

GMTH Proceedings 2015  
herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

# Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress  
der Gesellschaft für Musiktheorie  
2015 Berlin

herausgegeben von  
Marcus Aydintan, Florian Edler,  
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020  
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Judith Winter

## Grund-, Sext-, Sext-, Grund- ...

### Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716

Mit dem musikalischen Stilwandel zu Beginn des 17. Jahrhunderts und dem zunehmenden Fokus auf den Bass als Harmonieträger ergab sich die Notwendigkeit, Zusammenklänge in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen Basston (neu) zu kategorisieren. So entstanden das Bezifferungssystem des Generalbasses und darüber hinaus auch Regelwerke zur Harmonisierung unbezifferter Basslinien.

In der Partimentotradition, die sich mit der Improvisation und Komposition über unbezifferten Basslinien beschäftigte, waren das Wissen um Bassschrittmodelle und Kadenzformeln sowie um deren Verankerung in der Tonart ausschlaggebend für die Harmonisierung. Ein wesentlicher Bestandteil dieses Regelwerks ist das als Oktavregel bezeichnete System – besser gesagt eine Schnittmenge regional und zeitlich unterschiedlicher Regeln –, das als Inbegriff der neueren Tonalität angesehen werden kann.

Im Folgenden soll der Gegensatz von Bassschrittmodell und tonalem Prinzip anhand früher oktavregelähnlicher Systeme dargestellt werden. Zu diesem Zweck werden musiktheoretische Aussagen über die Positionierung bestimmter Akkordformen innerhalb einer Skala ebenso herangezogen wie in Traktaten notierte Passagen, die der späteren Oktavregel strukturell ähneln.

Das Anliegen dieser Untersuchung ist nicht, die Entstehung der Oktavregel chronologisch nachzuzeichnen. Vielmehr sollen einige historische Traktate, die bereits aufgrund ihrer Behandlung von Sextakkorden mit deren Genese in Zusammenhang gebracht wurden,<sup>1</sup> in Aussage und Absicht hinterfragt werden. Dadurch wird deutlich, welche verschiedenen systematischen Ansätze in einem Modell wie der Oktavregel vertreten sind und wie sich ältere und moderne Denkstrukturen in verschiedenen regionalen Umfeldern gegenüberstehen.

In der Zeit um 1600 und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wurde dem Vorrang perfekter Zusammenklänge in einer Standardregel Ausdruck verliehen: Wenn möglich sollte einem Basston immer die Terz und die Quinte hinzuge-

1 Dahlhaus 1968, S. 110ff., sowie Christensen 1992.

fügt werden. Wo das aufgrund der Entstehung einer verminderten Quinte nicht möglich war, wie beispielsweise über dem Ton *h* oder über erhöhten Tönen, wurde die Quinte durch eine Sexte ersetzt.<sup>2</sup> Diese Regel besaß nur begrenzte Gültigkeit und konnte beispielsweise durch Satztechniken wie Imitation oder durch Satzmodelle wie Fauxbourdon, die Sextakkorde auch auf anderen Basstönen erforderlich machten, außer Kraft gesetzt werden.

Obwohl Komponisten in der Folgezeit auch unabhängig von der Satztechnik mehr und mehr imperfekte Akkorde verwendeten, gab es nur wenige Theoretiker, die dazu neue Regeln formulierten. Erst mit der offiziellen Benennung und Erläuterung der »*règle des octaves*« im Jahr 1716 durch François Campion<sup>3</sup> schließt sich eine scheinbar entstandene Kluft zwischen Theorie und Praxis, die im Folgenden näher untersucht wird.

