

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

Roberta Vidic

»Non confundentur« –

Von der gelehrten ›Palestrinesca pratica‹ zur Harmonielehre«

ZGMTH 12/2 (2015)

Hildesheim u. a.: Olms

S. 157–178

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/827.aspx>

»Non confundentur«¹

Von der gelehrten ›Palestrinesca pratica‹ zur Harmonielehre

Roberta Vidic

ABSTRACT: Die praktisch-theoretische Auseinandersetzung mit Palestrina bildet die Grundlage der musiktheoretischen Neuerungen von Francesco Antonio Calegari (1656–1742), Begründer der paduanischen ›Scuola dei rivolti‹. Seine Abschrift und Einrichtung des Offertoriums *Ad te levavi* aus der Autographen-Sammlung der *Sing-Akademie zu Berlin* wird in diesem Beitrag aus der Sicht des 17. bis frühen 18. Jahrhunderts analysiert.

The practical and theoretical engagement with Palestrina's music is the basis for the music-theoretical innovations of Francesco Antonio Calegari (1656–1742), founder of the Paduan 'Scuola dei rivolti'. His transcription and adaptation of the offertory *Ad te levavi* from the autograph collection of the *Sing-Akademie zu Berlin* is analysed from the vantage point of the seventeenth- and early eighteenth-centuries.

»Es ist kein Wunder, wenn man eine solche Vielzahl der Generalbassziffern in der Praxis zulässt, denn in der lateinischen Musik sowie in der gelehrten Palestrina-Praxis sind, obwohl keinerlei Zahl dort notiert ist, [...] doch alle harmonischen Zahlen wiederzufinden, die in der vorliegenden Abhandlung ordentlich zusammengestellt werden.«²

Francesco Antonio Calegari war der festen Überzeugung, dass die römische Vokalpolyphonie der Palestrina-Zeit mit ihrer kunstvollen Beherrschung der Harmonie ohne ein Verständnis für die Gesetzmäßigkeit der Harmonie nicht möglich gewesen wäre. Diese Kenntnisse seien allerdings in keiner theoretischen Schrift erfasst worden: Stattdessen musste die Tradierung direkt über die Komponisten und deren Werke erfolgen.³ Das

- 1 Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH 2015 mit einem Preis ausgezeichnet.
- 2 Sinngemäße Übersetzung der Verfasserin. Calegari o.J.d. -27-: »Ne merauiglia recar debbe, se in pratica ammettasi tanta copia di armonici numeri, peroche nella latima [sic] musica, o siasi nella palestinesca erudita pratica, ladoue non ammiransi numeri di sort' alcuna specificati, contutto ciò tutti gli armonici numeri, che nella presente disertazione ordinatamente disposti rimangono, nell' accennata errudita palestinesca pratica contenuti ritrouansi.«
- 3 Vgl. ebd., -25-f. Calegari versteht die Harmonie in Abgrenzung zum Kontrapunkt. Sein Verständnis der Harmonie wird im letzten Abschnitt über die ›discordanze‹ näher erläutert.

theoretische Schrifttum von Zarlino bis Tevo hatte seines Erachtens mit einer irrtümlichen Einordnung der Intervalle (›elementi del contrapunto‹)⁴ sogar zu einer Fehlinterpretation der ›harmonischen‹ Konsonanz und Dissonanz geführt.⁵ An der Bestimmung der modernen ›harmonischen‹ Tonarten (›tuoni armoniali‹) seien die Theoretiker ebenfalls gescheitert, hatten doch die Continuo-Spieler bereits die Dur- und Molltonart an der Klaviatur intuitiv erfasst.⁶

Das Verständnis der harmonischen Wendungen der gelehrten Palestrina-Praxis ermöglicht für Calegari ein tiefes Verständnis der Harmonie schlechthin, und zwar aus unterschiedlichen Perspektiven.⁷ Demzufolge vermittelt sein theoretisch-praktisches Traktat die für eine angemessene Begleitung am Tasteninstrument (›accompagnare la Parte‹) sowie die mehrstimmige Komposition (›scrivere in Armonia‹)⁸ nötigen Kenntnisse zum Teil mittels historischer und theoretischer Darlegungen, zum Teil mittels praktischer Übungen wie ›Cadenze‹ und ›Partimenti‹.

