares] **1557**,
http://imslp.org/wiki/Libro_de_cifra_nueva_%28Venegas_de_Henestrosa,_Luis%29
- Zarlino, Gioseffo: *Le istituzioni harmoniche*, 1. Ausgabe Venezia **1558** (davon Teil 3 übersetzt als: *The Art of Counterpoint*, Hrsg. V. Palisca, 1976; 2. Ausgabe Venezia 1573),
[http://imslp.org/wiki/Le_Istituzioni_Harmoniche_\(Zarlino,_Gioseffo\)](http://imslp.org/wiki/Le_Istituzioni_Harmoniche_(Zarlino,_Gioseffo))
- Dressler, Gallus: *Praecepta musicae poeticae*, **1563-64**, Edition in: Bernhard Engelke, "*Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero* (= *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49-50 (1914-15)), S. 213-50,
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPREA_TEXT.html
- Sancta Maria, Thomas de: *Arte de tañer fantasia*, Valladolid **1565**,
http://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_%28Santamar%C3%ADa,_Tom%C3%A1s%29
- Salinas, Francisco: *De Musica libri septem*, Salamanca **1577** (spanische Übersetzung: I. Fernández de la Cuesta, *Siete libros sobre la música, de Francisco Salinas*, 1983),
[http://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_\(Salinas,_Francisco_de\)](http://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_(Salinas,_Francisco_de))
- Artusi, Giovanni Maria: *L'Arte del Contraponto*, Venezia **1586**, Ausgabe Venezia 1598:
<https://books.google.es/books?id=8YzK7Qg9NsgC>
- Artusi, Giovanni Maria: *Seconda parte dell'arte del contraponto*, Venezia **1589**,
<http://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/artcon89.html>
- Montanos, Francisco: *Arte de musica, theorica y practica*, Valladolid **1592**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000057630>
- Carlos Amat, Juan: *Guitarra española y vandola*, erste Ausgabe Barcelona **1596** (verschollen), zahlreiche weitere Ausgaben ab 1626, darunter Valencia 1758 (<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2141665>) und Girona 1761, Reprint: Monaco 1980
- Onophrio Povio Gerundensi: *Thesaurus puerilis*, Barcelona **1600**,
<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4083>
- de Victoria, Tomas Luis: *Messae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia*, Madrid **1600**,
[http://imslp.org/wiki/Missae,_Magnificat,_Motecta,_Psalmi_\(Victoria,_Tom%C3%A1s_Luis_de\)](http://imslp.org/wiki/Missae,_Magnificat,_Motecta,_Psalmi_(Victoria,_Tom%C3%A1s_Luis_de))

17. Jahrhundert

- Montesardo, Girolamo: *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*, Firenze **1606**,
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=12225>
- Burmeister, Joachim, *Musica poetica*, Rostock **1606**,
http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN660778130&PHYSID=PHYS_0001&DMDID
- Rodio, Rocco: *Regole di musica*, Napoli **1609**,
<http://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/rodreg.html>

- Cerone, Pedro: *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo*, Napoli **1609**,
[http://imslp.org/wiki/Le_regole_pi%C3%B9_necessarie_per_l%27introduzione_del_canto_fermo_\(Cerone,_Pietro\)](http://imslp.org/wiki/Le_regole_pi%C3%B9_necessarie_per_l%27introduzione_del_canto_fermo_(Cerone,_Pietro))
- Covarrubias, Sebastian de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid **1611**,
<https://books.google.es/books?id=K10MjDL7pGIC&hl=es>
- Cerone, Pedro: *El melopeo y maestro*, Nápoles **1613**,
[http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_\(Cerone,_Pietro\)](http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_(Cerone,_Pietro))
- Banchieri, Adriano: *Cartella musicale* (3. Ausgabe), Venezia **1614**,
[http://imslp.org/wiki/Cartella_Musicale_\(Banchieri,_Adriano\)](http://imslp.org/wiki/Cartella_Musicale_(Banchieri,_Adriano))
- Thalessio, Pedro: *Arte de Canto Chão*, Coimbra **1618**,
<http://purl.pt/72>
- Zacconi, Ludovico: *Prattica di musica*, Band 2, Venezia **1622**,
https://books.google.es/books/about/Prattica_di_Musica.html?id=87tCAAAAcAAJ&redir_esc=y
- Correa de Arauxo, Francisco: *Parecer del Licenciado Francisco Correa, Juez sobre estos Ejercicios*, Jaén **1626**,
Transkription: Preciado 1990
- Herbst, Johann Andreas: *Musica poëtica, sive Compendium Melopoëticum*, Nürnberg **1643**,
[https://imslp.org/wiki/Musica_po%C3%ABtica_\(Herbst,_Johann_Andreas\)](https://imslp.org/wiki/Musica_po%C3%ABtica_(Herbst,_Johann_Andreas))
- Gómez, Tomás: *Arte de Canto llano, Organo y Cifra*, Madrid **1649**,
[http://imslp.org/wiki/Arte_de_canto_llano%2C_%C3%B3rgano%2C_y_cifra_\(Gom%C3%A9z%2C_Tom%C3%A1s\)](http://imslp.org/wiki/Arte_de_canto_llano%2C_%C3%B3rgano%2C_y_cifra_(Gom%C3%A9z%2C_Tom%C3%A1s))
- D'Avella, Giovanni: *Regole di musica, divise in cinque trattati*, Roma **1657**,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k514935>
- Lorente, Andres: *El porque de la musica*, Alcalá de Henares **1672**,
https://books.google.de/books/about/El_porque_de_la_musica.html?id=5s9zR4REKGYC&redir_esc=y
- Penna, Lorenzo: *Li primi albori musicali*, Bologna **1672**,
[http://imslp.org/wiki/Li_primi_albori_musicali_per_li_principianti_della_musica_figurata_\(Penna,_Lorenzo\)](http://imslp.org/wiki/Li_primi_albori_musicali_per_li_principianti_della_musica_figurata_(Penna,_Lorenzo))
- Sanz, Gaspar: *Instruccion de musica sobre la guitarra española*, Zaragoza **1674**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3420051>
- Ruiz de Ribayaz, Lucas: *Luz, y Norte Musical*, Madrid **1677**,
[http://imslp.org/wiki/Luz_y_Norte_\(Ruiz_de_Ribayaz%2C_Lucas\)](http://imslp.org/wiki/Luz_y_Norte_(Ruiz_de_Ribayaz%2C_Lucas))
- Nassarre, Pablo: *Fragmentos musicos*, Zaragoza **1683**, 2. Ausgabe: Madrid **1700**,
[http://imslp.org/wiki/Fragmentos_m%C3%BAsicos_\(Nassarre%2C_Pablo\)](http://imslp.org/wiki/Fragmentos_m%C3%BAsicos_(Nassarre%2C_Pablo))
- Nunes da Sylva, Manoel: *Arte Minima*, Lisboa **1685**,
[http://imslp.org/wiki/Arte_minima_\(Silva,_Manuel_Nunes_da\)](http://imslp.org/wiki/Arte_minima_(Silva,_Manuel_Nunes_da))
- Berardi, Angelo: *Documenti Armonici*, Bologna **1687**,
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527047-6>
- San Nicolás, Manuel de: *Gemma harmonica*, Segovia **1698**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000111702>
- Muffat, Georg: *Regulae Concentum Partiturae*, **1699**, Ed. Bernhard Lang 2004,
[http://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_\(Muffat%2C_Georg\)](http://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_(Muffat%2C_Georg))