Campions Traktat, der den Endpunkt der hier zu betrachtenden Zeitspanne bildet, befasst sich ausschließlich mit der Oktavregel und hat deren Verbreitung in der Lehre zum Ziel. Der Verfasser betont ihren Nutzen für das Tonartempfinden, das freie Spiel eines Tasten- oder Lauteninstrumentes und für den zwischenzeitlichen Wechsel der Tonart.<sup>4</sup> Wie erfolgreich die von Campion angestrebte Verbreitung seiner Regel war, kann man vielen Generalbass-Schulen der Folgezeit entnehmen.<sup>5</sup>

Der Verfasser ordnet den Basstufen der Dur- und Moll-Skalen jeweils eine oder mehrere Akkordformen zu,<sup>6</sup> die sich je nach Bewegungsrichtung der Basslinie voneinander unterscheiden. Dabei geht er von jeweils zwölf gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten (»*mode majeur*« und »*mode mineur*«) aus, in die das Modell transponiert werden kann.<sup>7</sup>

2 Diese Regel findet sich unter anderem bei Bianciardi 1607 und Sabbatini 1628. Siehe dazu auch Arlettaz/Belvisi/Guimarãez/Lee/Meeùs 1996, S. 70–76.

3 Campion 1716.

4 Ebd., S. 9f.

5 Siehe Christensen 1992, S. 100 ff.

6 Campion 1716, Tabellen zwischen den Seiten 6 und 7, sowie schriftliche Anweisung, S. 20f.

7 Ebd., S. 6ff. Nach Vorzeichen geordnet: 12 Durtonarten von vier b- bis sieben Kreuz-Vorzeichen, 12 Molltonarten von fünf b- bis fünf Kreuz-Vorzeichen, wobei es sich bei den b-Vorzeichnungen um dorische Modi handelt.

Abbildung 1: François Campions »Règle des octaves«. Überflüssige Ziffern wurden zwecks besserer Vergleichbarkeit zusammengefasst.

Die Besonderheit der Oktavregel ist, dass sie nicht nur eine Anleitung für den Praktizierenden darstellt, sondern auch Auswirkungen auf das Tonalitätsverständnis hat; die jeweils erklingende Akkordform lässt nämlich Rückschlüsse auf die Position innerhalb der Skala zu, wodurch ein Grundtonbewusstsein gefördert wird.

Campion weist darauf hin, dass die Akkordfolge eine Erfindung seines Vorgängers de Maltot an der Académie Royale de Musique Paris war.<sup>8</sup> Ob dieser allerdings bereits die direkte Verknüpfung der Akkordformen mit bestimmten Skalenstufen formulierte, bleibt offen. Campion selbst führt einige französische Komponisten an, deren Kompositionen der »règle« entsprechen.<sup>9</sup> Übungsbeispiele mit ähnlichen Akkordprogressionen finden sich auch in italienischen Traktaten und Improvisationsanleitungen, allerdings ohne die explizite gedankliche Verbindung mit bestimmten Skalenstufen, so beispielsweise bei Lorenzo Penna:<sup>10</sup>

Abbildung 2: Lorenzo Pennas harmonisches Modell zum Üben des Transponierens

Francesco Gasparini stellt im achten Kapitel seines *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, nachdem er Harmonisierungsmöglichkeiten für verschiedene Bewegungsarten des Basses dargestellt hat, ein Modell vor, mit dem sich der Cembalo-Schüler in verschiedenen Tonarten üben kann.<sup>11</sup> Die Bezifferung der Basslinie

8 Ebd., S. 7.

9 Ebd., S. 19.

10 Penna <sup>2</sup>1679, S. 187 ff.

11 Gasparini 1708, S. 83 ff. Nach Finales geordnet: 21 durale und mollare Modi mit bis zu vier b- oder Kreuz-Vorzeichen.

ähnelt Campions ›règle‹. Sogar der Akkord mit erhöhter Sexte auf dem abwärts führenden sechsten Skalenton in duralen Tonarten, der eine Ausweichung in die Oberquinttonart initiiert, findet sich bei Gasparini, wobei er mit einem Asterisk gekennzeichnet und somit optional ist.<sup>12</sup>