Die Palestrina-Praxis dient somit als Vorstufe und Voraussetzung der Theorie von Calegari und ist für das stilgemäße Aussetzen seiner ›Partimenti‹ unentbehrlich. Wichtige Quellen im Besitz des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin waren allerdings bis zu dessen Restitution im Jahre 2001 für die Forschung nicht zugänglich.⁹ Die Sammlung besteht hauptsächlich aus einzelnen von Calegari bezifferten Motetten der *Cantica* und *Offertoria* von Palestrina, sowie aus den Magnificat-Kompositionen von 1591.¹⁰ Ihr Wert ist kaum zu überschätzen, denn seit 1990 galt ein originales *Kyrie con Strumenti* vom September 1721 als frühester Beleg für den ›Bezifferungsstil‹ Calegaris:¹¹ Die datierten Autographen in Berlin aber gehen mehrheitlich auf das Ende des Jahres 1720¹² zurück. Calegaris Bearbeitung des Offertoriums *Super flumina babilonis* dokumentiert den Übergang von der ›Palestrina-Praxis‹ zu deren theoretischer Aufwertung. Calegari versah die Motette 1720 mit einem Generalbass¹³ und extrahierte diese Stimme fünf Jahre später mit dem selbsterklärenden Untertitel: »Mit einer Demonstration der harmonischen Zahlen abgeschrieben, und dargestellt«¹⁴. Das Wiederkehren einiger weniger Kadenz-Floskeln könnte darauf hindeuten, dass es sich um ein Partimento mit didaktischem Anspruch handelt.

Im Folgenden soll auf das Offertorium *Ad te levavi* näher eingegangen werden. Seine Analyse ermöglicht tiefe Einblicke in Calegaris Tonarten- und Umkehrungslehre¹⁵,

4 Zum Begriff vgl. Zarlino 1589, 183, und Penna 1679, 46.

5 Vgl. Calegari o. J. b, -13-.

6 Vgl. ebd., -5- und -56-.

7 Vgl. ebd., -26-.

8 Calegari 1969, 132 [66v].

9 Mehr zur Geschichte des Archivs unter: <http://www.sing-akademie.de/51-0-Forschung.html>.

10 D-Bsa SA 201–206 und 418.

11 Vgl. Barbieri 1990, 201.

12 Die Berliner Staatsbibliothek bewahrt zwar auch ein Fragment der bearbeiteten *Missa Papae Marcelli* aus dem Juli 1720 auf: Dieses enthält aber in dem erhaltenen Notentext keine Signatur, die man spezifisch auf das System Calegaris zurückführen könnte.

13 Palestrina 1720c.

14 Calegari 1725, fol. 1r.

jeweils in Bezug auf seine Auffassung des 3. Tons und auf die ›discordanze‹. Die Wahl fiel aus zwei Gründen auf *Ad te levavi* und war hauptsächlich einer günstigen Quellen-Konstellation zu verdanken. Zum einen boten Bernhards und Anglerias Beobachtungen zu dem Werk Palestrinas die relativ seltene Gelegenheit, eine Vergleichsanalyse im Sinne des 17. Jahrhunderts zusammenzustellen und kritisch zu hinterfragen. Zum anderen war anhand der Berliner Autographen-Sammlung nur im Falle des 3. Tons möglich, der Praxis entnommene Beispiele zu den ersten zwei der insgesamt drei von Calegari befürworteten Tonsysteme zu finden. Denn seine theoretischen Schriften enthalten einerseits zahlreiche Verweise auf die Tradition, andererseits aber praktische Beispiele beinahe nur für sein drittes System der Dur-Moll-Tonarten.