18. Jahrhundert

- Anonymus: *[Aufgaben für ›Oposiciones‹?]*, **18. Jahrhundert**, Archivo de la Catedral de Valencia, MS. 201/2.
- Torres, Joseph de: *Reglas generales para acompañar, en organo, clavicordio y harpa*, Madrid **1702**,
2. Ausgabe: Madrid **1736**,
[http://imslp.org/wiki/Reglas_generales_de_acompa%C3%B1ar_\(Torres_y_Mart%C3%ADnez_Bravo%2C_Joseph_de\)](http://imslp.org/wiki/Reglas_generales_de_acompa%C3%B1ar_(Torres_y_Mart%C3%ADnez_Bravo%2C_Joseph_de))
- Fernandez de Huete, Diego: *Compendio numeroso de zifras armonicas I*, Madrid **1702**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000075392>
- Fernandez de Huete, Diego: *Compendio numeroso de zifras armonicas II*, Madrid **1704**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000075667>
- de la Cruz Brocarte, Antonio: *Medula de la Musica Theorica*, Salamanca **1707**,
https://books.google.es/books/about/Medula_de_la_musica_theorica_etc.html?id=ICZhAAAAcAAJ&redir_esc=y
- Tosca, Thomas Vicente: *Compendio matemático*, Band 2, Valencia **1709**
- de Murica, Santiago: *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, Antwerpen **1714** / Madrid **1717**,
[https://imslp.org/wiki/Resumen_de_acompa%C3%B1ar_la_parte_con_la_guitarra_\(Murcia%2C_Santiago_de\)](https://imslp.org/wiki/Resumen_de_acompa%C3%B1ar_la_parte_con_la_guitarra_(Murcia%2C_Santiago_de))
- Ulloa, Pedro de: *Musica universal o Principios universales de la musica*, Madrid **1717**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000093607>
- Ambiola, Miguel de: *Disceptacion musica, y discurso problematico*, Toledo **1717**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000121181>
- Elias, Joseph: *Musicha para organo del Señor Joseph Elías*, Handschrift: Biblioteca Nacional de España, Signatur: M/812, **1717**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000106083>
- Dandrieu, Jean-François: *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris 1718,
[https://imslp.org/wiki/Principes_de_l'Acompagnement_du_Clavecin_\(Dandrieu%2C_Jean-Fran%C3%A7ois\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_l'Acompagnement_du_Clavecin_(Dandrieu%2C_Jean-Fran%C3%A7ois))
- Rabassa, Pedro: *Guia para principiantes*, Valencia **1720(?)**, Facsimile-Edition: Bellaterra 1990, Hrsg.: F. Bonastre, A. Martín, J. Climent.
- Nassarre, Pablo: *Escuela musica II*, Zaragoza **1723**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014534>
- Nassarre, Pablo: *Escuela musica I*, Zaragoza **1724**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014534>
- Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*, Wien **1725**,
[http://imslp.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum_\(Fux%2C_Johann_Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum_(Fux%2C_Johann_Joseph))
- Feyjoó, Benito: *Teatro critico universal*, Band 1, Madrid **1726**, Ausgabe: Madrid **1778**,
<http://www.filosofia.org/bjf/bjft100.htm>
- Corominas, Juan Francisco de: *Aposento anti-critico*, Salamanca **1726**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000084864>

- *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, 6 Bände, Madrid **1726-1739**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000053799>
- Heinichen, Johann David: *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden **1728**,
[https://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_\(Heinichen%2C_Johann_David\)](https://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_(Heinichen%2C_Johann_David))
- Anonymus: [*Un tratado de composición*], in: Barcelona, Biblioteca Orfeo Català, E:Boc MM 12-VI-4. Ref. MM_0052, c. **1730**,
http://www.cedoc.cat/ca/tractat-de-composicio-del-segle-xviii_3528
- Marchand, Louis-Joseph: *Traité du contrepoint simple ou Chant sur le livre*, Bar-le-Duc 1739,
[http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_contrepoint_simple_\(Marchand%2C_Louis-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_contrepoint_simple_(Marchand%2C_Louis-Joseph))
- Valls, Francisco: *Mapa armonico practico*, c. **1735**, Exemplar aus der Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Ms. 783, Edition: Barcelona 2002.
- Valls, Francisco: *Mapa armonico practico*, c. **1735**[b], Exemplar aus der Biblioteca Nacional de España, M. 1071,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2681916>
- Roel del Rio, Antonio Ventura: *Institucion Harmonica, ò Doctrina Musical*, Madrid **1748**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000093591>
- Ladrón de Guevara, Antonio: *Quaderno de duos para la enseñanza de Juan Diego Lopez Moreno*, Biblioteca Nacional de España, Manuskript M/867, Almeria **1751**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000106088>
- de Moraes Pedroso, Manoel: *Compendio musico*, Porto **1751**,
[http://imslp.org/wiki/Compendio_musico_\(Pedroso,_Manuel_de_Moraes\)](http://imslp.org/wiki/Compendio_musico_(Pedroso,_Manuel_de_Moraes))
- de los Reyes, Fr. Juan: *Ordinario, y Ceremonial de la Missa, y Oficio Divino, segun el orden de la Santa Iglesia Romana*, Madrid **1752**,
https://books.google.es/books/about/Ordinario_y_ceremonial_de_la_missa_y_ofi.html?id=NY9EpraCcioC&redir_esc=y
- Rodríguez de Hita, *Diapason instructivo*, Madrid **1757**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092147>
- Roel del Rio, Antonio Ventura: *Razon natural, i cientifica de la Musica*, Santiago **1760**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092689>
- Santo Antonio, Fr. Joseph de: *Acompanhamentos de Missas*, Lisboa **1761**,
<http://purl.pt/741>
- Romero de Avila, Geronimo: *Arte de Canto-llano y Organo*, Madrid **1761**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092623>
- de la Cadena, Joseph Onofre Antonio: *Cartilla musica y primera parte que contiene un methodo facil de aprenderla á cantar*, Lima **1763**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000114826>
- de la Cadena, Joseph Onofre Antonio: *Dialogo Cathe-musico que pertenece a cantar*, **1772**, in: Sevilla, Archivo de Indias, Indiferente general 1316 (Edition: Estenssoro Fuchs 2001)

- Romero de Avila, Geronimo: *Libro segundo, el qual contiene, todas las Missas que ocurren desde la Dominica de Resurrección hasta la última Pentecostes*, Madrid **1774** (= Manuskript M/1198 der Biblioteca Nacional de España),
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000111655>
- Cormon, Francisco: *Sobrino aumentado, o Nuevo Diccionario de las Lenguas Española, Francesa y Latina*, Band I (Buchstaben A bis E), Antwerpen **1776**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000170276>
- de Ramoneda, Ignacio: *Arte de canto-llano en compendio breve y método muy fácil*, Madrid **1778**, (Facsimile: Valencia 1993),
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092118>
- Santa Maria, Francisco de: *Dialectos músicos*, Madrid **1778**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000110619>
- Molina y Saldivar, Gaspar de (= Marqués de Ureña): *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y musica del templo*, Madrid **1785**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000159573>
- Adan, Vicente: *Documentos para instruccion de musicos*, Madrid **1786**
- Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule*, Leipzig und Halle **1789**,
[http://imslp.org/wiki/Klavierschule_\(T%C3%BCrk,_Daniel_Gottlob\)](http://imslp.org/wiki/Klavierschule_(T%C3%BCrk,_Daniel_Gottlob))
- Montero, Joaquin: *Compendio Harmonico que contiene las Definiciones de las Quatro Partes en que se divide la Musica*, Sevilla **1790**,
https://books.google.de/books?id=6lcEa8E8pYC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

19. Jahrhundert

- Anonymus: *[Kompositionstraktat auf Spanisch]*, **frühes 19. Jahrhundert**, Biblioteca Nacional de España, MP/3173/9,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000165044>
- Pérez Gutiérrez, Bernardo: *Instituciones elementales de musica para el uso de los niños*, Madrid **1801**,
https://books.google.de/books?id=Ila5QXwzxIQC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Eximeno, Antonio: *Don Lazarillo Vizcardi*, c. **1802**, Hrsg. Madrid **1872**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000037254>
- Teixidor, José: *Tratado fundamental de la música*, **1804**, Edition: Paviá i Simó (= *Monumentos de la música española* 76), Madrid 2009.
- Aranaz, Pedro und Olivares, Francisco: *Tratado completo de composición fundamental*, **1807**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3252038>
- Carrera y Lanchares, Pedro: *Solfeo practico*, Madrid **1815**,
[http://imslp.org/wiki/Solfeo_pr%C3%A1ctico_\(Carrera_y_Lanchares%2C_Pedro\)](http://imslp.org/wiki/Solfeo_pr%C3%A1ctico_(Carrera_y_Lanchares%2C_Pedro))
- López Remacha, Miguel: *Mélopea*, Madrid **1815**,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000081784>