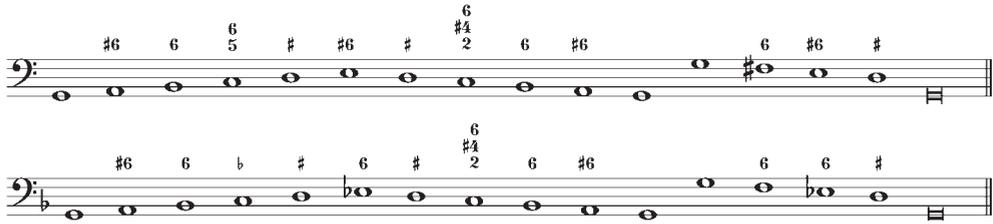


Abbildung 3: Francesco Gasparinis harmonisches Modell zum Üben der Tonarten

Statt einer Erklärung der verwendeten Akkordformen findet sich lediglich ein Verweis auf Kapitel V, in dem diese und andere Akkordformen sequentiell über sekundschriftig absteigendem Bass angewandt werden. Dort erscheint in einem Beispiel wiederholt der kadenzierende Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte und in einem anderen Beispiel der Sekundakkord mit übermäßiger Quarte.<sup>13</sup> Laut Kapitel V wird der Sextakkord als kadenzierendes Mittel am Ende einer absteigenden Linie eingesetzt,<sup>14</sup> in dem oben aufgeführten Modell verwendet Gasparini ihn aber auch bei aufsteigendem Bass. Dass die beiden Akkordformen dort vereint und bestimmten Skalentönen zugeordnet werden, wird jedoch nicht weiter kommentiert.

Obwohl die Übungsbeispiele bei Penna und Gasparini fast mit Campions Oktavregel übereinstimmen, fehlt ihnen der Absolutheitsanspruch, mit dem die Regel in Campions Traktat vertreten wird. Zwar fällt auf, dass die Autoren die Übungen als Hilfe zum schnellen Zurechtfinden in einer Tonart, sowie zur Transposition, vorstellen, doch wird weder bei Pennas noch bei Gasparinis Beispielen explizit ein Bezug zu den Skalenstufen hergestellt. Während Campion eine allgemein verwendbare Regel formuliert, handelt es sich bei Gasparini und Penna um an konkrete Bassverläufe gekoppelte Übungen.

Die Verknüpfung von Akkordformen mit der Position von Bassstufen in einer Skala ist bei Campion dennoch nicht neu, sondern findet sich bereits 1711 in einem Traktat von Antonio Bruschi. Dieser widmet sich wie Penna und Gasparini

<sup>12</sup> Ebd., S. 78.

<sup>13</sup> Ebd., S. 41 ff.

<sup>14</sup> Ebd., S. 41.

verschiedenen Bassschrittmodellen und der Ausführung von Bezifferungen. Am Ende des Traktats steht die relativierende Aussage, dass alles zuvor Ausgeführte null und nichtig sei, wenn man sich nicht in der Tonart des Stücks zurechtfinde.<sup>15</sup> Daraufhin wiederholt Bruschi eine bereits vorher aufgestellte Regel,<sup>16</sup> indem er die Skalentöne und die für jeden Ton beste Akkordform aufzählt. Das Ergebnis, das er auch als Notenbeispiel vorstellt,<sup>17</sup> ist eine simplere Version von Campions Oktavregel. Sie ist einfacher memorierbar, da sie nur Grund- und Sextakkorde enthält und bis auf den sechsten Skalenton keinen Unterschied zwischen auf- und absteigendem Bass macht. Stufenweises Fortschreiten der Basslinie ist für diese Harmonisierungsweise keine Vorbedingung.

Abbildung 4: Antonio Bruschi's »Konsonanzen für die acht Töne der Durtonart«. Die Bezifferung wurde zwecks besserer Vergleichbarkeit hinzugefügt.

