

Melopoia (cap. 19-21)

Die Kapitel zu den Fugae ligatae und Kontrapunkttechniken

Sethus Calvisius

Transkription und Übersetzung: Moritz Heffter

November 2018

Inhaltsübersicht zu den fugae in den Kapiteln 19-21

Fugen in Kapitel 19

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | Fuga in unisono post tempus. | Fuga im Unisonus nach einer Brevis. |
| 2 | Fuga post duo tempora, in Octava superiores. I. Z. | Fuga nach zwei Breves, in der oberen Oktave. (Giuseppe Zarlino) |
| 3 | Fuga post duo tempora, in Semiditono acuto & contrariis motibus. I. Z. | Fuga im Abstand von zwei Breves in der kleinen Oberterz und motus contrarius. (Giuseppe Zarlino) |
| 4 | Fuga post duo tempora, in septima superiore et contrariis motibus, I. Z. | Fuga im Abstand von zwei Breves, in der oberen Septime und motus contrarius, (Giuseppe Zarlino) |
| 5 | Fuga in Ditono superiore post Tempus. | Fuga im Ditonus im Abstand einer Brevis. |
| 6 | Fuga in Diapente inferiore post tempus. | Fuga in der Unterquinte im Abstand von einer Brevis. |
| 7 | Fuga in unisono post duo tempora, & per contrarium motum. I. Z. | Die Fuga im Unisonus im Abstand von zwei Breves und in motus contrarius. (Giuseppe Zarlino) |
| 8 | Fuga Qvinque vocum, in tertia superiore post Tempus: Iacobus Gallus | Eine Fuga mit fünf Stimmen im der Oberterz im Abstand von einer Brevis. (Jakobus Gallus) |
| 9 | Kanon à 3 | |
| 10 | <i>In te Domine, Jesu Christe, speravi</i> Fuga Jacobi Galli, in unisono post Tempus (a 2-15 vocibus) | <i>In te Domine, Jesu Christe, speravi</i> Fuga von Jakobus Gallus (2-15 Stimmen) |
| 11 | Fuga ligata Lechneri à 9, in orbem cani potest | Kanon zu 9 Stimmen von L. Lechner |
| 12 | Fuga simplex per contrarium motum & in orbem canunt, à 4 post duo tempora ex unisono. | Einfache Fuge zu 4 Stimmen in contrario motu und in Endlosschleife, im Einsatzabstand von zwei <i>Breves</i> und im Einklang. |
| 13 | Fuga cum gemino comite, in locis inter se distantibus. Ut si alter in Diapente inferiore, alter verò in Diapason superiore canat, a 3; post duo tempora. I. Z. | Fuga mit zweifachem Comes in der Unterquinte und der Oberoktave, zu 3 Stimmen im Einsatzabstand von 2 <i>Breves</i> |

Beispiele für doppelten oder dreifachen Kontrapunkt

- 1 Vertauschte Stimmen
 - Oktave aufwärts/Duodezime abwärts
 - Identisches Beispiel in zwei Formen:*
 - Dezime abwärts/Oktave aufwärts
 - Oktave abwärts/Dezime aufwärts
 - *In contrario motu* None abwärts/Septime aufwärts
 - 2 *Fuga ligata*
 - *In contrario motu* Tausch von Dux und Comes-Funktion
 - 3 Dreistimmig mit *fugae ligatae*
 - Kanon in der Unterquinte mit Comes in Dezimparallelen
 - Kanon in der Oberoktave mit Dux in Dezimparallelen
 - Kanon in der Oberoktave mit Dux in Terzparallelen
 - Kanon *motu contrario* der vorherigen Version
- Gleiches Ausgangsthema, Calvisius beschreibt die neue Anordnung immer von der vorigen Version aus.

- 4 Dreistimmige *Fugae ligatae*:
- Umformung des Kanons im Abstand Unteroktave-Unterquarte vom Dux zu einem Kanon im Abstand Oberquint-Unterquart
 - Umformung des Kanons Oberquart-Oktave zu Unterquart-Unteroktave durch *contrario motu*
 - Kombination der beiden vorherigen Möglichkeiten mit einem Thema
 - Kanon in der Oktave wird zu einem Kanon der Oktave-Oberquinte

Fugen mit einem cantus firmus in Kapitel 21

10 Fugen über einem *cantus firmus* im Einsatzabstand einer *Minima*

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | Fuga im Unisonus | |
| 2 | Fuga in tertia superiore | Fuga in der Oberterz |
| 3 | Fuga in tertia inferiore | Fuga in der Unterterz |
| 4 | Fuga in quarta superiore | Fuga in der Oberquart |
| 5 | Fuga in quarta inferiore | Fuga in der Unterquart |
| 6 | Fuga in Quinta superiore | Fuga in der Oberquint |
| 7 | Fuga in Quinta graviore | Fuga in der Unterquint |
| 8 | Fuga in sexta superiore | Fuga in der oberen Sexte |
| 9 | Fuga in sexta inferiore | Fuga in der unteren Sexte |
| 10 | Fuga in quinta superiore post Semibrevem | Fuga in der Oberquint im Einsatzabstand einer <i>Semibrevis</i> |

11 Fugen im Abstand einer *Minima*, die unter demselben Cantus firmus liegen.

- | | | |
|----|---------------------------------|-----------------------------------|
| 11 | Fuga im Unisonus | |
| 12 | Fuga in tertia superiore | Fuga in der Oberterz |
| 13 | Fuga in tertia superiore aliter | Eine weitere Fuga in der Oberterz |
| 14 | Fuga in tertia inferiore | Fuga in der Unterterz |
| 15 | Fuga in Quinta superiore | Fuga in der Oberquint |
| 16 | Fuga in Quinta inferiore | Fuga in der Unterquint |
| 17 | Fuga in sexta superiore | Fuga in der oberen Sexte |
| 18 | Fuga in sexta inferiore | Fuga in der unteren Sexte |
| 19 | Fuga in octava superiore | Fuga in der Oberoktave |
| 20 | Fuga in octava inferiore | Fuga in der Unteroktave |
| 21 | Fuga iper contrarium motum | Fuga <i>in contrario motu</i> |

Caput Decimum Quintum

De Fugis.

Musici, quo sunt exercitatiores, in condendis Harmoniis, eò magis in Fugis effingendis, atque elaborandis sunt occupati; propterea, quod eijusdem vel diversæ modulationis repetitiones, distinctæ tamen intervallo temporis, sonorum gravitate, & acumine, numerorum item celeritate, ac tarditate, non tantùm, quando primum audiuntur, mirum in modum mentes humanas afficiunt, atque in considerationem sui, ferè totas abripiunt: sed etiam, quòd ætatem ferant, & quo sæpius audiuntur, eò plus afferant delectationis. Cum contrà, quæ his destituuntur cantilenæ, etsi interdum inventionis bonitate, aperta ἐνεργίας (energías) tactus demonstratione, & modulatione alacritate, dum novæ sunt, commendantur: tamen sæpius auditæ, suavitatem amittant, senescant, & in contemptum abeant. Statim igitur in principio etiam, qui huic studio deditus est, si aliquo modo Consonantiarum progressus, Dissonantiarumque mixtionem, cum clausularum formatione cognoverit, Fugis fingendis operam navet, nec desperet, si sedulitatem, naturæ inclinatio adjuverit, quin brevi operæ precium facturus sit, eodem deventurus, ut Consonantiæ spontè & nullo labore coactæ in Fugæ imitationem concedere videantur.