- Michaelis, Christian Friedrich: *Zur Geschichte der Musik Spaniens. Aus Dr. Ree's New Cyclopaedia übersetzt und mitgetheilt*, in: *Cecilia* 10 (1829), S. 56-64,
https://books.google.de/books?id=Y_L-Y43ONNMC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Franceson, C. F.: *Nuevo Diccionario portátil de las Lenguas Española y Alemana*, Leipzig 1829,
https://books.google.de/books?id=071pAAAACAAI&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Gomes, André da Silva: *Arte explicada de contraponto*, spätestens 1830, Edition: São Paulo 1998, Hrsg. Régis Duprat u.a..
- *Programa de los exámenes públicos – Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid 1831,
http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=2116
- *Diccionario de la lengua castellana – Academia Española*, 7ª Edición, Madrid 1832,
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-la-lengua-castellana-1/>
- Labernia, Pere, *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona 1839,
<https://books.google.de/books?id=Xwxk0LfnaXIC&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>
- Nuñez de Taboada, M.: *Dictionnaire Espagnol-Français et Français Espagnol*, 10. Ausgabe, Bd. II, Paris 1847,
<https://catalog.hathitrust.org/Record/011565499>
- Eslava, Hilarión: *Escuela de Composición. Tratado Segundo. Del Contrapunto y Fuga*, Madrid 1864,
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000084500>

Sekundärliteratur

A

- Aerts, Hans: *Auf dem Prüfstand: Zarlinos Anweisungen zum Kontrapunkt »a mente«*, in: *Musiktheorie und Improvisation* (= Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie), J. Blume und K. Georgi (Hrsg.), Mainz 2015, S. 157-169
- Ahmedaja, Ardian (Hrsg.): *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe* (= *Schriften zur Volksmusik* 25), Wien 2017
- Albareda Salvadó, Joaquim: *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona 2010
- Alcalá-Galiano Ferrer, Cristina: *La improvisación en la Historia de la Música y de la Educación: Estudio comparativo de la creatividad en la Música en niños de 7 a 14 años*, Diss., Madrid 2007
- Allende-Goitia, Noel: *The Mulatta, the Bishop, and Dances in the Cathedral: Race, Music, and Power Relations in Seventeenth-Century Puerto Rico*, in: *Black Music Research Journal* 26/2 (2006), S. 137-164
- Ambros, Wilhelm August: *Geschichte der Musik*, Breslau 1862-1868
- Anglés, Higinio (Hrsg.), *La Musica en la Corte de los Reyes Católicos, Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, 2 Bände (= *Monumentos de la Música Española* 5), Barcelona 1947
- Angulo Díaz, Raúl: *Sebastián Durón (1660-1716), Lamentaciones de Semana Santa*, Madrid 2017
- Anzaldúa González, Luis Carlos: *La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX*, Diss., Madrid 2007
- Aplin, John: *The Fourth Kind of Faburden: The Identity of an English Four Part Style*, in: *Music&Letters* 61/3-4 (1980), S. 245-265
- Arias, Enrique Alberto: *Cerone as Historian*, in: *Anuario Musical* 58 (2003), S. 87-110
- Arlt, Wulf: *Satzlehre und ästhetische Erfahrung*, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*, A.Mothes, M.Jans, J.MacKeown, B.Trümpy (Hrsg.), Bern 2009, S. 47-66
- Ayats, Jaume, Costal, Anna und Gayete, Iris: *Cantadors del Pallars – Cants religiosos de tradició oral al Pirineu* (inklusive CD mit Tonaufnahmen und DVD mit Dokumentarfilm), Barcelona 2010

B

- Baade, Coleen: *Nun Musicians as Teachers and Students in Early Modern Spain*, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington 2010, S. 262-286
- Bailey, Derek: *Improvisation: Ist Nature and Practice*, Ashbourne 1980; deutsche Übersetzung: *Improvisation: Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987

- Bandur, Markus: *Compositio/Komposition* (1996), *Improvisation, Extempore, Impromptu* (2002), *Musica Poetica* (2000), *Res facta / chose faite* (1992[a]) und *Sortisatio* (1992[b]), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hrsg. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Wiesbaden 1971-2006
- Barnett, Gregory: *Tonal organization in seventeenth-century music theory*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 407-455
- Bastos Dias de Pinho, José Francisco: *Quadro Teórico do Baixo Contínuo em Portugal no Século XVIII*, Coimbra 2002
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935; in: *Gesammelte Schriften / Walter Benjamin*, Frankfurt a.M. 1991
- Bent, Ian: *Step to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 – Precursors and Successors*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 554-602
- Bent, Margaret: *Resfacta and Cantare Super Librum*, in *JAMS* 36 (1983), S. 371-391
- Berentsen, Nils: *From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint*, in: *Journal of the Alamire Foundation* 6 (2014), S. 221-242
- Berentsen, Nils: *Discantare super planum cantum: New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470*, Diss., Leiden 2016
- Berger, Karol: *The Hand and the Art of Memory*, in: *Musica Disciplina* 35 (1981), S. 87-120
- Berger, Karol: *A Theory of Art*, Oxford 2000
- Berlanga Fernández, Miguel Ángel: *El bajo Guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español*, in: *Revista de Musicología* 28/1 (2005) (= *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología*), S. 501-513
- Bernal Ripoll, Miguel: *Francisco Correa de Arauxo, teórico de la seconda prattica: tratamiento de la disonancia y casuística moral*, in: *Revista de Musicología* 28/2 (2005), S. 891-917
- Bernal Ripoll, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, Diss., Madrid 2003
- Bernardy, Ralph: *Kadenz und Gegenwart. Satztechnik und Zeitgestaltung in den Allemanden J.J. Frobergers*, (Masterarbeit), Basel 2016
- Bernstein, Jane A.: *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, New York 2001
- Bisaro, Xavier: *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France modern (XVIe – XIXe siècle)*, Rennes 2010
- Blackburn, Bonnie J.: *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, in *JAMS* 40 (1987), S. 210-284
- Boronat Sanz, Joan: *Aspectos de la interpretación y estilo en la praxis del acompañamiento y el bajo continuo en el repertorio español de los siglos XVI a XVIII*, (Masterarbeit), Basel 2013

- Boyd, Malcolm / Carreras, Juan José: *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge 1998; spanische Übersetzung: *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid 2000
- Bruach, Agustí: Art. *Lorente, Andrés*, in *MGG2*, Personenteil, Bd. 11, 2004, S. 460-461
- Bruach, Agustí: Art. *Nassarre, Pablo*, in *MGG2*, Personenteil, Bd. 12, 2004, S. 922-923
- Brill, Mark: *The Oaxaca Cathedral "Examen de oposición": The Quest for a Modern Style*, in: *Latin American Music Review* 26 (2005), S. 1-22
- Busse Berger, Anna Maria: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005