Calegaris Quellenkenntnisse

Calegaris – laut Vallotti »skrupelloser«¹⁶ – Umgang mit den Tonsystemen bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der Orthodoxie eines Angleria, der Reaktion eines Tevo und dem Pragmatismus des versierten Praktikers. Mit dem Lehrwerk *La regola del contraponto* (1622) des Mailänders Camillo Angleria war Calegari gut vertraut, zumal er diesen Theoretiker mehrmals in einem Atemzug mit Zarlino, Tigrini und Berardi erwähnt.¹⁷ Außerdem war er mit Benedetto Marcello eng befreundet¹⁸, welcher 1707 eine Abschrift von Anglerias *Regola del contraponto*, und zwar gerade der Kapitel über die Passaggi-Lehre und die Tonsysteme angefertigt hatte.¹⁹ Schließlich ist Anglerias Werk auch in der Referenzliste (1735) eines nicht weniger berühmten Schülers von Calegari, Francesco Antonio Vallotti, enthalten, und zwar neben Werken von u. v. a. Pietro Pontio (1588 u. a.), Adriano Banchieri (1614 u. a.) und Lorenzo Penna (1679).²⁰ An der kirchlichen Zensur von Tevos *Il musico Testore* (1706) war Calegari direkt beteiligt.²¹ Da die Berliner Autographen unter den 3. Ton außer einer einstimmigen *Intonatione* mit Basso continuo noch das 3. Magnificat²² und die Motette *Ad te levavi*²³ von Palestrina subsumieren, muss Calegari sich einer zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit wie auch zwischen verschiedenen Stilen differenzierenden Interpretation der Tonsysteme bedient haben.

15 Calegari ist Autor der – nach aktuellem Kenntnisstand – ersten systematischen Umkehrungslehre im italienischsprachigen Raum, die zudem nachweislich völlig unabhängig von Rameau entstanden ist. Nicht bei Calegari, sondern erst bei seinen Schülern, wahrscheinlich unter dem Einfluss Rameaus, wird ein Fundamentalbass explizit notiert. Denn die Trennung von Generalbass und Fundament ist in der Theorie von Calegari zwar bereits vollzogen, findet aber in seinem System der Generalbassbezeichnung ihren Niederschlag. Mehr zum Vergleich zwischen der paduanischen und der Rameau'schen Umkehrungslehre bei Vidic 2016.

16 Vallotti 1733, -68- (Übers. der Verf.).

17 Vgl. Calegari o. J. b, -5-, -7-, -13- und -56-.

18 Wichtige Quellen sind Calegari 1724b und 1726.

19 Vgl. Selfridge-Field 1994, 271.

20 Referenzliste in Vallotti 1735, <23>–<30>.

21 Vgl. Gallo 1967, 111.

22 Vgl. Palestrina 1720b.

23 Vgl. Palestrina 1720d.

Der ›3. Ton‹ in Calegari musiktheoretischer Bibliothek

Calegari nimmt in seinen theoretischen Schriften stets Bezug auf die Quellen seiner Bibliothek. Um seine Auffassung des 3. Tons zu verstehen, ist es nötig, sich mit der ihm vorliegenden Literatur auseinanderzusetzen.

Camillo Angleria hielt im Allgemeinen das ursprünglich nicht transponierte System der acht Töne, bestehend aus jeweils zwei Tönen mit den Finalen *d*, *e*, *f*, *g* für nicht mehr gebräuchlich²⁴ und ging (wie Pontio) von einer unterschiedlichen Handhabung des Ton-systems in der Motetten- und der mehrstimmigen Psalm-Komposition aus.

Im Falle der Psalm-Komposition (Tab. 1) erfordert die ›alternativ‹-Praxis allgemein die Anpassung zwischen Psalm und Antiphon.²⁵ So lassen die selbstständig aufführbaren *Buß-Psalmen* von Lasso (1560er Jahre) das ursprüngliche Tonsystem mit einer einzigen Transposition und der Übereinstimmung von Finalis und Basston des Schlussklanges nahezu unverändert, wohingegen die Magnificat-Kompositionen von Palestrina (1591) dreimal eine Schlusskadenz auf *a* einführen: im 3., 5. und 7. Ton.²⁶ Angleria beruft sich jedoch nicht auf diese Zyklen, sondern auf die Psalm- und Magnificat-Vertonungen der Jahrhundertwende von Orfeo Vecchi und Giulio C. Gabbucci.²⁷ Dadurch ergibt sich eine charakteristische Transpositionsordnung, die schon aus Adriano Banchieris Beschreibung der ›tuoni ecclesiastici‹ (*Cartella musicale*, 1614) bekannt ist.²⁸