Est autem Fuga certa alicujus modulationis

15. Kapitel

Über die Fugen

Musiker, die sehr geübt darin sind Harmonien zu setzen, sind um so mehr damit beschäftigt damit Fugen zu erfinden und auszuarbeiten. Deshalb werden, weil die Wiederholung derselben oder verschiedener musikalischer Wendungen, die sich dennoch durch eine zeitliche Versetzung, der Tonhöhe, ebenso auch durch die Schnelligkeit oder Langsamkeit der Notenwerte unterscheiden, nicht nur, wann immer sie zum ersten Mal gehört werden, die menschlichen Empfindungen auf wunderbare Weise anregen, und bei ihrem näheren Betrachten, sie fast ganz fortreißen. Sondern sie dürften auch – wenn sie ein Alter erreicht haben – je öfter sie gehört werden, umso mehr Genuss mit sich bringen. Umgekehrt dürften die *cantilena*e, die von ihnen verworfen wurden, auch wenn sie sich zuweilen durch einen originellen Einfall, eine offensichtliche Demonstration eines wirksamen Gespürs, und durch eine muntere musikalische Bewegung auszeichnen, empfohlen werden, solange sie neu sind. Dennoch können die oft gehörten Dinge, an Lieblichkeit verlieren, altern und zu etwas Verwerflichem werden. Derjenige, der sich diesen Bestrebungen widmet, wenn er die Fortschreitungen der Konsonanzen, die Einmischung der Dissonanzen und die Aufstellung der Klauseln gelernt hat, und eifrig ans Fugen Ausdenken geht, soll sich nicht entmutigen lassen, dass er, wenn die Neigung der Natur der Geschäftigkeit zu Hilfe kommt, den Preis seiner Mühen nicht in kurzer Zeit erhalten wird. Er wird zu dem selben Ziel gelangen, dass sich die Konsonanzen von selbst und ohne Arbeit zusammensuchen und sich in Fugenimitationen zusammenzufügen scheinen.

Die *Fuga* ist eine bestimmte Wiederholung

repetitio; & et sumitur plerumque ex iisdem speciebus *διὰ πέντε* ac *διὰ τεσσάρων*, modum in quo Harmonia condita est, constituentibus, nec facile inseruntur peregrinæ species, nisi fictione, aut usurpatione signorum chromaticorum veræ species repræsentantur.

Partes Fugæ duæ sunt, Prior est, quæ præcedit: altera, quæ sequitur, sive unica sit, sive plures. Quæ præcedit vox, Ducis officio fungitur, Ducis igitur nomine etiam insignitur. Quæ sequuntur Comites appellantur. Quò propius autem comes Ducem consequitur, eò melior Fuga existimatur, facilius enim sentitur & ab auribus observatur; Verùm habet hæc vicinitas hoc incommodi, quòd variationis modi admodum pauci in Fugis conceduntur, atque ideò videntur quasi eadem, vel repetitæ, & ab aliis olim usurpatæ. Tantùm igitur per pausas tempus consecutionis ascribitur, ut aliam atque aliam formam Harmonia induere possit, nec tamen Fugæ imitationem prorsus amittat.

irgendeiner musikalischen Wendung. Sie geschieht meist aus denselben Spezies der Quinte und der Quarte heraus, die in dem Modus, in dem die *Harmonia* begründet ist, aufgestellt sind. Es ist nicht leicht auch fremde Spezies einzureihen, außer wenn durch Erfindung (*Ficta-Noten*), oder durch Benutzen der *signa chromatica* die wahre Spezies nachahmen.

Die Fuge besteht aus zwei Teilen, der erste ist derjenige, der vorangeht: Der andere ist derjenige, der nachfolgt, sei es dass es der einzige Teil ist, oder dass mehrere Teile folgen. Die Stimme die vorangeht, übernimmt die Aufgabe des *Dux* und erhält deshalb auch den Namen „*Dux*“. Die Stimmen, die nachfolgen werden *Comites* genannt. Je häufiger aber auf einen *Dux* ein *Comes* folgt, für umso besser wird die *Fuga* gehalten, leichter nämlich wird sie wahrgenommen und von den Ohren verfolgt. Diese Nachbarschaft aber hat etwas Unbequemes, weil insgesamt wenige Arten der Variationen in *Fugæ* zugelassen sind, und so scheinen quasi dieselben Teile entweder als wiederholte oder als von anderen vorher genutzte Teile. Die zeitliche Abfolge kann durch Pausen angezeigt werden, wie die *Harmonia* die eine oder andere Form annehmen kann, und dass sie dennoch die Imitation der *Fuga* nach vorne nicht verliert.

Caput Decimum Nonum

De Fugis ligatis.

Absolvimus hactenus, ea de Melopœia præcepta, quibus instructis quipiam Melodiam
5 procul dubio effinget, quæ in publicum pro-
dure, & Hominum judicia experiri poterit. Quæ
sequuntur, ingenii exercendi gratia traduntur,
& inventa sunt artificum in hac arte exerci-
tissimorum, ad variandam modulationem,
10 & ad habitum in tractandis Harmoniis com-
parandum utilissima, solidæque Harmonicæ
constituendæ προγυμνάσματα accommodata.
Videlicet, Fuga ligata, Harmonia gemina sive
termgemina, & Harmonia ἀυτοσχεδιασική.

15 Fuga ligata est, ut supra (Cap. 15.) eam de-
scripsimus, quæ dum omnia accidentia Can-
tus, quo ad tempus & figuras, observat, unico
scripto Duce canitur. Inscribitur certo titulo,
quem Canonem Musici vocant, quo & temporis
20 intervallum, in quo comites Ducem conse-
quuntur, & modus canendi indicatur, ut Fuga
in unisono, in διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων, Dito-
no, &c. Item aliquo vulgari dicto, vel ex sacris,
25 vel ex profanis sumto, ut Trinitas in unitate.
Contraria contrariis curantur. Qui se exaltat
humiliabitur, itaque reditque frequens, &c.
Non post tempus, post duo tempora, &c.

[G8v] Characteres etiam quidam adduntur, qui
tempus in figuris exprimunt, quo comites du-

19. Kapitel

Von den gebundenen (kanonischen) Fugen

Bisher haben wir die Lehren von der Melo-
poia abgehandelt, mit denen jeder, der eine
5 Einführung erhalten hat, zweifelsohne eine
Melodie erfinden können wird, die man öf-
fentlich herzeigen kann, und die dem Urteil
der Menschen standhalten dürfte. Was nun
folgt, wurde Dank der Art und Weise der Aus-
10 führung überliefert, und entstand im Kunst-
handwerk derer, die in dieser Kunst die Geüb-
testen waren. Sehr nützlich ist dies, um eine
modulatio zu variieren, um die Beschaffenheit
bei zu behandelnden *harmoniae* zu verglei-
15 chen, und es ist eine angemessene Vorübung,
um solide *harmoniae* zu bilden. Offensichtlich
ist eine *fuga ligata*, eine zweifache oder dreifa-
che Harmonie, und eine *harmonia autoschedia-
stike* (improvisierte Harmonie). 20R