Abbildung 5: Bruschi's »Vorschrift für die Molltonart«

Die in Bruschi's Regel verwendeten Akkordformen unterscheiden sich deutlich von Campions Regel und den italienischen Beispielen. Betrachtet man jedoch lediglich die Anordnung perfekter Grundakkorde und anderer – imperfekter –

15 Bruschi 1711, S. 79. »Tutte le predette Regole, & Osservazioni restano molto debilitate, e quasi nulle, se non si capiscono i Tuoni di ciò, che si suona.«

16 Ebd., S. 35 ff.

17 Ebd., S. 36. Im Gegensatz zu Campion und Gasparini gibt es für die Dur- und Molltonart nur je ein Beispiel.

Akkordformen sowie die explizite Verankerung an den Skalenstufen, so wird deutlich, dass beide Systeme sich hinsichtlich ihrer tonalen Bedeutung sehr nahe stehen. Bruschi System ist sogar flexibler anwendbar, da es auch unabhängig von stufenweiser Bassführung funktioniert. Campions Version ist durch die Verwendung komplizierterer Akkordtypen, die schrittweise geführt werden müssen, weniger universell.

Wie Campion setzt Bruschi das System von Dur- und Molltonarten voraus. Sehr genau beleuchtet er die Möglichkeit der Modulation mittels des kadenzierenden Sextakkords mit kleiner Terz und großer Sexte, der eine (neue) zweite Skalenstufe anzeigt.<sup>18</sup> In den anschließenden Notenbeispielen zur Modulation verwendet Bruschi unkommentiert auch den Sekundakkord mit übermäßiger Quarte, der die vierte Skalenstufe anzeigt.

Bruschi Traktat kann als Endpunkt jener Reihe von italienischen Traktaten aufgefasst werden, die Carl Dahlhaus anführt, um die Evolution der »tonalen Harmonik« und der »Haupt- und Nebentufen« darzustellen. Dahlhaus zeigt, wie die anfangs erwähnte Standardregel, nach der bevorzugt Grundakkorde verwendet werden, mit der Zeit erweitert wird, was sich in der zunehmenden Anzahl von Sextakkorden äußert.<sup>19</sup> Dabei unterlaufen ihm allerdings zwei Fehler, indem er Galeazzo Sabbatini zwei Sextakkorde (im »untransponierten System« auf den Tönen *h* und *e*) und Lorenzo Penna einen zusätzlichen dritten Sextakkord auf *d* zuordnet. Tatsächlich aber gibt Sabbatini, den Dahlhaus aus zweiter Hand zitiert,<sup>20</sup> nur die schon bekannte Regel wieder,<sup>21</sup> die lediglich durch Transposition in Tonarten mit *b*-Vorzeichnung (»per *b* molle«) ergänzt wird, in welchem Fall statt des Basstons *h* der Ton *e* mit einem Sextakkord begleitet wird.<sup>22</sup>

Das Missverständnis, Penna würde sogar drei Sextakkordstufen vorschreiben, kommt vermutlich durch eine Ungenauigkeit Pennas in den Vorzeichen zustande. Sextakkorde werden bei ihm auf »mi« verwendet, worunter er je zwei

18 Ebd., S. 80.

19 Dahlhaus 1968, S. 110. »Im untransponierten System ist über dem Baßton *h* der Sextakkord notwendig, um die verminderte Quinte zu vermeiden. Nach Galeazzo Sabbatini aber soll außer *h* und den hochalterierten Stufen auch der Baßton *e* durch ›die Terz und Sexte begleitet werden‹. Und Lorenzo Penna verlangt 1679 sogar auf der La-Stufe den Sextakkord. [...] Die La-Stufe ›d sol la re‹ wird von Penna zu den ›Mi-Stufen‹ gezählt.«

20 Dahlhaus zitiert Sabbatini nach Franck Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, Oxford 1931, S. 111ff.

21 Sabbatini 1628, S. 9.

22 Sabbatini 1628, S. 9, 29.

Töne, nämlich *h* und *e*, sowie in »Tonarten mit *b*« die Töne *a* und *d* versteht.<sup>23</sup> Dieser vermeintliche Fehler – eigentlich müssten es im zweiten Fall die Töne *e* und *a* sein – wird durch das zugehörige Notenbeispiel aufgeklärt, das nicht nur ein *b*-Vorzeichen, sondern noch ein zusätzliches Akzidenz ›*b*‹ vor dem Ton *e* enthält und somit zweifach transponiert ist.