Bei der Motette (Tab. 2) geht Pontio von dem nicht transponierten System auf *d*, *e*, *f*, und *g* aus, und die von ihm vorgeschlagenen Transpositionen sind ebenso davon abzuleiten. Angleria übergeht das System der 12 Modi nicht, sondern lehnt es ausdrücklich ab.²⁹ Folglich entsteht ein zweites System der acht Tonarten »nach modernen Gebrauch« mit Angabe der Quinten- und Quartenspezies anstelle des Bezugs auf den Psalmton, deren Grundtöne wiederum mit Banchieris ›tuoni ecclesiastici‹ übereinstimmen. Harold Powers hat die letzteren aufgrund der Ableitung von den Psalmtönen und der Vermischung von Differentia und Finalis als ›psalm-tone tonalities‹ bezeichnet.³⁰ Banchieri hingegen lässt für Kompositionen ohne Cantus firmus die hergebrachte Lehre der 12 Modi weiterhin zu.³¹

Für den 3. und 4. Ton lässt es Angleria offen, der modernen oder der alten Kadenzordnung zu folgen:³² Das ›costume antico‹ setzt eindeutig die Finalis *e* voraus. In seiner Erklärung des Tonsystems bei Palestrina am Beispiel der *Cantica* und *Offertoria* steht

24 Vgl. Marcello 1707, 76.

25 Harold Powers deutet die Unvereinbarkeit zwischen Psalm und Antiphon auch als Konflikt zwischen instrumentalem und vokalem Modell des Tonsystems. Mehr dazu in Powers 1998, 275 f.

26 Das gilt auch für die weiteren Magnificat-Zyklen. Der Grundton des Schlussklanges wird hier als Finalis der mehrstimmigen Sätze betrachtet.

27 Vgl. Marcello 1707, 81 f. Mehr zu Orfeo Vecchis *Salmi intieri* (1596) in Horsley 1977, 469 f.

28 Vgl. Banchieri 1614, 70 f.

29 Vgl. Marcello 1707, 80.

30 Vgl. Powers 1998, 282.

31 Banchieri 1614, 88.

32 Vgl. Marcello 1707, 84.

Ton	Lasso, <i>Buß-Psalmen</i> (um 1560)		Pontio, <i>Ragionamento</i> (1588)		Palestrina, <i>Magnificat</i> (1591)		Angleria, <i>Regola</i> (1622)	
	System + Transp.	Basston* Schlussklang	System + Transp.	Schlussston (differentia)	System + Transp.	Basston Schlussklang	System + Transp.	Schlussston (differentia)
1	h	D	h	d ¹ / d	+4	g	h	d
2	+4 b	G	+4 b	g ¹ / g	+4	G	+4 b	g
3	h	E	h	a ¹ / a		A	h	a
4	h	E	h	e ¹ / e		e	h	e
5	h	F	h	a ¹ / a		A	h	c
6	b	F	b	f ¹ / f		F	b	f
7	h	G	h	a ¹ / a		a	b	d
8	h	G	h	g ¹ / g		g	h	g

Tabelle 1: Tonsystem, Psalm und Magnificat³³

33 * ›Basston Schlussklang‹ = ›pitch class‹.

Kursivdruck steht i. A. für Einzelton mit Oktavlage.

Quellen: Zu Lasso vgl. Powers 1998, 283, Tab. 2B.

Pontio 1588, 99–121; vgl. Powers 1998, 290, Tab. 3.

Palestrina 1885. Zu Angleria vgl. Marcello 1707, 82.

(Zu Banchieri vgl. Banchieri 1614, 72–83;

Powers 1998, 290, Tab. 3B; Barnett 1998, 258, Tab. 5.)

Ton	Pontio, Ragionamento (1588)			Angleria (1622): <i>Palestrina, Cantica & Offertoria</i>			Angleria (1622): »ad uso moderno«				ad libitum: »Costume antico«	
	System (Grundform)	Schlussston	Transp.	System	Schlussston- Angabe	Referenz	dort:	Transp.	System	Schlussston- Angabe		Kadenzten
1	♮	d' / d	+4	♭	G sol re ut	erste <i>Canticae</i>	g		♮	D la sol re	d.f.a.d ^f	
2	♮	d' / d	alla bassa	♭	G sol re ut	<i>Stetit angelus</i>	G	+4	♭	G sol re ut	g.b.d ^f , g-d	
3	♮	e' / e	+4	♭	D la sol re	<i>Domine in auxilium</i>	d		♮	A la mi re	a.c ¹ .e ¹ .a ¹	e.g.a.h. ¹ .e ¹
4			+4	♭	A la mi re		A			♮	E la mi [!]	a.c ¹ .e ¹ , a-e
5	♮	f' / f		♭	F fa ut	<i>Exultabo te</i>	f	-4	♮	C sol fa ut	c.e.g.c ¹	
6	♭	f / F	alla bassa	♭	F fa ut	<i>Laudate Dom.</i>	F		♭	F fa ut	f.a.c ¹ , f-c	
7	♮	g' / g		♮	A la mi re	<i>Ad te levavi</i>	a	-5	♭	D la sol re	d.f.a.d ^f	
8	♮	g' / g	all'alta	♮	G sol re ut	<i>Terra tremuit</i>	g		♮	G sol re ut	g.c ¹ .d ^f , g-d	