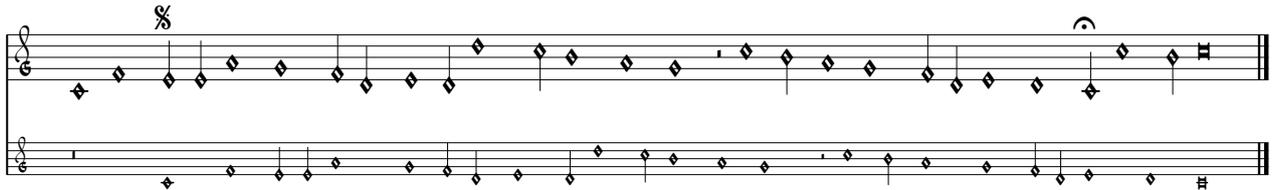
Die *fuga ligata* ist – wie wir sie oben (in
Kap. 15) schon beschrieben haben – diejeni-
ge *fuga*, die gesungen wird, wenn der *Dux*
als einziger aufgeschrieben dasteht, während
der *Cantus* alle Vorzeichnungen zum Tem-
25 pus und den Figuren beachtet. Sie hat einen
bestimmten Namen, den die *Musici* Kanon
nennen, mit dem sowohl das zeitliche Inter-
vall angezeigt wird, in dem die *Comites* dem
Dux folgen, als auch der Modus des Singens,
30 R wie bei einer *fuga* im Unisonus, der Diapente
oder dem Diatessaron, dem Ditonus etc. So,
wenn man es allgemein sagt oder es aus dem
Heiligen wie Profanen ableitet, wie die Trini-
tät in einer Einheit. Gegensätzliches wird mit
35 R Entgegengesetztem geheilt. Wer sich erhebt,
der wird erniedrigt werden, deshalb kehrt es
häufig wieder, etc. Nicht nach einem Schlag,
sondern nach zwei, etc.

Außerdem werden bestimmte Zeichen ein-
40 R gefügt, die den Zeitpunkt in den Figuren an-

30 cem consequantur, & ubi desinant.

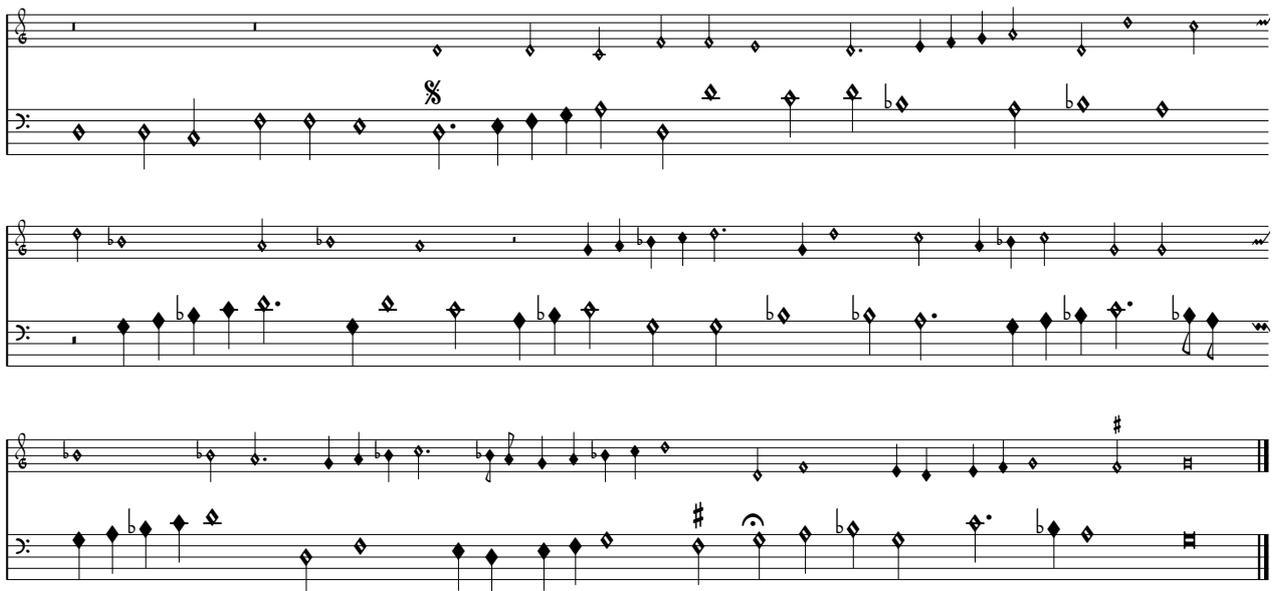
Fuga, quæ non tantum in iisdem gradibus, in lineis parallelis, procedit, sed etiam quæ in iisdem intervallis, eosdem tonos & semitonia observat, ingeniosa habetur, & fieri potest
35 simpliciſſimo modo in unisono aut octava, ut:

Fuga in unisono post tempus.



Fuga post duo tempora, in Octava superiores. I. Z.

Fuga nach zwei *Breves*, in der oberen Oktave. (Gioseffo Zarlino)



[H] In δια πέντε aut δια τεσσάρων si ambitus Modi sui legitimam δια πασῶν speciem compleat, hæc fuga eorundem intervallorum formari non potest.

5 Difficilior modus est, si comes Ducem suum contrariis passibus sequatur, & tantum descendat, quantum Dux ascendit, & contrà; quæ Fuga dicitur fieri per contrarium motum sive κατ' ἄρσιν καὶ θέσιν. Accidit autem in aliquibus tantum formis, in Semiditono, aut Septima, ut:
10

Wenn in der Diapente oder im Diatessaron der Ambitus des zugehörigen Modus die übliche Erscheinungsform eines Diapason (Oktave) ausfüllen soll, so kann diese Fuga nicht nach denselben Intervallen gebildet werden.

Ein schwierigerer Fall ist es, wenn der *Comes* seinem *Dux* in entgegengesetzten Schritten folgen soll, und genauso absteigen soll, wie der *Dux* aufsteigt, und umgekehrt. Man nennt diese Fuga eine „Fuga per contrarium motum“, weil sie so gemacht ist, oder aber „Fuga *kat' arsin kai thesin*. Diese Fuga kommt aber nur in einigen Formen vor, nämlich im Semiditonus oder in der Septima, wie hier:

Fuga post duo tempora, in Semiditono acuto & contrariis motibus. I. Z.

Fuga im Abstand von zwei Breves in der kleinen Oberterz und *motu contrario*. (G. Zarlino)

15R

Fuga post duo tempora, in septima superiore et contrariis motibus, I. Z.

Fuga im Abstand von zwei Breves, in der oberen Septime und *motu contrarius*, (G. Zarlino)

Idem accidere potest etiam in aliis intervallis quemadmodum diligens harum Fugarum observator, & imitator aliquando experietur.

Dasselbe kann auch mit anderen Intervallabständen geschehen, wie der sorgfältige Beobachter und Nachahmer dieser Fugen bestimmt einmal erfahren wird.

Quæ verò iisdem quidem gradibus, in lineis parallelis procedunt, sed non iisdem intervallis, ea liberius vagantur, & possunt fieri

Fugen aber, die zwar mit denselben Schritten in den parallelen Linien fortschreiten, aber nicht nach denselben Intervallen, diese Fugen

5R

in quocunque intervallo, ubi tamen ea intervalla eligenda sunt, quæ ad eundem Modum maximè quadrant.