C

- Calahorra, Pedro: *La Música en Zaragoza en los Siglos XVI y XVII*, Bd. 2: *Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza 1978
- del Campo Tejedor, Alberto und Cáceres Feria, Rafael: *Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII*, in: *Boletín de Literatura Oral* 3 (2013), S. 9-47
- Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Calo, José (Hrsg.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid 1999-2002
- Canguilhem, Philippe: 'Ad imitationem sortisationis'. *Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio*, in: *Luca Marenzio e il madrigale romano*, Rom 2007, S. 143-165
- Canguilhem, Philippe: *Le projet FABRICA: Oralité et écriture dans les pratiques polyphoniques de chant ecclésiastique (XVIe-XXe siècles)*, in: *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010), S. 272-281
- Canguilhem, Philippe: *Singing upon the book according to Vicente Lusitano*, in: *Early Music History* 30 (2011[a]), S. 55-103
- Canguilhem, Philippe: *Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVIe – XIXe siècles)*, in: *Études grégoriennes* 38 (2011[b]), S. 181-199
- Canguilhem, Philippe (Hrsg.): *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout 2013; dazu auch Webseite: <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/contrepoint/chant-livre.html#>
- Canguilhem, Philippe: *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris 2015
- Canguilhem, Philippe: *Towards a stylistic history of <Cantare super librum>*, in: *Studies in Historical Improvisation. From cantare super librum to partimenti*, M. Guido (Hrsg.), Abingdon 2017, S. 55-71
- Carreira, Xoan M.: *La Musicologia Spagnola: Un' Illusione Autarchica?*, in: *Il Saggiatore Musicale* 2 (1995), S. 105-142
- Carreras, Juan José: *Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)*, in: *Il Saggiatore Musicale* 8/1 (2001), S. 121-169
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory: A Study Of Memory In Medieval Culture*, Cambridge 1990

- Carter, Tim: 'Improvised' counterpoint in Monteverdi's 1610 Vespers, in: *Uno gentile et subtile ingenio: studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn, M.J. Bloxam und G. Filocamo* (Hrsg.), Turnhout 2009, S. 29-35
- Cea Galán, Andrés: *Der "Ayrezillo de proporcion menor" in der Facultad Organica von Francisco Corea de Arauxo*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 22 (1998), S. 69-80
- Cea Galán, Andrés: *Ayre de España: zu Tempo und Stil in der Escuela Música von Fray Pablo Nassarre*, in: *In Organo Pleno : Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, L.Colarile und A.Nigito (Hrsg.), Bern 2007
- Cea Galán, Andrés: *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, Diss., Madrid 2014
- Chase, Gilbert: *Pedrell, Eximeno y el nacionalismo musical*, in: *Revista Musical Chilena* 13 (1946), S. 10-12
- Chisholm, Leon: *Keyboard Playing and the Mechanization of Polyphony in Italian Music, Circa 1600*, Diss., Berkeley 2015
- Christensen, Jesper Bøje.: *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel 1992
- Christensen, Thomas: *The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory*, in: *Journal of Music Theory* 36/1 (1992), S. 1-42
- Christensen, Thomas: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993
- Christensen, Thomas (Hrsg.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002
- Climent, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana I, Catedral Metropolitana de Valencia*, Valencia 1979
- Climent, José: *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance, Vol. I, Villancicos al Stmo. Sacramento*, Valencia 1977
- Cohen, David: *Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 305-363
- Collet, Henri: *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe Siècle*, Paris 1913[a]
- Collet, Henri: *Un tratado de canto de órgano (Siglo XVI) – Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Paris. Edición y comentarios (Thèse complémentaire pour le doctorat)*, Madrid 1913[b]
- Cumming, Julie E.: *Renaissance Improvisation and Musicology*, in: *Music Theory Online* 19/2 (2013), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.cumming.pdf>

D

- Dahlhaus, Carl: *Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert*, in: *Musica* 13 (1959), S. 163-167.

- Dahlhaus, Carl: *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18/3-4 (1961), S. 223-240.
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.
- Devoto, Daniel: *Sur le répertoire des oiseaux espagnols*, in: *Revue de Musicologie* 54/2 (1968), S. 176-205
- Diergarten, Felix: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen*, (= *Epochen der Musik* 2), Laaber 2014
- Diergarten, Felix: *Komponieren in den Zeiten Machauts. Die anonymen Liedsätze des Codex Ivrea*, Habilitationsschrift, Würzburg 2015
- Dodds, Michael R.: *Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in Harmonologia musica (1702)*, in: *Journal of Seventeenth Century Music* 12/1 (2006), <http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/dodds.html>

E

- Etzion, Judith: *Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/2 (1998), S. 93-120
- Ezquerro, Antonio: *Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII: Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular*, in: *Anuario Musical* 56 (2001), S. 97-113
- Ezquerro, Antonio: *Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco*, in: *Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Regensburg 2001, S. 259-274

F

- Federhofer, Hellmut: *Johann Joseph Fux (1660—1741) und die Kontrapunktlehre*, in: *Die Musikforschung* 46/2 (1993), S. 157-170
- Ferand, Ernest: *Die Improvisation in der Musik – eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938
- Ferand, Ernest: *Sodaine and Unexpected Music in the Renaissance*, in: *The Musical Quarterly* 27 (1951), S. 10-24
- Ferand, Ernest: *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*, in: *Das Musikwerk*, K. G. Fellerer (Hrsg.), Köln 1956[a]
- Ferand, Ernest: Art. ‚Improvisation‘ in: *MGG1*, Bd.6, Kassel 1957, S. 1093-1135
- Ferand, Ernest: *What is Res Facta?*, in *JAMS* 10 (1957)
- Ferand, Ernest: *Guillaume Guerson's Rules of Improvised Counterpoint (c.1500)*, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61

- Ferand, Ernest: *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*, in: *Annales musicologiques* 4 (1956[b]), S. 129-174
- Figueiredo, João: *O género musical Concertado em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição*, Diss., Coimbra 2014
- Filippi, Daniele: *Rome, Madrid, Warsaw: Polychorality and Sonic Creativity in the Music of Tomás Luis de Victoria and Giovanni Francesco Anerio*, in: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, Venezia 2012, S. 229-279
- Fiorentino, Giuseppe: *Música Española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: El esquema de Folia en procesos de composición e improvisación*, Granada 2009
- Fiorentino, Giuseppe: "Cantar 'por uso' y cantar 'por razón': tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento", in: *Musicología Global - Musicología local*, P. Ramos López (Hrsg.), Madrid 2013, S. 1849-1866
- Fiorentino, Giuseppe: *Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento*, in: *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca 2014, S. 147-160
- Fiorentino, Giuseppe: *Con ayuda de nuestro señor. Teaching Improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain*, in: *New perspectives on Early Music in Spain*, T. Knighton und E. Ros Fábregas (Hrsg.), Kassel 2015[a], S. 356-379
- Fiorentino, Giuseppe: "Discantar sobre Conde Claros." *Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento: de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad*, in: *ActaLauris*, 2015[b]/2, S. 59-87
- Fiorentino, Giuseppe: "Cantar por uso' and 'cantar fabordón': the 'unlearned' tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)", in: *Early Music* 43/1 (2015[c]), S. 23-35
- Fiorentino, Giuseppe: "Contrapunto' and 'fabordón'. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain", in: *Studies in Historical Improvisation. From cantare super librum to partimenti*, M. Guido (Hrsg.), Abingdon 2017, S. 72-89
- Fiorentino, Giuseppe: *Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel*, in: *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, T. Knighton (Hrsg.), Leiden 2016[b], S. 504-548
- Flotzinger, Rudolf: *Das sogenannte Organum*, Graz 2011
- Forrester, Donald W.: *Pablo Nassarre's Fragmentos Musicos: Translation and Commentary*, Diss., Georgia 1969
- Forrester, Donald W.: *An Introduction to Seventeenth-Century Spanish Music Theory Books*, in: *Journal of Research in Music Education* 21/1 (1973), S. 61-67
- Forrester, Donald W.: *Conducting Practice in the Spanish Polyphonic Choral Tradition: Implications for Modern Performers*, in: *The Choral Journal* 15/2 (1974), S. 7-8

- Forrester, Donald W.: *Pablo Nassarre's Contrapuntal Method*, in: *Bach* 15/4 (1984), S. 23-31
- Froebe, Volker: *Satzmodelle des 'Contrapunto alla mente' und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600*, in: *ZGMTH* 4/1-2 (2007),
<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/244.aspx>
- Fuller, Sarah: *Organum – Discantus – Contrapunctus in the Middle Ages*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 477-502