Eine erweiterte Bedeutung der Silbe ›*mi*‹ findet sich implizit auch bei Gasparini, der damit jene Töne meint, über denen ein Halbtonschritt folgt.<sup>24</sup> Unabhängig von dessen oben gezeigtem Übungsmodell demonstriert Gasparini in seinem Kapitel zu sekundschriftiger Bewegung, dass bei einem aufsteigenden Halbtonschritt – abgesehen von einigen Ausnahmen, die heute als Trugschlüsse bezeichnet werden – der erste Akkord als Sext- oder sogar Quintsextakkord harmonisiert werden soll.<sup>25</sup>

Bereits Arlettaz u. a. haben auf einen wesentlichen Unterschied zwischen der ursprünglichen Sextakkord-Regel und dieser neueren Mi-Regel hingewiesen, die offensichtlich nicht allein mit der Vermeidung der verminderten Quinte begründbar ist.<sup>26</sup> Beiden Regeln ist allerdings gemein, dass Sextakkorde nicht auf einer bestimmten Skalenstufe stehen, sondern von konkreten *claves*, Silben, oder den Halbtonschritten abhängig sind.

In Dahlhaus' Aufstellung folgt unmittelbar auf Gasparinis Traktat Matthew Lockes *Melothesia: or certain general rules for playing upon a continued bass*<sup>27</sup>. Dieser wird von Arlettaz u. a. folgerichtig einer anderen Kategorie zugeordnet,<sup>28</sup> da er im Vergleich mit den italienischen Traktaten wesentlich progressiver ist. So gibt Locke – ohne Begründung – die Sextakkordpositionen in Abhängigkeit vom Grundton einer Skala an: Träger eines Sextakkords sei der Halbton unter dem Grundton, sowie die große Terz und die große Sexte darüber, außerdem der Ton *h* und erhöhte Töne außerhalb des tonleitereigenen Tonvorrats.<sup>29</sup> Explizit

23 Penna <sup>2</sup>1679, S. 136f. »Che ogni Nota di fondo si accompagni di terze, e quinte, ò loro replicate, eccetto li mi, quali per ordinario usano le terze, e seste, ò loro replicate [...]. Sia avvertito, che le Note del mi nella Chiavi de «quadro sono B. fa\*mi & E la mi; E nelle Chiavi di b. molle sono A la, mi, re, e D. la, sol, re.«

24 Gasparini 1708, S. 27f.

25 Ebd., S. 31f.

26 Arlettaz/Belvisi/Guimarãez/Lee/Meeùs 1996, S. 72ff., 77.

27 Locke 1673.

28 Arlettaz/Belvisi/Guimarãez/Lee/Meeùs 1996, S. 76f.

29 Locke 1673, S. 6. »On the half-Note below the Tone you Play in, on the Third and Sixt Major above the Tone [...]. On B sharp (when E is not the Tone) and on all sharp Notes out of the Tone«. Der Zusatz »Major« bezieht sich wahrscheinlich auf Terz und Sexte.

wird das *h* zwar nur in der Tonart ›E‹ von der Regel ausgenommen, doch in den darauffolgenden Beispielen wird das *h* in der Tonart ›G‹, nicht jedoch in ›A‹ als Sextakkordträger angeführt. Für Locke scheint also die Position der Skalenstufen vorrangig zu sein.