- 10 Hoc enim nisi fit, quemadmodum exempla
 15 inveniuntur, dum diversi Modi per diversas
 species διὰ πέντε aut Διὰ τεσσάρων mixti, in-
 viti copulantur, Consonantiæ difficulter in
 Harmoniam coeunt, & ad κακοφωνίαν potius
 inclinant

verlaufen freier, und können auch in beliebigen Intervallen gemacht werden, wo dennoch Intervalle ausgewählt werden müssen, die zum jeweiligen Modus am besten passen. Dies nämlich geschieht nur dann, wie über die Beispiele klar wurde, wenn verschiedene Modi mit verschiedenen Erscheinungsformen der Diapente oder des Diatessaron vermischt wurden, und sie gegen ihren Willen verbunden werden. Die Konsonanzen gehen in der Harmonie schwieriger zusammen, und neigen mehr zur „Kakophonie“.

Fuga in Ditono superiore post Tempus.

Fuga im Ditonus im Abstand einer *Brevis*.

Fuga in Diapente inferiore post tempus.

Fuga in der Unterquinte im Abstand von einer *Brevis*.

Ita Fuga per contrarium motum ex quovis intervallo institui potest, ut:

So kann die Fuga per contrarium motum auf jedem beliebigen Intervall eingerichtet sein, wie zum Beispiel:

Fuga in unisono post duo tempora, & per contrarium motum. I. Z.

Die Fuga im Unisonus im Abstand von zwei Breves und in motus contrarius. (G. Zarlino) 5R

Ita etiam fugæ sunt per contrarium motum, ubi comes in duplo figurarum valore procedit.

Sic fuga plurium vocum fieri potest, ut:

Auf diese Weise gibt es auch Fugen *per contrarium motum*, wo die Comites im doppelten Wert der Figuren fortschreitet.

So kann man eine Fuge mit mehreren Stimmen machen, wie zum Beispiel:

5 Fuga Qvinque vocum, in tertia superiore post Tempus: Iacobus Gallus

Eine Fuga mit fünf Stimmen in der Oberterz im Abstand von einer *Brevis*. (Jakob Gallus) 5R

Fugæ etiam species est, quando voces aliquot post certum tempus in unisono in orbem canunt, & à fine ad principium redeunt, ut hæc vulgaris à 3.

Eine Erscheinungsform der Fuga ist auch die, wann immer einige Stimmen nach einem bestimmten Abstand im Unisonus bei einem Kreis ankommen und vom Ende an den Anfang zurückspringen, wie hier zum Beispiel allgemein bekannt zu 3 Stimmen.

5R

Ita hæc fuga Jacobi Galli, in unisono post Tempus, quæ usque ad lineam est, à 2. 3. 4. 5. ad secundam à 6. 7. ad tertiam, à 8. 9. ad quar-

So diese Fuga von Jacob Gallus im Unisonus im Abstand einer *Brevis*, die im ersten Abschnitt 5-stimmig ist, im zweiten Ab-

5 tam, à 10. 11. ad quintam, à 12. 13. ad finem
usque à 14. 15. & repeti potest ad placitum.

schnitt 6- und 7-stimmig ist, beim dritten 8-
und 9-stimmig, im vierten Abschnitt 10- und
11-stimmig, im fünften 12- und 13-stimmig
und bis zum Schluss 14- und 15-stimmig und
sie kann nach Belieben wiederholt werden.

5R

In te Do - mi - ne Je - su Chri - ste spe - ra - vi,
non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar
in ae - ter - num, in ae - ter - num.

Sic ligata etiam fuga ad hunc Modum in orbem cani potest, ut hæc Lechneri à 9. in ὑπωδιατεσσαρων alterius post dimidium Tempus.

So kann auch die Fuga nach diesem Modus im Kreis gesungen werden, wie diese von Lechner zu neun Stimmen alternierend in der Unterquarte und im Abstand einer halben Brevis.

5R

Si - ne fi - ne.

Ita simplex fuga, & quæ est per contrarium motum, interdum miscentur, & in orbem cantunt, ut hæc à 4. post duo tempora ex unisono.

So steht eine einfache Fuga und zwar im motus contrarius. Diese wird zuweilen erweitert und vermischt, und dann im Kreis gesungen, wie diese Fuga mit 4 Stimmen und einem Einsatzabstand von zwei Breves.

5R

2 9.] 6. ist wohl gemeint.

9

Sint etiam fugæ cum gemino comite, in locis inter se distantibus. Ut si alter in Diapente inferiore, alter verò in Diapason superiore canat, exempli gratia 3; post duo tempora. I.

Es gibt aber auch Fugen mit einem zweifachen Comes, in unterschiedlichen Intervallabständen. Wie wenn ein Comes in der Unterquinte, der andere aber in der Oberoktave singen soll. Zum Beispiel diese 3-stimmige Fuge mit einem Einsatzabstand von zwei *Breves*. (Giuseffo Zarlino)

5 Z.

5R

7

15

Infiniti alii Modi fugarum sunt, & quotidie excogitantur ab ingeniis foecundis & in hac arte exercitatis, quæ diligens hujus artis studiosus observabit & imitabitur.

Es gibt unendlich viele andere Arten von Fugen und sie werden täglich von fruchtbaren Geister und denen, die in dieser Kunst geübt sind, bedacht und eronnen, was auch jeder Lernbegierige in dieser Kunst sorgfältig beobachte und nachahme.

5R

Caput Vicesimum.

De Harmonia gemina, sive tergemina.

Harmonia gemina aut tergemina est, quæ vocibus inversis secunda aut tertia vice cani
5 potest, ubi semper alius atque alius concentus exauditur.

Compositurus talem aliquam Harmoniam, Resolutionem simul addat, ut ex collatione diversarum σχέσεων, Consonantias, quæ quadrant, eligere possit. Nunquam enim tot præcepta tradi possunt, ut tanta diversitas rectè ex præceptis discatur. Igitur modos tantum aliquos hujus Harmoniæ indicabimus & ex Zarlino exempla addemus.

15 Gemina Harmonia fit ex duabus vocibus, si gravis exaltetur, acuta verò deprimatur.

Modus primus est, ex iidem intervallis, si superior ad διὰ πέντε deprimatur, inferior verò ad διὰ πάσων exaltetur; ubi hæc specialia in hac fuga observentur, quod sextarum usus nullus sit, nec syncopes septimæ. Item quod voces ultra duodecimam non sint disjurgendæ, nec ante unisonum, vel Quintam, Semiditonus ponendus, ut:

20. Kapitel

Über den doppelten und dreifachen Kontrapunkt

Eine zweifache oder dreifache *harmonia* ergibt sich dann, wenn man mit vertauschten Stimmen eine zweite oder dritte *harmonia* im Wechsel singen kann, so dass immer ein unterschiedlicher Zusammenklang entsteht und zu Ohren kommt. 5R

Der, der solche eine Harmonia komponiert, soll eine Auflösung beifügen, damit man aus der Zusammenstellung der verschiedenen Teile, die Konsonanzen, die passend entstehen, auswählen kann. Niemals nämlich können so viele Vorschriften übergeben werden, dass eine so große Vielheit aus Vorschriften heraus richtig gelernt werden könnte. Also werden wir nur einige Arten dieser *harmonia* aufzeigen und dazu Beispiele von Zarlino hinzufügen. 10R 15R 20R

Eine zweifache Harmonia entsteht aus zwei Stimmen, wenn die tiefe erhöht, die hohe aber tiefer gesetzt wird.