G

- Galán Gómez, Santiago: *La teoría de canto de organo y contrapunto en el Renacimiento Español: La ›Sumula de canto de organo‹ de Domingo Marcos Durán como modelo*, Diss., Barcelona 2014
- Gallego, Antonio: *Jose Herrera / Instrucción de apuntadores (1643)*, in: *Revista de Musicología* 2/2 (1979), S. 357-386
- García Ferreras, Arsenio: *Juan Bautista Cabanillas. Sein Leben und Werk (Die Tientos für Orgel)*, Diss., Regensburg 1973
- García Fraile, Dámaso: *La música española del siglo XVII, línea actual de investigación*, in: *Revista de Musicología* 20/1 (1997) (= *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*), S. 117-153
- Gevaert, François Auguste: *Rapport ... sur l'état de la musique en Espagne*, in: *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique* 19/1 (1852), S. 184-205
- Gildhorn, Antje: *Von den Anfängen der Schriftlichkeit. Der mittelalterliche Textbegriff im Spannungsverhältnis von Gedächtniskultur und Literaturgesellschaft (Magisterarbeit)*, Berlin 2004
- Gioia, Ted: *The Aesthetics of Imperfection*, in: *The Hudson Review* 39/4 (1987), S. 585-600
- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, Oxford 2007
- Gómez Muntané, Maricarmen: *La música medieval en España*, Kassel 2001
- Gómez Muntané, Maricarmen (Hrsg.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica I. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid 2009
- Gómez Muntané, Maricarmen (Hrsg.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica II. De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid 2012
- González Marín, Luís Antonio: *1600: ¿Un cambio estilístico en la Música Española?*, in: *El Entorno Musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero - 2 de febrero de 2014)*, Madrid 2015, S. 9-12
- González Marín, Luís Antonio: *Aspectos de la practica musical española en el Siglo XVII: voces y ejecución vocal*, in: *Anuario Musical* 56 (2001), S. 83-95
- González Marín, Luís Antonio: *Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores*, in: *Quodlibet, revista de especialización musical* 46 (2010), S. 81-117

- González Valle, José Vicente: *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, Barcelona 1992
- GümpeL, Karl-Werner und Sachs, Klaus-Jürgen: *Der anonyme Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich 208*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31/2 (1974), S. 87-115
- GümpeL, Karl-Werner und Sachs, Klaus-Jürgen: *Das Manuskript Girona 91 und sein Contrapunctus-Traktat*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45/3 (1988), S. 186-205

H

- Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter*, Bern 2005
- Haas, Max: *Schwierigkeiten mit dem Begriff „Improvisation“ im Mittelalter*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 13-24
- Haas, Max: *Musik als Werk. Leseversuche eines unklaren Problems*, in: *Vom Preis des Fortschritts: Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, Hrsg. A. Haug und A. Dorschel, Graz 2008
- Hardie, Jane Morlet: *“Wanted, one Maestro de Capilla:” A Sixteenth-Century Job Description*, in: *Encomium Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, D. Crawford und G.G.Wagstaff (Hrsg.), New York 2002, S. 269-284
- Haug, Andreas: *Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen*, in: *Cantus planus. Papers Read at the Third Meeting. Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, Budapest 1990, S. 33-47
- Haug, Andreas: *Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 25-33
- Haug, Andreas: *Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, in: *Vom Preis des Fortschritts: Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, A. Dorschel und A. Haug (Hrsg.), Graz 2008, S. 11-32
- Hamilton, Andy: *The Aesthetics of Imperfection*, in: *Philosophy* 65/253 (1990), S. 323-340
- Haymoz, Jean-Yves: *Discovering the practice of improvised counterpoint*, in: *Studies in Historical Improvisation. From cantare super librum to partimenti*, M. Guido (Hrsg.), Abingdon 2017, S. 90-111
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar: *Faburdon / fauxbourdon / falso bordone* (1972), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hrsg. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Wiesbaden 1971-2006
- Howell, Almonte: *Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Spain*, in: *Journal of Music Theory* 16/1-2 (1972), S. 62-71
- Howell, Almonte C. und Hultberg, Warren E.: *‘The Art of Playing Fantasia’ by Fray Thomas de Sancta Maria. Translation, Transcription, Commentary*, Pittsburg 1991
- Hüsch, Heinrich: *Art. Ars musica*, in: *MGG1*, Bd. 1, Kassel 1949-1951, S. 698

I

- Irving, David R. M.: *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*, Oxford 2010
- Isusi Fagoaga, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada 2003
- Isusi Fagoaga, Rosa: *Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (Siglos XVI-XIX)*, in: *Revista catalana de musicologia* 2 (2004), S. 79-94,
<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000019/00000093.pdf>
- Isusi Fagoaga, Rosa: *Sevilla y la Música de Pedro Rabassa*, Sevilla 2012
- Isusi Fagoaga, Rosa: *Música y diálogo cultural en la Valencia de la Renaixença entre los siglos XIX y XX*, in: *Quadrivium, Revista Digital de Musicologia* 6 (2015),
http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/08_Isusi_Rosa.pdf

J

- Jacob, Andreas: *Der Gestus des Improvisatorischen und der Schein der Freiheit*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66/1 (2009), S. 1-16
- Jans, Markus: *Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 101-120
- Jans, Markus: *Modale »Harmonik«. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 167-188
- Jans, Markus: *Programmtext zum Konzert von „Le Chant sur le Livre“ vom 23.11.2007*, in: *Generalprogramm 2007/2008, Freunde alter Musik Basel*, Basel 2007, S. 9-10
- Jans, Markus: *Ästhetische Implikationen der Satzlehre. In Tönen denken – über Töne nachdenken und reden*, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, Hildesheim 2014
- Jans, Markus: *Improvisation aus historischer und historisch-pädagogischer Sicht*, in: J. Blume und K. Georgi (Hrsg.): *Musiktheorie und Improvisation (= Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie)*, Mainz 2015
- Janin, Barnabé: *Chanter sur le livre: Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15e et 16 siècles)*, Lyon 2012
- Jiménez Cavallé, Pedro: *La Oposicion al Magisterio de Capilla de la Catedral de Jaén en 1711*, in: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 147, Jaén 1993, S. 235-251

K

- Kaufman, Deborah: *Fauxbourdon in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: 'Le secours d'une douce harmonie'*, in: *Music & Letters* 90/1 (2009), S. 68-93
- Kelly, Thomas Forrest: *Oral and Written Transmission in Chant*, Farnham/Burlington 2009
- Keys, A. C.: *The etymology of concerto*, in: *Italica* 48/4 (1971), S. 446-462

- Kirk, Douglas: *Instrumental Music in Lerma, c. 1608*, in: *Early Music* 23/3 (1995), S. 393-408
- Kleinertz, Rainer (Hrsg.): *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera – Comedia – Zarzuela*, 2 Bände, Kassel und Barcelona 2003
- Knepler, G.: *Improvisation – Komposition. Überlegungen zu einem ungeklärten Problem der Musikgeschichte*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11/1-4 (1969), S. 241-252
- Knighton, Tees: *Through a glass darkly: Music and Mysticism in Golden Age Spain*, in: *A new companion to hispanic mysticism*, Leiden 2010
- Koselleck, Reinhart: 'Begriffsgeschichte' in: *Lexikon Geschichtswissenschaft – Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, S. 40-44
- Kreitner, Kenneth: *Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600*, in: *Early Music* 20/4 (1992), S. 532-546
- Kurt, Ronald und Näumann, Klaus (Hrsg.): *Menschliches Handeln als Improvisation – Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2008