Lockes Schrift kann nicht, wie Dahlhaus annimmt, als Weiterentwicklung der italienischen Traktate betrachtet werden; vielmehr liegen seine Wurzeln vermutlich innerhalb Englands. Bereits um 1613 findet sich in einer Nebenbemerkung des Engländers Thomas Campion eine ähnliche Aussage. Dieser stellt eine neue Methode für die Komposition homophoner, vierstimmiger Sätze mit Grundakkorden vor.<sup>30</sup> Als eine von mehreren Variationsmöglichkeiten erläutert er die Verwendung von Sextakkorden, die in der Tonart »Gamut« auf den Basstönen *h*, *e* und *a*, sowie auf erhöhten Tönen wie *fis* stehen können.<sup>31</sup> Campion verwendet die Bezeichnung Gamut<sup>32</sup> an dieser Stelle für Tonleitern mit dem in England am häufigsten verwendeten Grundton *g*. Bei den Sextakkordstufen handelt es sich dementsprechend um den zweiten, dritten und sechsten Skalenton, sowie, je nach Akzidenz, um den siebten Ton, was sich in diesem konkreten Fall mit Bruschi's Version der Oktavregel deckt.

Inwieweit sich die Bemerkung auf andere Tonarten übertragen lässt, kann nur aus Campions Tonarten-Verständnis im restlichen Traktat geschlossen werden: Zu Beginn seines Traktats stellt Campion drei verschiedene Versionen der »Gamut«-Tonleiter – ohne Vorzeichen, sowie mit einem, beziehungsweise zwei b-Vorzeichen – dar.<sup>33</sup> Außer bei der Erläuterung seines Solmisationssystems differenziert Campion nicht zwischen strukturell verschiedenen Modi (deren traditionelle Bezeichnungen er nie verwendet), sondern lediglich zwischen Tonarten mit unterschiedlichen Grundtönen bzw. Vorzeichen, und in seiner Kadenzstufenlehre unterscheidet er sogar nur zwischen zwei Fällen, nämlich Tonarten

30 Campion o. J.

31 Ebd., Fol. 12r. ff. (Die Seitenangaben für diese Quelle entsprechend dem digitalen Faksimile auf [eebo.chadwyck.com](http://eebo.chadwyck.com) angegeben.) »Know that whensoever a sixt is requisite, as in B. or in E. or A. the key being in Gamut you may take the sixt in stead on the fift [...]. Moreover if the Base shall use a sharpe, as in F. sharpe; then we must take the sixt of necessity [...].«

32 Abgeleitet von Gamma-Ut: Gamma war der tiefste Ton des guidonischen Tonsystems, der mit der Silbe »ut« solmisiert werden konnte.

33 Campion o. J., Fol. 4r. »To illustrate this I will take the common key, which we call Gam-ut, both sharpe in Bemis and flat, as also flat in Elami.«

mit großer und Tonarten mit kleiner Terz über dem Grundton.<sup>34</sup> An der oben genannten Stelle macht Campion jedoch keine Angabe zu Vorzeichen.

Die Platzierung der Sextakkorde ist bei Campion anscheinend nicht von Solmisation, Hexachord oder Vorzeichen, sondern lediglich vom Grundton abhängig. Dies deutet darauf hin, dass das System mindestens auch auf andere Tonarten gleicher Struktur, wenn nicht sogar auf Tonarten mit kleiner Terz übertragen werden kann.

Bei Campions Aussage handelt es sich nur um zwei vage formulierte Randbemerkungen. Seine knapp gefasste Abhandlung spielte allerdings in England über Jahrzehnte eine große Rolle und beeinflusste indirekt auch Matthew Locke: Etwa 35 Jahre nach Campions Tod wurde der Traktat von Christopher Simpson und John Playford in einer kommentierten Version neu ediert und zusätzlich in einen anderen Traktat<sup>35</sup> integriert, mit dem er über die folgenden 40 Jahre ungefähr alle zwei bis drei Jahre erneut aufgelegt wurde. Simpson, dem Campions Traktat sehr vertraut war, da er Anmerkungen dazu verfasste, griff in seinen eigenen Schriften Campions Tonartentheorie auf.<sup>36</sup> Er selbst formulierte ein allgemeineres Prinzip, nach dem auf bestimmten Tönen (»Notes«) Sextakkorde zu verwenden seien.<sup>37</sup> Diese Töne seien in einer Dur-Tonart (»sharp Key«) der Halbton unter dem Grundton, die große Terz darüber und die Terz darunter, auf der manchmal die kleine und manchmal die große Sexte – der in die Oberquinte kadenzierende Sextakkord – stehe. Hier findet sich annähernd die gleiche Formulierung wie später bei Locke, der wiederum gut mit Playford und Simpson befreundet war. Im Hinblick auf Lockes enthusiastische Empfehlungsschreiben in Simpsons Traktaten ist nicht verwunderlich, dass Locke neben Campions radikaler Tonartentheorie auch die Sextakkordregel in seinem eigenen Traktat aufgreift, weiter verallgemeinert und ihr einen prominenten Platz als Hauptregel zu Beginn des Traktats zuweist.