Die erste Art besteht aus denselben Intervallen, wenn die obere Stimme eine Diapente (Quinte) heruntergesetzt wird, die untere aber um ein Diapason erhöht wird. Bei dieser Fuga werden bestimmte Eigenheiten beobachtet, weil keine Sexten zum Einsatz kommen, und keine synkopierten Septimen auftreten. Ebenso das, dass die Stimmen nicht über eine Duodezime hinaus auseinanderliegen dürfen, und vor einem Unisonus oder einer Quinte kein Semiditonus (kleine Terz) liegen darf, wie hier: 25R 30R 35R

2–3 Über den doppelten und dreifachen Kontrapunkt] Im folgenden wird in der Übersetzung „zweifache und dreifache harmonia“ verwendet, was näher am lateinischen Ausdruck von Calvisius liegt und einen anderen harmonia-Begriff als unseren heutigen zeigt.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The second staff is in alto clef (C4). The third staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music is written in a style of early modern lute tablature, using diamond-shaped notes on a six-line staff. The notes are placed on the lines to represent fret positions. The piece begins with a common time signature and a key signature of one flat (B-flat).

12

The second system of the musical score consists of four staves, continuing from the first system. It features the same four-staff layout with diamond-shaped notes on a six-line staff. The music continues in the same style and key signature.

22

The third system of the musical score consists of four staves, continuing from the second system. It features the same four-staff layout with diamond-shaped notes on a six-line staff. The music continues in the same style and key signature.

32

The fourth system of the musical score consists of four staves, continuing from the third system. It features the same four-staff layout with diamond-shaped notes on a six-line staff. The music concludes with a double bar line and repeat signs at the end of each staff.

Secundus Modus Harmoniæ geminæ, si superior per decimam deprimatur, & inferior ad octavam exaltetur, ut:

Die zweite Art der zweifachen *harmonia* ergibt sich dann, wenn man die obere Stimme um eine Dezime herunternetzt und die tiefere

Stimme eine Oktave nach oben versetzt, wie
in diesem Beispiel:

5R

12

23

33

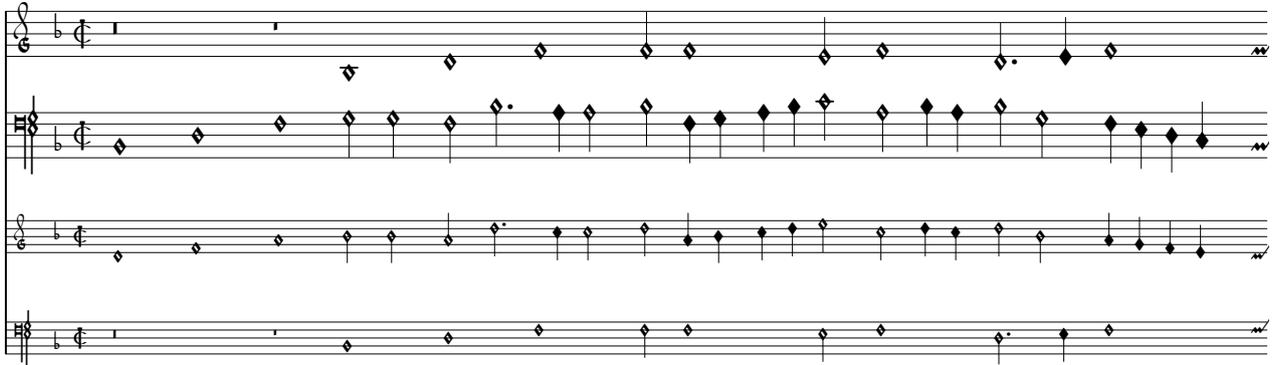
Tertius modus, si superior tantum per octavam deprimatur, & inferior per decimam exaltetur. Sumamus idem exemplum, sed ad-

Die dritte Art besteht darin, dass die obere Stimme um eine Oktave heruntersetzt und die tiefere Stimme eine Dezime nach oben

5 dita altera Resolutione, in systemate transposito, ne scalam excedat, ut:

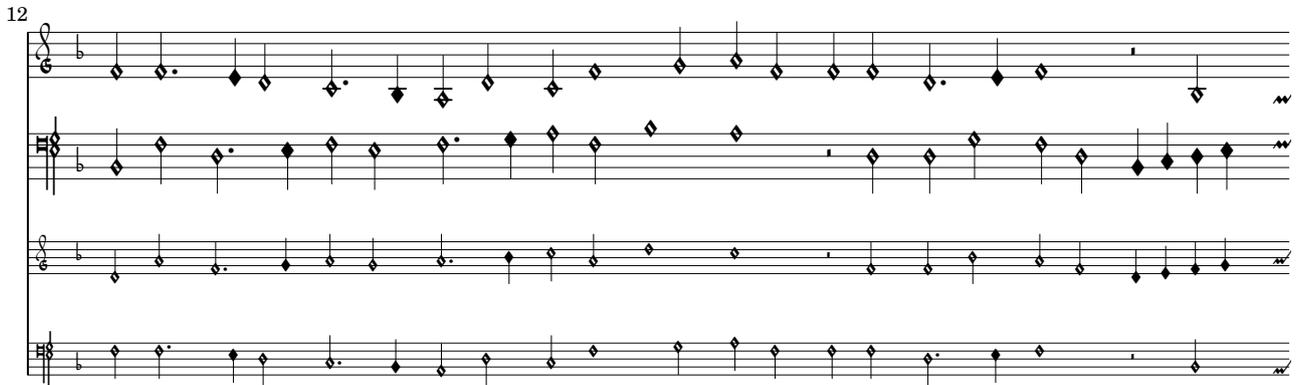
versetzt wird. Wir wollen dasselbe Beispiel wieder nehmen, aber eine andere Auflösung hinzufügen, die im Notensystem transponiert wurde, damit die Skala nicht überschritten wird, wie in diesem Beispiel:

5R



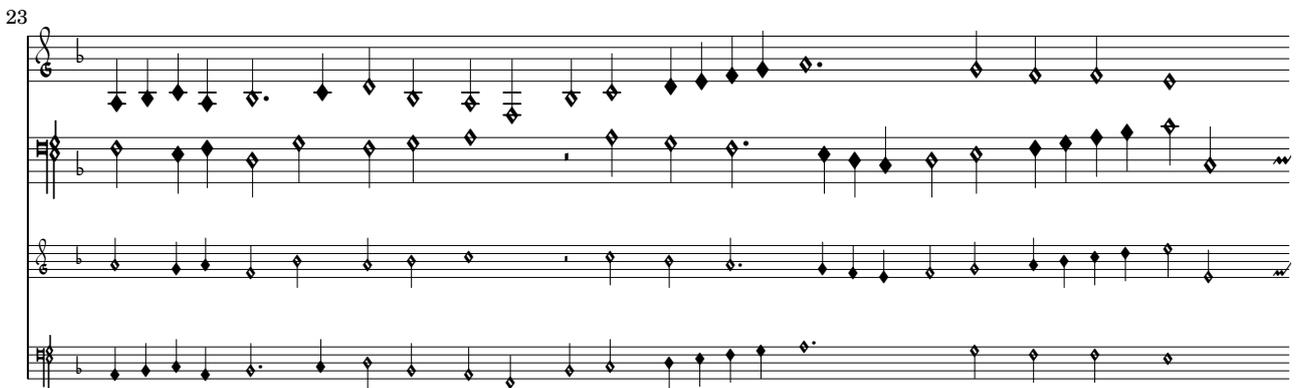
First system of musical notation, measures 1-11. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with diamond symbols.