Tabelle 2: Tonsystem, Motette und »nach modernem Gebrauch« (I)³⁴

34 Klein- bzw. Großbuchstaben stehen für Klein- bzw. Großterz.

Quellen: Pontio 1588, 99–121; vgl. Powers 1998, 283, Tab. 2.

Zu Angleria (*Cantica und Offertoria*) vgl. Marcello 1707, 79 f.;

Palestrina 1874 und 1881 (zitierter Werke).

Zu Angleria (»ad uso moderno« bzw. »antico«) vgl. Marcello 1707, 76–78 und 84.

dann *Ad te Levavi* für den 7. Ton.³⁵ Die Verwechslung von Finalis und Differentia vorausgesetzt, ließe sich diese Angabe durch den Austausch in der Transpositionsordnung zwischen dem 3. und 7. Ton (Palestrina: d im \flat -System und a; ›uso moderno‹: umgekehrt) erklären.

Der ›3. Ton‹ bei Calegari

Calegari bildet ebenso eine Art dreistufiger Genealogie des Tonsystems. Nach dem ›costume antico‹ fasst er aber Palestrina und die Moderne des 17. Jahrhunderts zusammen, vermutlich um den Abstand von einem System der Tonarten, das aus der Begleitpraxis von noch modalen Kompositionen hervorgegangen war, zu dem ›im wahren Sinne harmonischen Dur-Moll-System‹ zu betonen.³⁶

Als erstes Tonsystem nimmt er die acht nicht transponierten Töne an. In seinem Traktat gibt er eine skalare Darstellung über vier Oktaven auf *d, e, f* und *g*³⁷, und dies, obgleich er die sogenannten »corali modali tuoni« auf die Gregorianik zurückführt.³⁸ In seiner *Intonatione del Terzo Tuono Modale Corale* (Bsp. 1) ist der erste Vers des *Dixit Dominus* als Solo im 3. Psalmton gesetzt. Oft auftretende Grundstellungsharmonik, zwei Bassdurchgänge in Halben (M. 3 und 7) und – im Zuge der Mittelkadenz – eine ›V-IV-I-Fortschreitung‹ (M. 5/6) verleihen der Orgelbegleitung eine archaisierende Note. Notizen machen den Leser auf die Bassbewegung gemäß dem natürlichen ›costume‹ sowie auf die Notwendigkeit aufmerksam, auch den Gebrauch der ›Scuola Romana Antica‹ zu kennen. Beiden Stimmen ist ein *e* vorangestellt, mit dem Hinweis, der (Psalm-)Ton sei in diesem Ton fundiert.³⁹

Beispiel 1: Francesco Calegari, *Intonatione del Terzo Tuono Modale Corale* (Notentext und Textauszug)⁴⁰

35 Vgl. ebd., 79f.

36 Vgl. auch Vallotti 1733, 83f.

37 Vgl. Calegari 1969, 189 [95r].

38 Vgl. Calegari o.J.b, -2-.

39 Vgl. Calegari 1724a, fol. 11v. Hinter dem ›Costume Antico‹ bei Angleria (s. Tabelle 2) wäre folglich die ›Scuola Romana Antica‹ zu vermuten.