Bei allen hier vorgestellten Versionen von oktavregelähnlichen Systemen ist auffällig, dass dem zweiten Skalenton die unstimmigste Behandlung – oder Nicht-Behandlung – zukommt. Der kadenzierende Sextakkord (oder gar der Terzquart-Akkord) als typische Klangform der zweiten Skalenstufe begegnet zu-

34 Ebd., Fol. 21r. »[...] looke to your fift above, and the lowest note of that fift assume for your key [...] then divide that fift into his two thirds, and so you shall find out all the closes that belong to that key.«

35 Campion/Playford/Simpson <sup>2</sup>1655.

36 Simpson 1667, S. 40 ff.

37 Simpson 1659, S. 14; Simpson 1667, S. 61.

nächst in Kompositionen und erst später bei Bruschi und François Campion auch in der Theorie. Thomas Campion nennt zwar bereits Anfang des 17. Jahrhunderts den Ton *a* in der Tonart »Gamut« als möglichen Träger eines Sextakkords, lässt aber offen, um welche Art Sexte es sich handelt.<sup>38</sup> Simpson und Locke erwähnen den zweiten Skalenton gar nicht, was wohl für die Verwendung eines Grundakkords spricht, und auch in Pennas Modell<sup>39</sup> bleibt der Ton unbeziffert.

Deutlich früher wird der kadenzierende Sextakkord auf der absteigenden sechsten Stufe erwähnt, auf der er eine Ausweitung in die Oberquinttonart auslöst. In Gasparinis Modell wird der Akkord schließlich sowohl auf der zweiten als auch auf der sechsten Skalenstufe aufsteigend und absteigend in Moll und in Dur verwendet.<sup>40</sup> Dieser Autor ist unter den oben genannten auch der erste, der sich über die Bedeutung dieses Akkordes für den Tonartwechsel äußert.

Die Harmonisierungsregeln von Bruschi und François Campion, die heute gleichermaßen als Oktavregel bezeichnet werden, unterscheiden sich in ein paar wesentlichen Punkten, derer sich Lehrende bewusst sein sollten:

›Oktavregel‹ als System kann sowohl Bassschrittmodell als auch tonales Prinzip sein. Selbst bei Verwendung der simpleren Variante mit Grund- und Sextakkorden wird ein Grundtonbewusstsein unterstützt. Je komplexer die verwendeten Akkordformen, desto mehr ist die Bassstimme an eine zumindest kurzzeitige schrittweise Fortführung gebunden, und desto mehr stehen die harmonische Progression und die konkrete Stimmführung im Vordergrund. Die von François Campion verwendete Akkordfolge lässt sich in Übungsbeispielen früherer Traktate nachweisen, wo sie, wie bei Gasparini zu sehen ist, als Konglomerat einzelner Sekundprogressionen betrachtet werden kann. Dahingegen scheinen sich die Regeln zur Sextakkordpositionierung, wie sie in England bereits besonders früh formuliert wurden, eher auf allgemeine Merkmale der neueren Tonalität zurückführen zu lassen.

In jedem Fall ist die Struktur des modernen Dur-Moll-Systems Voraussetzung für eine allgemein anwendbare und transponierbare Oktavregel. François Campion ist es schließlich zu verdanken, dass die Aspekte des Modellhaften und des tonalen Bezugs in einem System vereint wurden.