12



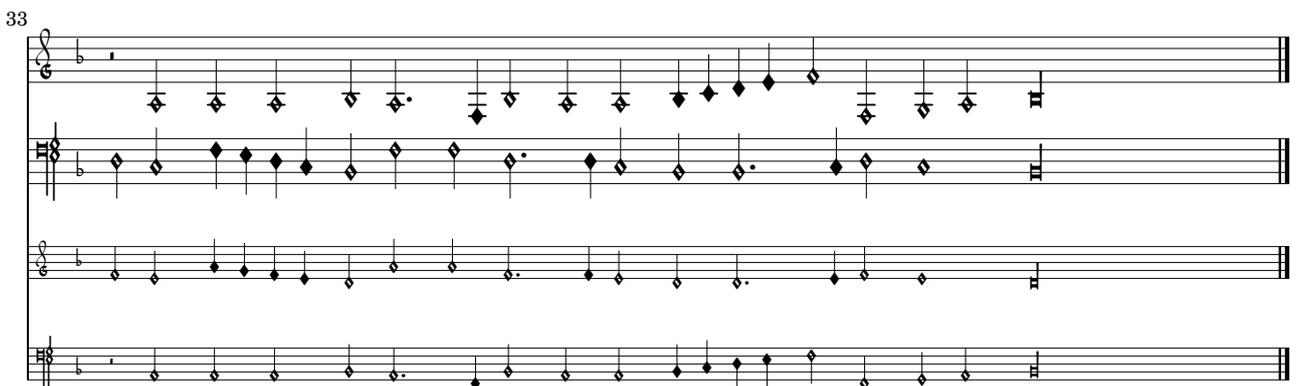
Second system of musical notation, measures 12-22. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The notation continues from the first system, showing a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

23



Third system of musical notation, measures 23-32. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The notation continues, featuring more complex rhythmic structures and melodic developments.

33



Fourth system of musical notation, measures 33-42. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The notation concludes with a final cadence, indicated by double bar lines at the end of each staff.

Quartus modus, per contrarium motum, si inferior ascendat ad septimam, & superior descendat ad nonam, ut:

Die vierte Art enthält den *contrarius motus*, wenn die untere Stimme um eine Septime heraufgesetzt und die obere Stimme eine Nonne nach unten versetzt wird, wie in diesem Beispiel:

5R

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes rhythmic values (dots and vertical lines) and diamond-shaped notes. The notes in the upper staves generally move downwards, while the notes in the lower staves generally move upwards, illustrating the *contrarius motus*.

11

The second system of the musical score, starting at measure 11, continues the four-staff notation. It maintains the same rhythmic and melodic patterns as the first system, with the upper voices descending and the lower voices ascending.

21

The third system of the musical score, starting at measure 21, concludes the sequence. The notation follows the same pattern of descending upper voices and ascending lower voices, ending with a double bar line.

Quintus modus est in fugis ligatis, & quidem quæ contrario motu progrediuntur, illæ enim similiter & altera vice cani possunt, & Comes in Ducem mutatur, Dux verò in comitem.

5

Die fünfte Art ist wieder eine mit einer *fuga ligata* (mit kanonischer Stimmführung). Als solche schreiten sie im *contrarius motus* fort. Jene *fugæ* nämlich lassen sich außerdem im Original und vertauscht singen. Dabei wird der Comes in einen Dux verwandelt, der Dux aber in einen Comes.

5R

15

5 Ulterius Harmonia duarum vocum comp-
noi potest hoc modo, ut inferior vox recipiat
Decimam superiorem, auæ iisdem gradibus
procedit, ut ita tribus vocibus canitur. Exem-
pli gratia.

Suprema vox, sed formata ex infima in De-
cima superiore.

Zuletzt kann man eine *harmonia* mit zwei
Stimmen auf die Weise komponieren, dass
die untere Stimme in die Dezime nach oben
gesetzt wird. Sie verläuft in denselben Ton-
schritten, so dass sie als dritte Stimme gesun-
gen werden kann. Hier ein Beispiel:

5R

Die Oberstimme, die mit der Unterstimme
in parallelen Dezimen verläuft.

12

21

30

Hoc exemplum tribus modis, & in ternis
 vocibus resolvi potest, videlicet primò. Si me-
 dia deprimatur ad Quintam, eadem tamen
 species in *Διά πέντε* retineatur. Cui vox quæ
 5 canat in Decima superiore addatur. Infima
 autem quæ fuit, ad octavam exaltetur, ut:

Suprema vox facta ex infima in Decima su-
 periore.

Dieses Beispiel kann man auf drei Arten
 und in drei Stimmen aufgelöst werden, wie
 schon zu sehen war. Wenn die mittlere Stim-
 me eine Quinte heruntergesetzt wird, den-
 noch wird dieselbe Melodieform in der Quinte gehalten. Dem wird eine Stimme hinzu-
 gefügt, die in der oberen Dezime gesungen
 wird. Die aber vormals untere Stimme wird
 eine Oktave nach oben gesetzt. Hier ein Bei-
 spiel:

5R

10R

Die Oberstimme wird aus der Unterstim-
 me gemacht und geht in parallelen Dezimen.

12

21

30

Secundò. Infima vox per octavam exaltetur,
Media autem in Decimam deprimatur, & ul-
terius etiam tertiam vocem, in tertia sub se
recipiat, ut:

5 Suprema facta ex infima prima, in octava
superiore.

Zweitens. Die untere Stimme wird um eine
Oktave nach oben versetzt, die mittlere aber
um eine Dezime nach unten, und die letzte,
oder auch dritte Stimme, nimmt den Platz
eine Terz tiefer ein. Hier ein Beispiel:

5R

Die Oberstimme entsteht aus der vorher
tiefen Stimme, indem sie eine Oktave höher
wird.

12

21

30

Tertia vice proceditur motu vocum contrario, Si infima ad tertiam exaltetur, Media verò ad septimam deprimatur, & in superiore tertia tertiam vocem recipiat, ut:

Als dritte Option schreiten die Stimmen *in contrario motu* fort, wenn die untere Stimme um eine Terz nach oben versetzt wird, die mittlere aber um eine Septime nach unten, und die dritte Stimme soll eine Terz nach oben versetzt werden. Hier das Beispiel:

5R

5 Suprema vox facta ex infima prima, per contrarium motum, in tertia superiore.

Die Oberstimme entsteht aus der vorher tiefen Stimme *in contrario motu* und indem sie eine Terz höher wird.

12

21

30

Aliis præterea modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus vocibus, ut: Primò, si Bassus fiat Cantus, in Quinta superiore, Cantus fiat Tenor, & Tenor Bassus, in Διά πασσών inferiori simul accinentes, ut:

5

Außerdem sind andere Arten möglich, eine doppelte *harmonia* zu erzeugen, aus der Dreistimmigkeit wie zum Beispiel: Erstens, wenn der Bass zum Cantus wird, in der Oberquinte, der Cantus zum Tenor, und der Tenor zum Bass jeweils in der Unteroktave während beide Stimmen gleichzeitig gesungen werden, wie hier:

5R

11

Musical score for measures 11-20. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef (G-clef), and the bottom four staves are in bass clef (F-clef). The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one flat (B-flat) indicated by a flat symbol on the B line of the third staff.

21

Musical score for measures 21-30. The score consists of six staves, continuing from the previous system. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one flat (B-flat) indicated by a flat symbol on the B line of the third staff.