40 Ebd.

Calegari war sich also des Unterschieds zwischen dem ein- und mehrstimmigen Gebrauch des 3. Tons bewusst.⁴¹ Beim Einführen des zweiten Tonsystems beschreibt er sachgerecht die für die ›alternativ‹-Praxis nötige Anpassung der Schlusswendungen zwischen ein- und mehrstimmigem Vortrag des Psalmtons wie folgt:

Dies wurde so festgelegt, damit [die Töne] bequem mit den unterschiedlichen ›Coralí Intonazioni‹ und deren besonderen Schlusswendungen zusammenpassen können, auch wenn sie mehrstimmig gesetzt werden; und das geschieht, wenn die mehrstimmige Komposition mit einer dazwischen gesetzten Intonation des ›Corale modale Tuono‹ beginnt [...].⁴²

Die Schlusskadenz von *Ad te levavi*

Das zweite Tonsystem von Calegari lehnt sich terminologisch an die ›tuoni armoniali‹ von Lorenzo Penna⁴³ an. Seine ›tuoni corali resi armoniali‹ sind aber nicht von Penna entlehnt, sondern entsprechen einer Variante, die von Tevo in *Il Musico Testore* dem Franziskaner Francesco Maria Angeli da Rivotorto (1632–1697) zugeschrieben wird.⁴⁴

41 Calegari hat aber 1720 generell auf die ›alternativ‹-Praxis verzichtet, denn er fasst für jeden Ton die zwei Vertonungen Palestrinas der jeweils ungerad- und geradzahlgigen Magnificatverse in einem einzigen Zyklus zusammen; vgl. Calegari 1720a (D-Bsa SA 418, 1–8).

42 Calegari o.J.b, -4-: »Ciò stabilito rimase, accioche sebbene siano renduti armoniali, ageuolmente conuenire potessero colle Corali distinte Intonazioni, e particolari desinenze di medesimi; ed è quando incomincia il musicale armonico componimento colla intonazione del fraposto Corale modale Tuono«. In der Abwechslung von Psalm und Antiphon – das wäre der erste Gedanke mit Bezug auf die ›alternativ‹-Praxis – werden die Schlusswendungen des Psalmtons mit der Einführung von ›differentiae‹ angepasst. Die ›differentiae‹, also die alternativen Schlusswendungen des Psalmtons, dienen in der Regel der Rückkehr zur Antiphon. Seit Aaron bezeichnet der Begriff nicht mehr eine melodische Wendung, sondern einen bestimmten Ton, der gegebenenfalls anstelle der ›finalis‹ und über die ›confinalis‹ hinaus als Schlusston der Tenorstimme fungieren kann (vgl. Judd 2002, 377; mehr zum Thema in Bezug auf die ›differentiae‹ bei Powers 1998, 282). Zwei Elemente lassen aber erahnen, dass es sich hier vielmehr um die Abwechslung von Psalmton- und Orgelvers handelt, eine Praxis, die Barnett zufolge im 17. Jahrhundert weit verbreitet war. Erstens geht Calegari an dieser Stelle von dem System mit den transponierten Tönen aus. Die Transposition reduziert laut Barnett den Gesamtambitus der acht Psalmöne, und vor allem der Rezitationstöne (vgl. Barnett 2002, 421). Dies macht die mehrstimmige Aussetzung ›bequem«, gewährleistet das Hineinpassen der Vokalstimmen in den begrenzten Tonraum *I*-(*dd*) und erleichtert gemäß Powers – unabhängig davon, ob der Chor ein- oder mehrstimmig singt – die Abwechslung zwischen dem Chor und der fest gestimmten Orgel (vgl. Powers 1998, 296). Zweitens ist die ›Intonation des Corale modale Tuono‹ infolge des bereits analysierten Beispiels im 3. Ton nicht als eine einstimmige Vokalintonation zu lesen, sondern als ein Vortrag des einstimmigen Psalmtons mit Generalbass-Begleitung an der Orgel. Die von Calegari gepflegte ›alternativ‹-Praxis sollte allerdings in weiteren Studien über sein liturgisches Repertoire näher untersucht werden.