38 Vgl. Anmerkung 31.

39 Siehe Abbildung 2.

40 Siehe Abbildung 3.

## Literatur

- Arlettaz, V. [Vincent] / Belvisi, J.-M. [Jean-Marc] / Guimarãez, M. I. [Maria Inês] / Lee, N. S. [Nae Sung] / Meeùs, N. [Nicolas], »Les règles des sixtes. Un moment du développement de la théorie tonale au XVIIIe siècle«, in: *Musurgia* 3 (1996), S. 67–79.
- Barnett, Gregory, »Tonal organization in seventeenth-century music theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2011, S. 407–455.
- Bianciardi, Francesco, *Breve Regola per imperar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'Instrumento*, Siena 1607, hg. von Bernhard Lang, <https://web.archive.org/web/20190423102541/http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.html> (abgerufen am 25.05.2020).
- Bruschi, Antonio, *Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del basso continuo*, Lucca 1711.
- Campion, François, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716.
- Campion, Thomas, *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint, by a most familiar, and infallible RVLE*, London o. J.
- Campion, Thomas/Playford, John/Simpson, Christopher, *An Introduction to the Skill of Musick*, London 21655 [Erstdruck London 1654].
- Christensen, Thomas, »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, in: *Acta Musicologica* 64 (1992), Kassel, S. 91–117.
- Cooper, Barry, »Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Entstehung nationaler Traditionen* (Geschichte der Musiktheorie 9), hg. von Friedrich Zaminer, Darmstadt 1986, S. 141–314.
- Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel u. a. 1968.
- Daniel, Thomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997.
- Gasparini, Francesco, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708.
- Holtmeier, Ludwig, »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn u. John Leigh, Dresden 2009, S. 7–19.
- Holtmeier, Ludwig/Diergarten, Felix, Art. »Partimento«, in: *MGG* 2, Supplement, Kassel u. a. 2008, Sp. 653–659.
- Jans, Markus, »Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave«, in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory* (Collected writings of the Orpheus Institute 6), hg. von Thomas Christensen, Leuven 2007, S. 119–143.
- Lester, Joel, *Between Modes and Keyes. German theory. 1592–1802*, New York 1989.
- Lester, Joel, »Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 110–119.
- Locke, Matthew, *Melothesia: or certain general rules for playing upon a continued bass* 1, London 1673.

- Penna, Lorenzo, *Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata; distinti in tre libri*, Bologna <sup>2</sup>1679 [Erstdruck Bologna 1672].
- Sabbatini, Galeazzo, *Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo nell'organo, manacordo o altro simile stromento*, Venedig 1628.
- Simpson, Christopher, *The Division-Violist: or an Introduction to playing upon a ground*, London 1659.
- Simpson, Christopher, *A Compendium of Practical Musick*, London 1667.
- Owens, Jessie Ann, »Concepts of Pitch in English Music Theory, c. 1560–1640«, in: *Tonal Structures in Early Music*, hg. von Christle Collins Judd, New York u. London 1998, S. 183–246.
- Wienpahl, Robert W., »English Theorists and Evolving Tonality«, in: *Music & Letters* 36 (1955), S. 377–393.
- Wilson, Christopher C., *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint by Thomas Campion and Rules how to Compose by Giovanni Coprario* (Music Theory in Britain, 1500–1700: Critical Editions), Aldershot u. a. 2003.

© 2020 Judith Winter (judith.winter@mailbox.hfmdd.de)

Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden

Winter, Judith (2020), »Grund-, Sext-, Sext-, Grund- ... Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716« [Root, Sixth, Sixth, Root...: A comparison of rule of the octave predecessors before 1716], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 511–522. <https://doi.org/10.31751/p.207>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: figured bass; François Campion; Generalbass; harmonisation; Harmonisierung; Oktavregel; rule of the octave; scale degrees; thoroughbass; Tonalität; tonality; Tonleiterstufen

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022