Secundus est, quando Bassus ascendit ad sextam; Cantus descendit ad Decimam; Tenor fit tono gravior, & tum progrediuntur motu sonorum contrario, ut:

Die zweite Art ist die, wann immer der Bass eine Sexte höher wird; der Cantus um eine Dezime tiefer wird, und der Tenor einen Ton tiefer wird, und dann alle Klänge *in motu contrario* fortschreiten, wie hier:

5R

Das e wurde zu einer Minima korrigiert.

Die Wiederholung a-g wurde elidiert.

Cantus ex Basso in sexta superiore

Die Wiederholung a-g wurde elidiert.

Tenor in secundam depresus.

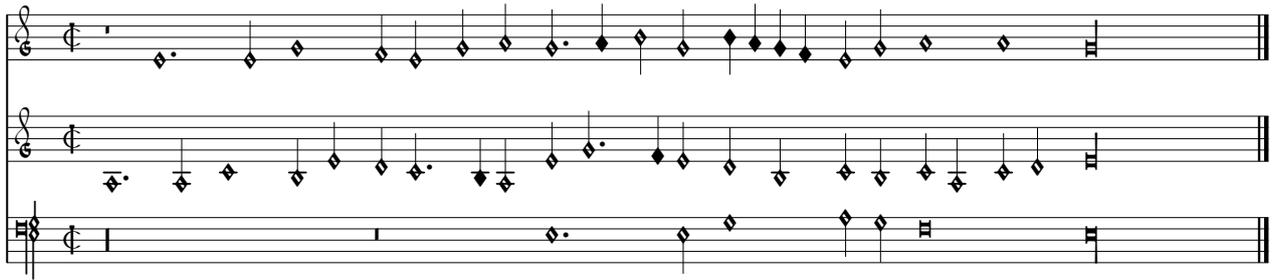
Das e wurde zu einer Minima korrigiert.

Bassus ex Discanto in decima superiore.

14

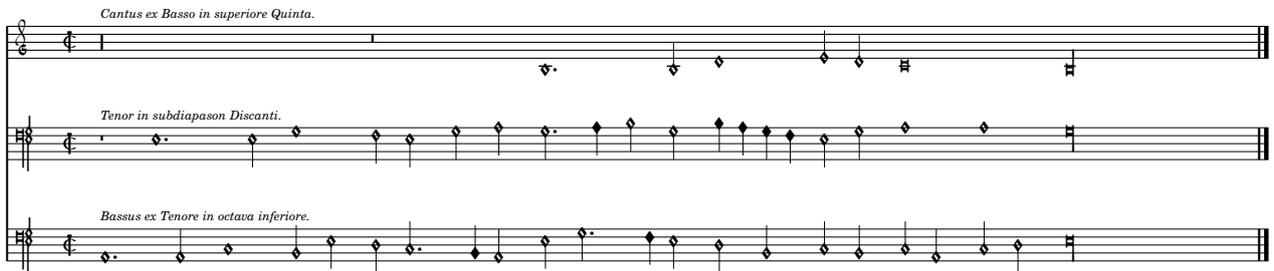
Tertius modus est, quando primus & secundus modus conjunguntur, ut ita fiat Harmonia tergemina, ut:

Die dritte Art ist die, wann immer die erste und zweite Art verbunden werden, so dass eine dreifache *harmonia* entsteht, wie hier:



Resolutio prima ad primum modum facta, ubi Bassus ad quintam elevatur, reliquæ ad octavam deprimuntur, ut:

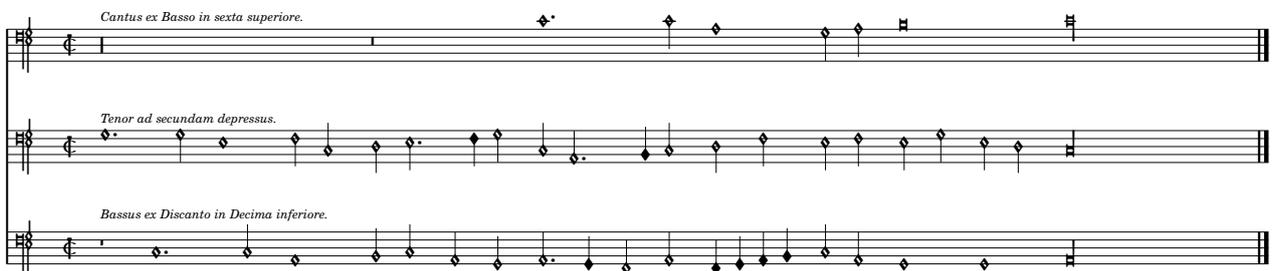
Die erste Auflösung geschieht nach der ersten Art, wo der Bass eine Quinte nach oben versetzt wird, die übrigen Stimmen eine Oktave tiefer gesetzt werden, wie hier:



5 Resolutio altera ad modum secundum facta, ubi contrario motu voces procedunt, Basso elevato ad sextam superiorem, Discanto autem dejecto ad Decimam, & Tenore ad secundam, ut:

Die zweite Auflösung geschieht nach der zweiten Art, bei der alle Stimmen *in motu contrario* fortschreiten, nachdem der Bass eine Sexte nach oben versetzt wurde, der Discant aber eine Dezime nach unten gesetzt wurde und der Tenor eine Sekunde tiefer liegt, wie in dieser Auflösung:

5R



Quartus modus, ubi ex Basso fit Cantus in unisono. Reliquæ voces deprimuntur, Cantus ad duodecimam, & tenor ad Quintam, ut:

Die vierte Art ist die, bei der aus dem Bass im Unisono der Cantus wird, die übrigen Stimmen aber nach unten gesetzt werden, der Cantus um eine Duodezime und der Tenor um eine Quinte, wie in diesem Beispiel:

5R

CANTUS.

[Tenor.]

Bassus, & simul Resolutionis Cantus in unisono.

Bassus, & simul Resolutionis Cantus in unisono.

Tenor ad quintam dejectus.

Bassus ex Discanto, in duodecima inferiore.

15

Excogitari possunt præterea multi alii & infiniti Fugarum modi, sed eos, hujus artis studiosis servandos, inveniendos, & exercendos reliquimus.

Es lassen sich außerdem noch viele weitere und unzählige Arten von Fugen ausdenken, aber diese überlassen wir den eifrig Studierenden in dieser Kunst als Arten, die zu beobachten, zu erfinden und auszuführen sind.

5R

Caput Vicesimum Primum.

De Harmonia illa extemporanea, quam ἀυτοσχεδιασ(τ)ικὴν

5 Exercitati in hac arte, præsertim qui in aulis principum vivunt, sæpè ad quodlibet subjectum, vel publicè vel privatim oblatum, Harmoniam addere solent; quæ dum subitò, temerè & ex tempore fit, ἀυτοσχεδιασικὴ Harmonia dici potest, ea formatur hisce modis.

10 Si plures adfuerint Musici, canendi tamen facultate naturali ita distincti, ut & graves & medios & acutos sonos proferre possint, qui Bassum canunt, subjectum aliquod ex cantu plano accinant, reliqui vel in acutis vel in
15 mediis sonis consonantias addant, quas velint, tantummodo vitent sextas tam majores, quam minores, atque item syncopen vel totam vel in parte dissonantem, item vitiosam perfectarum consonantiarum consecutionem.
20 Dissonantias celeritate admittere possunt, quando lubet, atque ita Harmonia tolerabilis oritur.