L

- Lang, Robert: *Konversationen über Musik – zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge*, in: *ZGMTH* 9/1 (2012),
<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/677.aspx>
- Lange, Helmut K. H.: *Allgemeine Musiklehre und musikalische Ornamentik: ein Lehrbuch für Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen*, Stuttgart 1991
- Le Goff, Jacques: *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris 2014; deutsche Übersetzung: *Geschichte ohne Epochen?*, Darmstadt 2016
- León Tello, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid 1962
- León Tello, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1974
- León Tello, Francisco José: *Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el Siglo XVIII*, in: *Revista de Musicología* 4/1 (1981), S. 113-126
- Lessig-Weller, Thomas: *Zwischen Fakt und Fiktion – Überlegungen zur rekonstruierenden Archäologie (Abstract)*, in: *11. internationale exar-tagung, Linz (A) vom 3.-6. Oktober 2013, Zusammenfassungen*, S. 10-11,
http://www.exar.org/wp-content/uploads/2014/01/exar-conference-abstracts-2013_D.pdf
- Leza, José Máximo (Hrsg.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica IV. La Música en el Siglo XVIII*, Madrid 2014
- Llano, Samuel: *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, Oxford 2012
- Loesch, Heinz von: *Musica – Musica practica – Musica poetica*, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil 1 (= *Geschichte der Musiktheorie* 8/I), Darmstadt 2003

- Loesch, Heinz von: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Missverständnis*, Hildesheim 2001
- Loesch, Heinz von: *Musica poetica – die Geburtsstunde des Komponisten?*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 2001, S. 45-72
- López-Calo, José: *The Spanish Baroque and Francisco Valls*, in: *The Musical Times* 113/1550 (1972), S. 353-356
- López-Calo, José: *La música en la Catedral de Palencia*, Bd. I, Palencia 1980
- López-Calo, José: *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, Madrid 1983, 4. Ausgabe 2004
- López-Calo, José: *La música en la Catedral de Burgos*, Burgos 1995
- López-Calo, José: *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, Vol. I, Actas Capitulares*, Granada 2005[a]
- López-Calo, José: *La controversia de Valls I. El volumen de Granada*, Granada 2005[b]
- López-Calo, José: *La música en las catedrales españolas*, Madrid 2012
- López Martín, Juan; Bonillo Navarro, Cristina; Requena García, Albena: *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, Granada 1997
- Lorenzo Arribas, Josemi: *Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico*, in: *Revista de Musicología* 34-2 (2011)

M

- Macchiarella, Ignazio: *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Milano 1994
- Macchiarella, Ignazio (Hrsg.): *Multipart music: a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, Udine 2012
- Macías Peraza, Rigoberto: *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Pedro Cerone*, Diss., Barcelona 2013
- Marín, Miguel-Ángel: Art. ‚*Rabassa, Pedro*‘ in: *NGroveD2*, London 2001, Bd. 20, S. 703
- Marín López, Javier: *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Granada 2007
- Marques Trilha, Mario: *A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810)*, in: *Opus* 16/1 (2010), S. 48-69
- Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid 1985

- Martín Moreno, Antonio: *Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls*, in: *Anuario musical* 31-32 (1976-77) S. 157-194
- Mayer, Karl: *Improvisation als flüchtige Kunst und die Folgen für die Theaterpädagogik*, Berlin 2005
- Mazuela-Anguita, Ascensión: *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, Diss., Barcelona 2012
- Mazuela-Anguita, Ascensión: *La vida musical en el Monasterio de Santa Maria de Jonquieres en los Siglos XVI y XVII: Agraïda y Eugènia Grimau*, in: *Revista Catalana de Musicologia* 8 (2015), S. 37-79
- Medina, Ángel: *Cuatro acotaciones sobre teoría de la música y reseña de la mesa VII*, in: *Revista de Musicología* 33/1-2 (2010), S. 11-26
- Mendes, Nuno: *Prática musical e repertório interpretado na »Academia dels Desconfiats« (1700 -1714) em Barcelona: Corelli, Albinoni, Torelli, Chelari e Mota*, Abstract aus dem *II Encontro Nacional de Investigação em Música – ENIM 2012*
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid 1883-1889, 5 Bände
- Menke, Johannes: *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance (= Grundlagen der Musik 2)*, Laaber 2015
- Menke, Johannes: *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock (= Grundlagen der Musik 3)*, Laaber 2017
- Menke, Johannes: *Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?*, in: *ZGMTH* 7/1 (2010), <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/507.aspx>
- Menke, Johannes: *Die Familie der cadenza doppia*, in: *ZGMTH* 8/3 (2011), <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/654.aspx>
- Menke, Johannes: *Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600*, in: *musik.theorien der gegenwart* 3, Hrsg. C. Gadenstätter und C. Utz, Saarbrücken 2009, S. 87-111
- Menke, Johannes: *Implizite Theorie*, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach – 8. Kongress der GMTH*, Graz 2008, Hrsg. C. Utz, Saarbrücken 2010
- Menke, Johannes: *„Ponere vel facere“ . Überlegungen zur Aufführungspraxis und Improvisation des Kontrapunkts in der Renaissance (= Vortrag auf dem Leipziger Improvisationsfestival 2013)*, https://www.academia.edu/9154608/ponere_vel_facere_.%C3%9Cberlegungen_zur_Auff%C3%BChrungspraxis_und_Improvisation_des_Kontrapunkts_in_der_Renaissance
- Menke, Johannes: *„Ex centro“ Improvisation. Sketches for a theory of sound progressions in the early Baroque*, in: *Improvising Early Music (= Collected Writings of the Orpheus Instituut 11)*, Hrsg. D. Moelants, Leuven 2014, S. 69-91
- Mesquita, David: *Musiktheoretische Polemiken im Spanien des 18. Jahrhunderts*, in: *Kreativität – Struktur und Emotion*, Hrsg. A. Lehmann, A. Jeßulat, C. Wunsch, Würzburg 2013
- Mesquita, David: *»Graduacion de las voces«: Stimmenhierarchie in der spanischen Kompositionslehre*, in: *Komponieren im Barock (= Handbuch der Musik des Barock 4)*, I. Ott, M. Roth und M. Schlothfeldt (Hrsg.), Laaber, i. Vorb.
- Mesquita, David und Vogt, Florian: *Gehörbildung (= Grundlagen der Musik 9)*, Laaber, i. Vorb.

- Mesquita, David und Vogt, Florian: *Wie improvisiert man eine Josquin Motette*, in: *Musiktheorie und Improvisation* (= Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie), Hrsg. J. Blume und K. Georgi, Mainz 2015, S. 40-50
- Moliné y Brasés, E.: *La Academia dels Desconfiats – Noticia històrica, Extret del «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», año XVII, núm. 65, Barcelona 1917*
- Montagnier, Jean-Paul: *Le Chant sur le Livre au XVIIIe siècle: les Traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin*, in: *Revue de Musicologie* 81/1 (1995), S. 37-63
- Morales-Cañadas, Esther: *Die Verzierungen in der spanischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt 1998
- Morucci, Valerio: *Improvisation in Vocal Contrapuntal Pedagogy: An Appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Century*, in: *Performance Practice Review* 18/1, Article 3, DOI: 10.5642/perfpr.201318.01.03, <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol18/iss1/3>
- Muntada i Artiles, Marta: *Els integrants de l'Acadèmia dels Desconfiats (Barcelona, 1700-1703)*, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 48 (2001-2002), S. 11-84
- Murphy, Paul: *José de Torres's Treatise of 1736. General Rules for Accompanying. An Annotated Bilingual Edition*, Bloomington 2000

N

- Nettl, Bruno: *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, in: *The Musical Quarterly* 60/1 (1974), S. 1-19
- Nettl, Bruno (Hrsg.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Improvisation*, Chicago 1998
- Nettl, Bruno: *Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship*, in: *MTO* 19/2 (2013)
- Nielsch, Astrid: *'Spanischer' und 'italienischer' Stil in der Continuopraxis Spaniens am Beginn des 18. Jahrhunderts*, Utrecht 1997