43 Vgl. Penna 1679, 119.

44 Außer Tevo übernehmen auch zwei anonyme Verfasser in den *Miscellanea I-Bc P.120(5)* (Anonyma [um 1700]) die Beispiele für ›Fuga‹ von Rivotorto. Vallotti zufolge hat sich Calegari überhaupt für Penna gegen Glarean entschieden (vgl. Vallotti 1733, -84-). Calegari verdankt möglicherweise Tevo seine unpräzise Angabe, weil dieser im Kapitel über die Kadenz die Systeme von Rivotorto und Penna gleichsetzt (vgl. Tevo 1706, 268). Im Vergleich zu Barnett 1998 (258) wird hier die Quellenfamilie, die die Variante mit dem 7. Ton auf *e* dokumentiert, mit Rivotorto und Calegari wesentlich

Der Unterschied zwischen den Sets betrifft den 7. Ton (vgl. Tab. 3), denn Penna führt drei Möglichkeiten für den Schlussston an (*d* im *b*-System, *D* und *e* im *#*-System), während die übrigen Autoren nur die letzte davon erwähnen.

	Penna 1679		Rivotorto, I-Bc P.120(5), Tevo 1706, Calegari 1732	
Ton	System	Schlussston	System	Schlussston
1	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>h</i>	<i>D</i>
2	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>G</i>
3	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>A</i>
4	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>E</i>
5	<i>h</i>	<i>C</i>	<i>h</i>	<i>C</i>
6	<i>b</i>	<i>F</i>	<i>b</i>	<i>F</i>
7	<i>b</i>	<i>d</i>		
	[<i>#</i>]	<i>D</i>		
	<i>#</i>	<i>e</i>	<i>#</i>	<i>e</i>
8	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>g</i>

Tabelle 3: Tonsystem ›nach modernem Gebrauch‹ (II)⁴⁵

Bei Penna, ebenso wie bei Tevo und in I-Bc P.120(5)⁴⁶, wird die Tonart durch drei zusammenhängende Parameter definiert: den Schlussston, die Kadenzordnung, sowie die Fuga – unter Fuga wird die Disposition bei Imitationen verstanden⁴⁷. Die zwei letztgenannten Quellen geben mit unterschiedlichen Beispielen dieselbe Kadenzordnung an (vgl. Bsp. 2 und 3). Dem 3. Ton wird die einzige Finalkadenz auf *a* im natürlichen System allgemein zugeordnet, doch allein Tevo besetzt sie mit dem Plagalschluss *d*-*A*. Aus diesem einen Grund dürfte Calegari am 18. Dezember 1720 die Motette *Ad te levavi* insgesamt dem 3. Ton zugeordnet haben.

erweitert. Dieser Aspekt sollte in weiteren Studien vertieft werden. Bei Barnett 2002 (420, Tab. 13.3) ist der Verweis auf Penna 1672 unvollständig, denn Barnett lässt diesmal beide Varianten des 7. Tons im *#*-System außer acht. Bei Menke 2015 (50; vgl. 67, Fußnote 15) wird offenbar Barnetts Tab. 13.3, vielleicht zu pädagogischen Zwecken, ohne Verweis auf die italienischen bzw. französischen Quellen zusammengefasst. Der dort angegebene 7. Ton auf *D* mit *b*- bzw. *fis*- und *cis*-Vorzeichen wäre in einem wissenschaftlichen Text erklärungsbedürftig, zumal die Variante mit *fis* und *cis* im italienischsprachigen Raum in anderem Kontext vorkommt, dessen Diskussion den Rahmen dieses Beitrags über die ›Palestrinesca pratica‹ und die davon direkt abhängigen Tonsysteme übersteigt.

45 Quellen: Penna 1679, 119; vgl. Barnett 1998, 258, Tab. 5. I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40r–42v; vgl. Barnett 1998, 258, Tab. 5. Tevo 1706, 268, 292 f. und 327–332; vgl. Barnett 1998, 258, Tab. 5. Calegari o. J. b, -4- (Text) sowie Calegari 1969, 184 f. [92v–93r] (Text) und 189 [95r] (Abbildung).

46 Anonyma (um 1700).

47 Unter ›fuga‹ versteht Zarlino eine intervallisch exakte Imitation im Abstand eines vollkommenen Intervalls, unter ›imitatione‹ stattdessen eine nicht exakte Imitation im Abstand eines voll- oder unvollkommenen Intervalls. Barnett zufolge tauscht Tevo 1706 die Bedeutung von ›fuga‹ und ›imitatione‹ aus, um der zeitgenössischen Praxis entgegenzukommen, in der die tonale Beantwortung die ›modale‹ Beantwortung schlechthin darstellte. Mehr zu diesen zwei Begriffen bei Zarlino und Tevo in Barnett 2002, 418 f.