Si solus quidam ex tempore Harmoniam ad quoddam subjectum, sive plani cantu [s]it,
25 sive figurati, addere velit ei liberum relinquitur, quibus velit consonantiis & clausulis uti.

2 ἀυτοσχεδιασ(τ)ικὴν] ἀυτοσχεδιασικὴν in B1630 auch im folgenden Text.

2 improvisierten Kontrapunkt] Auch hier wird – wie in den vorhergehenden Kapiteln – wieder harmonia statt Kontrapunkt übersetzt.

30–31 Und auf [...] harmonia entstehen.] Bei Zacconi heißt diese Technik contrappunto in compagnia

24 [s]it] fit in B1630

21. Kapitel

Über den improvisierten Kontrapunkt, der aus dem Stegreif gemacht wird

Diejenigen, die in dieser Kunst geübt sind, und die vor allem an den Höfen der Fürsten leben, pflegen oft zu einer beliebigen Vorlage, die entweder öffentlich oder für jeden einzelnen offen daliegt, eine *harmonia* hinzuzufügen. Da dies schnell, aufs Geratewohl und aus dem Moment heraus geschieht, kann man diese *harmonia* auch „improvisiert“ oder „aus dem Stegreif“ nennen. Sie wird auf die folgenden Arten gebildet. 5R
10R

Wenn nun mehrere *musici* anwesend sind, unterscheiden sie sich jedoch so in ihrer natürlichen Fähigkeit, singen zu können, dass sie entweder die tiefen die mittleren oder die hohen Lagen vorziehen können. Diejenigen, die Bass singen, sollen als Vorlage irgendeinen *cantus planus* (gregorianischer Choral) singen, die übrigen sollen dazu in den hohen und mittleren Lagen die Konsonanzen hinzufügen, die sie haben wollen. Aber sie sollen Sexten meiden, sowohl die großen als auch die kleinen Sexten, ebenso die Synkope oder Dissonanzen, die einen ganzen Takteil klingen, und ebenso die fehlerhaften Fortschreitungen der perfekten Konsonanzen. Schnelle Durchgangsdissonanzen sind erlaubt, sooft man möchte. Und auf diese Weise wird eine annehmbare *harmonia* entstehen. 15R
20R
25R
30R

Wenn einer allein aus dem Stehgreif eine bestimmte Harmonia zu einer bestimmten Vorlage – sei es ein *cantus planus* oder ein *cantus figuratus* – hinzufügen möchte, so steht es 35R

Et hæc exercitatio omnium videtur optima, & utilissîma.

Artifices exercitatißimi etiam fugas post minimam progredientem ex tempore cum subjecto aliquo miscere audent, quarum formas, cum requirant ingenium, & plurimum usum, aliquot ascribamus, ut præter alio, de quibus diximus, fugarum modos, etiam in his sese, hujus artis dediti, exercent, & crebra usurpatione tandem ita consonantiis imperare discant, ut spontè non coactè in harmonia condenda occurrere videantur.

ihm frei, welche Konsonanzen und Klauseln er nutzen möchte. Und diese Übung scheint von allen die beste und nützlichste.

Sehr geübte Kunstmeister wagen es auch, Fugen im Einsatzabstand einer *Minima* aus dem Stegreif mit einer bestimmten Vorlage zu mischen. Die Formen dieser Fugen, auch wenn sie eine Auffassungsgabe und sehr häufiges Training erfordern, wollen wir in einigen ausgewählten Beispielen beschreiben, damit sie außer der einen Art, von der wir bereits gesprochen haben, auch andere Arten von Fugen ausführen können. Und zwar auch von denen, die sich den Spielarten dieser Kunst widmen, und schließlich durch häufige Anwendung lernen sollen, die Konsonanzen so zu beherrschen, dass diese den Anschein erwecken, aus eigenem Willen und freien Stücken zusammenzukommen, um eine *harmonia* zu bilden.

Subjectum sive Thema sit

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Decem formæ, quibus binæ voces in fugis post minimam, in sonis acutioribus, Themati ut basi innituntur.

Zehn Formen, bei denen zwei Stimmen in Fugen im Abstand einer *Minima* und in den höheren Lagen sich auf einer Basis gründen.

Hei - lig ist Gott, der Her - re

5

Ze - ba - oth

Secunda, in tertia superiore.

Zweitens, in der Oberterz.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Tertia, in tertia inferiore.

Drittens, in der Unterterz.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Quarta, in quarta superiore.

Viertens, in der Oberquart.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Quinta, in quarta inferiore.

Fünftens, in der Unterquart.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Sexta forma, in Quinta superiore.

Die sechste Form in der Oberquint.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Septima forma, in quinta graviore.

Die siebente Form in der Unterquinte.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Octava forma, in sexta superiore.

Die achte Form in der oberen Sexte.

Hei - - lig ist Gott, der Her - re

5

Ze - ba - - oth

Forma nona, in sexta inferiore.

Die neunte Form in der unteren Sexte.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Forma decima, in quinta superiore post Semibreve.

Die zehnte Form in der Oberquint im Abstand einer *Semibrevis*.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Undecim formæ, quibus binæ voces in fugis post minimam, in sonis gravioribus, eidem Themati fundamentum substruunt quinta superiore post Semibreve.

Elf Formen, mit denen man zwei Stimmen in Fugen mit einem Einsatzabstand von einer *Minima* in den tieferen Lagen über demselben Thema aufbaut.

Hei - lig ist Gott, der Her - re

5

Ze - ba - oth

Duodecima, in tertia superiore.

Die zwölfte Form in der Oberterz.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth'. The middle staff is a tenor line, and the bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature and features a variety of note values and rests.

Decima tertia forma, in tertia superiore aliter.

Die dreizehnte Form ebenfalls in der Oberterz auf andere Weise.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth'. The middle staff is a tenor line, and the bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature and features a variety of note values and rests.

Decima quarta forma, in tertia inferiore.

Die vierzehnte Form in der Unterterz.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth'. The middle staff is a tenor line, and the bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature and features a variety of note values and rests.

Decima quinta forma, in quinta superiore.

Die fünfzehnte Form in der Oberquinte.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth'. The middle staff is a tenor line, and the bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature and features a variety of note values and rests.

Decima sexta forma, in quinta inferiore.

Die sechzehnte Form in der Unterquinte.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Decima septima forma, in sexta superiore.

Die siebzehnte Form in der Obersext.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

Decima octava forma, in sexta inferiore.

Die achtzehnte Form in der Untersext.

Hei - - lig ist Gott, der

4

Her - re Ze - ba - oth

Decima nona forma, in octava superiore.

Die neunzehnte Form in der Obersext.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a lute tablature with diamond-shaped notes on a six-line staff. The piece concludes with a double bar line.

Vicesima forma, in octava inferiore.

Die zwanzigste Form in der Untersext.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a lute tablature with diamond-shaped notes on a six-line staff. The piece concludes with a double bar line.

Vicesima prima forma, per contrarium motum.

Die einundzwanzigste Form in *contrario motu*.

Hei - lig ist Gott, der Her - re Ze - ba - oth

g zu b korrigiert

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a lute tablature with diamond-shaped notes on a six-line staff. A correction note 'g zu b korrigiert' is placed above the middle staff. The piece concludes with a double bar line.

FINIS.

ENDE.