O

- O'Regan, Noel: *"What Can the Organ Partitura to Tomás Luis de Victoria's Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima of 1600 Tell Us about Performance Practice?"*, in: *Performance Practice Review* 14/1 (2009), Article 5, DOI: 10.5642/perfpr.200914.01.05, <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol14/iss1/5>
- Olarte Martínez, Matilde: *Las capillas musicales de los conventos femeninos. como centros culturales de la Edad Moderna*, <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/12758.htm>
- Otaola González, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel 2000

- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York 1982; deutsche Übersetzung: *Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987
- Owens, Jessie Ann: *Composers at Work – The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York 1997

P

- Paulsmaier, Karin: *Argumente gegen die Edition Alter Musik*, in: *Alte Musik – Konzert und Rezeption*, Winterthur 1992
- Paulsmaier, Karin: *Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert (= Schola Cantorum Basiliensis Scripta 2)*, 2 Bände, Basel 2012
- Paulsmaier, Karin: *Notationskunde 15. und 16. Jahrhundert (= Schola Cantorum Basiliensis Scripta 4)*, 2 Bände, Basel 2017
- Pedrell, Felipe: *Tomás Luís de Victoria*, Valencia 1918
- Pedrosa, José Manuel: *La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España*, in: *Culturas Populares* 3 (2006), <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>
- Peñín, José: *Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los tonos de velorio de los llanos colombo-venezolanos*, in: *Revista de Musicología* 16/4 (1993), S. 2064-2079
- Pérez Prieto, Mariano: *La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)*, in: *Revista de Musicología* 18/1-2 (1995), S. 145-173
- Pirrotta, Nino: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge, 1984[a]
- Pirrotta, Nino: *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984(b)
- Pirrotta, Nino: *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in: *L’Ars nova italiana del Trecento, Secondo convegno internazionale 17-22 luglio 1969*, Certaldo 1970, S. 431-41
- Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*, New York 1966
- Preciado, Dionisio: *¿Qué son las «varillas» o «varetas» musicales?*, in: *Revista de Musicología* 2/2 (1979), S. 345-347
- Preciado, Dionisio: *Un documento nuevo del gran organista andaluz Francisco Correa de Araujo (1584-1654)*, in: *Códice* 5 (1990), S. 43-48
- Prim, Abbé Jean: *“Chant sur le Livre” in French Churches in the 18th Century*, in: *JAMS* 14/1 (1961)

R

- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23. Ausgabe, Madrid 2014, Online-Version:

- <http://dle.rae.es/index.html>
- Reese, Gustave: *The First Printed Collection of Part-Music: The Odhecaton*, in: *The Musical Quarterly* 20/1 (1934), S. 39-76
 - Reichmann, Oskar: *Die weltbildende Kraft der Sprache*, in: *Weltbilder* (= *Heidelberger Jahrbücher* 47), Hrsg. H. Gebhart und H. Kiesel, Heidelberg 2003
 - Reimer, Erich: *Concerto/Konzert* (1973), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hrsg. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Wiesbaden 1971-2006
 - Registro Ramos, Rafael: *Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção*, Diss., São Paulo 2014
 - Rincón, Jazmín: *Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella – vestigios de un discurso sonoro en la Catedral de México*, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 36/105 (2014), S. 95-126
 - Roig-Francolí, Miguel A.: *Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation*, in: *Early Music* 23/3 (1995), S. 461-471
 - de la Rosa y Lopez, Simón: *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1904, <https://archive.org/details/losseisesdelaca00lpgoog>
 - Ros-Fábregas: *Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica*, in: *Codexxi* 1 (1998[a]), S. 68-135
 - Ros-Fábregas: *Musicological Nationalism or How to Market Spanish Olive Oil*, in: *Newsletter of the International Hispanic Music Study Group* 4/1 (1998[b])
 - Rossi, Francesco Rocco: «*Vergine bella*» e *Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla res facta*, in: *Petrarca in Musica* (= *Atti del Convegno Internazionale di Studi, VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 Marzo 2004*), Lucca 2005
 - Rotem, Elam: CD-Booklet zu 'Elam Rotem: *Joseph and his Brethren by Profeti Della Quinta*'
 - Roth, Markus: *Einem Traume gleich – Wege zur Erfindung klassischer Solokadenzen*, Hildesheim 2012
 - Rubio, Samuel: *Dos interesantes cartas autografas de T. L. de Victoria*, in: *Revista de Musicología* 4/2 (1981), S. 333-341
 - Rubio, Samuel: *Historia de la música española 2. Desde el „ars nova“ hasta 1600*, Madrid 1983
 - Rueff, Jeanine: *Études d'Intervalles. Dix-huit Leçons de Solfège*, Paris 1964
 - Ruíz, Santiago: *La Monodia litúrgica entre los Siglos XV y XIX*, Madrid 2013
 - Russell, Craig H., *An Investigation Into Arcangelo Corelli's Influence on Eighteenth-Century Spain*, in: *Current Musicology* 34 (1982), S. 42-52
 - Russell, Craig H.: *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*, Oxford 2009

S

- Sachs, Klaus-Jürgen: *Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 166-183
- Sachs, Klaus-Jürgen: *Zur Tradition der Klangschrift-Lehre. Die Texte mit der Formel »Si cantus ascendit...« und ihre Verwandten*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 28/4 (1971), S. 233/270
- Sachs, Klaus-Jürgen: *Contrapunctus / Kontrapunkt* (1982), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hrsg. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Wiesbaden 1971-2006
- Sachs, Klaus-Jürgen: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974
- Sachs, Klaus-Jürgen: *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002
- Salazar, Adolfo: *La Música de España* (2 Bände), Buenos Aires 1853
- Salmond, Adam: *Improvisation and Polyphony in Colonial Mexico*, (Master-Thesis), Montreal 2015
- Sanguinetti, Giorgio: *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*, New York 2012
- Sanhuesa Fonseca, María: *Manuscritos teóricos del Siglo XVII español - Las letras y las voces*, in: *Estudios sobre el Barroco Musical Hispano (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*, Barcelona 2006
- Saura Buil, Joaquín: *Glosario de Terminología Modal*,
<https://joaquinsaura.files.wordpress.com/2015/11/glosario.pdf>
- Schmid, Manfred Hermann: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900* (= *Bärenreiter Studienbücher Musik* 18), Kassel 2012
- Schönberg, Arnold: *Style and Idea*, London 1975
- Schubert, Peter: *Counterpoint pedagogy in the Renaissance*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 503-533
- Schubert, Peter: *Musical Commonplaces in the Renaissance*, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington 2010, S. 161-192
- Schubert, Peter: *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York 2008
- Schubert, Peter: *From Improvisation to Composition: Three Case Studies*, in: *Improvising Early Music* (= *Collected Writings of the Orpheus Instituut* 11), Hrsg. D. Moelants, Leuven 2014
- Schubert, Peter: *From Voice to Keyboard – Improvised Techniques in the Renaissance*, in: *Philomusica online* 12 (2012),
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/download/1449/1497>
- Schwenkreis, Markus (Hrsg.): *Compendium Improvisation*, (= *Schola Cantorum Basiliensis Scripta* 5), Basel 2018
- Smith, Anne: *The Performance of 16th Century Music. Learning from the Theorists*, Oxford 2011

- Soriano Fuertes: *Historia de la música española*, Bd. 3, Madrid und Barcelona 1857
- Sparks, Edgar H.: *The Music of Noel Bauldeweyn*, New York 1972
- Stein, Louise K.: *Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music*, in: *España en la musica de occidente* (= *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*) S. 357-370
- Stein, Louise K.: *The Origins and Character of recitado*, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 9/1 (2003)
- Stevenson, Robert M.: *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, Los Angeles 1954
- Stevenson, Robert M.: *Juan Bermudo*, Den Haag 1960
- Stevenson, Robert M.: *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1958
- Stevenson, Robert M.: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington 1959
- Stevenson, Robert M.: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley 1961
- Stevenson, Robert M.: *Portuguese music and musicians abroad (to 1650)*, Lima 1966
- Stevenson, Robert M.: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington 1970
- Stevenson, Robert M.: *Christmas music from baroque Mexico*, Berkeley 1974
- Stevenson, Robert M.: *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington 1975
- Suárez-Pajares, Javier: *Caminos paralelos: música y escena en el último Lope*, in: *El ultimo Lope (1618-1635) y la escena* (= XXXVI Jornadas de teatro clásico, Almagro, Julio de 2013), F.B. Pedraza, R. González, E.E. Marcello (Hrsg.), Cuenca 2015
- Swarowsky, Hans: *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, Wien 1979

T

- Torrente, Álvaro (Hrsg.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica III. La Música en el siglo XVII*, Madrid 2016
- Torrente, Álvaro: *Cuestiones entorno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna*, in: *Artigrama* 12 (1996-97), S. 217-236
- Torrente, Álvaro: *Francisco Valls*, in: *Semblanzas compositores españoles* 23, Ed. Fundación Juan March, Madrid 2010
- van Tour, Peter: *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala 2015
- Towne, Gary: *The good Maestro: Pietro Cerone on the Pedagogical Relationship*, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington 2010, S. 324-344

- Treitler, Leo: *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, New York 2003
- Tyler, James: *The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts*, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 9/1 (2003), <https://sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html>

U

- Uehling, Peter: *Regula und Digitus. Über die Improvisationspraxis der Komponisten*, in: *Neue Rundschau* 3 (2000), S. 20-32
- Urchueguía, Cristina: *Die Erfindung der Spanischen Musik – Autorität als Baustein nationaler Identität am Beginn des "Goldenen Jahrhunderts"*, in: *Troja* 3 (2004), S. 135–166
- Urquhardt, Dan M.: *Francisco de Montanos's Arte de musica theoricā y practica: a translation and commentary*, Rochester 1969
- Urquhart, Peter: *Cross-Relations by Franco-Flemish Composers after Josquin*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 43/1 (1993), S. 3–41

V

- Vander Straeten, Edmond: *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, 8 Bände, Nachdruck der Ausgabe von 1867-1888, Hrsg. E. Lowinsky, New York 1969
- Vega, Daniel: *El barroco Musical Español: precisiones sobre su naturaleza*, in: *Revista de Musicología* 4/2 (1981), S. 237-267
- de Vicente Delgado, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de Música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, Diss., Madrid 2010
- Vilar, Pierre: *Histoire d'Espagne*, Paris 1947; deutsche Übersetzung: *Spanien – Das Land und seine Geschichte von den Anfängen bis heute*, Berlin 1998
- Vogt, Florian: *Gottfried Heinrich Stölzels »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, Diss., Freiburg 2016

W

- Waisman, Leonardo J.: *La invención del barroco musical americano*, in: *Theoria e práxis na Música: uma antiga dicotomia revisitada (= Anais do X Encontro de Musicologia Histórica Juiz de Fora, 18 a 20 de julho de 2014)*, Juiz de Fora 2016, S. 36-57
- Wason, Robert W.: *Musica practica: Music theory as pedagogy*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 46-77
- Wegman, Rob C.: *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500*, in: *JAMS* 49 (1996), S. 409–79

- Wegman, Rob C.: *New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the "Contenance Angloise"*, in: *Acta Musicologica* 75/2 (2003), S. 201-241
- Wegman, Rob C.: *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470—1530*, New York 2005
- Wegman, Rob C.: *Roads Taken and Not Taken in Medieval Music: The Case of False Counterpoint*, in: *Vom Preis des Fortschritts: Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, Hrsg. A. Haug und A. Dorschel, Graz 2008
- Wegman, Rob C.: *Compositional Process in the Fifteenth Century Motet*, in: *On the Relationship of Imitation and Text Treatment? The Motet around 1500*, Turnhout 2012, S. 151-171
- Wegman, Rob C.: *What Is Counterpoint?*, in: *Improvising Early Music (= Collected Writings of the Orpheus Instituut 11)*, Hrsg. D. Moelants, Leuven 2014, S. 9-68
- Weymann, Eckhard: *Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur Musikalischen Improvisation*, Hamburg 2002
- Whitwell, David: *Comments on Renaissance Improvisation*,
http://www.whitwellsays.com/docs/DOC_1026.doc

Z

- Zaldívar, Álvaro: Art. ‚Lorente, Andrés‘ in: *NGroveD2*, London 2001, Bd. 15, S. 182
- Zamminer, Frieder (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie* (in 12 Bänden), Darmstadt 1984-2006
- Zauner, Sergi: *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento (ca. 1480-1626): Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino*, Diss., Barcelona 2014
- Zink, Michael: *Theorie ohne Praxis? Die Kontrapunktlehre in italienischen Traktaten aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Diss., Heidelberg 2014
- Zuckerman, Ken: *Improvisation in der mittelalterlichen Musik – eine Suche nach Lernmodellen*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 65-83
- Zuckerman, Ken: *Teaching Monophonic Modal Improvisation in the Western Music Classroom*, (Video),
<https://www.youtube.com/watch?v=s7afhjEITOM>

Lebenslauf

David Mesquita wurde 1977 in València geboren. Seine musikalische Alphabetisierung erfolgte parallel mit dem absoluten Solfège des Konservatoriums und der relativen Solmisation nach der Kodály-Methode. Er erhielt Unterricht in Klavier, Violine und *dolçaina* – einer volkstümlichen Schalmey aus dem *País Valencià*. In seiner Kindheit und Jugend beteiligte er sich aktiv am valencianischen Musikleben: Er spielte und sang in verschiedenen Orchestern und Chören. Dabei wurde er früh mit der iberischen Renaissancemusik vertraut. Außerdem trat er regelmäßig als *dolçainer* in Straßenfesten auf und wurde dadurch mit der schriftlosen Mehrstimmigkeit vertraut – eine frühe Erfahrung, die sich später als prägend zeigte. Weitere Erfahrungen sammelte er außerdem als E-Bassist, Keyboard-Spieler und Songwriter einer Rockband. Besonders prägend in den Jahren in València war der Unterricht in Analyse und Dirigieren bei Juan Luíś Martínez.

2000 bis 2005 studierte David Mesquita in Freiburg i. Br. Dirigieren (mit Schwerpunkt Chorleitung) bei Hans Michael Beuerle. 2002 kam ein zweites Hauptfach Musiktheorie bei Otfried Büsing hinzu. Einen wichtigen Schwerpunkt in seinem Freiburger Studium war die Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Einen entscheidenden Wendepunkt bildeten die Gast-Workshops zum improvisierten Kontrapunkt, die Markus Jans 2004 und 2005 an der Freiburger Musikhochschule gab. Diese weckten sein Interesse für die Renaissancemusik erneut, und zwar aus der Perspektive der Improvisation. 2007-2009 absolvierte er dann ein Ergänzungsstudium in Theorie der Alten Musik an der *Schola Cantorum Basiliensis* bei Dominique Muller und Markus Jans.

Seit 1998 hat David Mesquita zahlreiche Chöre (darunter auch Kinder- und Kirchenchöre) und Orchester dirigiert, darunter das *Tallis-Ensemble Freiburg* (2005-2015) und den *Kammerchor Emmendingen* (seit 2006). Seine Tätigkeit als Hochschuldozent begann mit Lehraufträgen für Musiktheorie an den Musikhochschulen Freiburg (2005-2009) und Trossingen (2006-2009). 2009 bis 2011 war er Dozent für Musiktheorie / Gehörbildung (100%) an der *Folkwang Universität der Künste* in Essen. Seit 2011 ist David Mesquita Dozent für Gehörbildung an der *Schola Cantorum Basiliensis / Hochschule für Musik FHNW*. Im Rahmen dieser Tätigkeit hat er ein Konzept für das Fach *contrapunto alla mente* entwickelt und im Curriculum der *Schola Cantorum Basiliensis* etabliert. Im Studienjahr 2016/17 unterrichtete er zudem vertretungsweise Historische Satzlehre.