Penna 1679

1. Cadenza 2. Cadenza 3. Cadenza

Corde. Cadenze di mezo. Finale.

I-Bc P. 120(5)

[D] 4 3 [A] 4 3 [F] 4 3 [C] 4 3 [G] 4 3 [D]

Corde principali: D und A
... di partecipazione: F, C und G

Tevò 1706

[D] [A] [F] [C] [G] [D]

1. Fondamentale Regolare Media Irregolare Irregolare Finale

Beispiel 2: Lorenzo Penna; I-Bc P.120(5); Zaccaria Tevo: Kadenzen im 1. Ton⁴⁸

Penna 1679

1. Cadenza 2. Cadenza 3. Cadenza

Corde. Cadenze di mezo. Finale.

I-Bc P. 120(5)

[A] 4 3 [E] 4 3 [C] [4 3] [G] [4 3] [D] 4 3 [A] 4 3

Corde principali: A und E
... di partecipazione: C, G und D

Tevò 1706

[A] [E] [C] [G] [D] [A]

3. Fondamentale Regolare Media Irregolare Irregolare Finale

Beispiel 3: Lorenzo Penna; I-Bc P.120(5); Zaccaria Tevo: Kadenzen im 3. Ton⁴⁹

48 Vgl. Penna 1679, 120; I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40r; Tevo 1706, 268.

49 Ebd.

Vier Tage zuvor hatte er Abschrift und Einrichtung des 3. Magnificat von Palestrina vollendet; eine Gegenüberstellung der beiden Stücke ist interessant. Vergleicht man zum Beispiel den Schluss des 9. Magnificat-Verses mit dem der Motette (Bsp. 4), so fällt auf, dass in beiden Fällen ein Plagalschluss d-A auf eine ›doppia‹ nach a folgt. In der Magnificat-Einrichtung fällt außerdem das systematische Einbringen eines \flat durch Calegari in M. 26 auf. Es stellt sich die Frage, ob Calegari damit anstrebte, die Besonderheit eines Cantus firmus-gebundenen 3. Tons bei Palestrina in der Art eines ›in la‹ phrygischierenden Modus auszudrücken.⁵⁰ Andererseits wird die Ausharmonisierung der Finalkadenz nur in *Ad te levavi* durch einen 4 \sharp /6-Zusatz verstärkt, sodass die Wendung dort zugleich plagal und authentisch wirkt.

Palestrina, *Ad te levavi*

The image shows a musical score for Palestrina's *Ad te levavi*. It consists of a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (bass clef). The score is in a 3/4 time signature and features a mix of whole, half, and quarter notes. The key signature has one sharp (F#). The lute part includes a final cadence with a 4 \sharp /6-Zusatz (indicated by a sharp sign above the bass clef).

Palestrina/Calegari, 3. Magnificat (9)

The image shows a musical score for Palestrina/Calegari's 3. Magnificat (9. Vers). It consists of a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (bass clef). The score is in a 3/4 time signature and features a mix of whole, half, and quarter notes. The key signature has one sharp (F#). The lute part includes figured bass notation (numbers 1-7) and a final cadence with a 4 \sharp /6-Zusatz (indicated by a sharp sign above the bass clef).

Beispiel 4: Giovanni Palestrina / Francesco Calegari: *Ad te levavi*, M. 67–74, und 3. Magnificat (9. Vers), M. 21–28, im Vergleich⁵¹

50 Mehr zum ›in la‹ phrygischierenden Modus bei Meier 1992, 86–92.

51 *Ad te levavi* (oben): Palestrina 1881, 6, (Vokalsatz) und Palestrina 1720d, fol. 10r (b.c.-Auszug). 3. Magnificat (unten): Palestrina 1720b, fol. 44v–45r.

›Extensio modi‹ vs. ›partecipazione‹

Die Motette *Ad te levavi* nennt Christoph Bernhard in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* als ideales Beispiel für die ›extensio modi‹. Dabei geht er von einem 4. Ton aus⁵², mit Finalis *D*, Oktave *A-a*, regelmäßigen Kadenzen auf *D*, *f*, und *a*, sowie unregelmäßigen Kadenzen auf *G* und *b*.⁵³ Für diese Lösung spricht besonders der tendenziell plagale Ambitus des Cantus (e^1) a^1 – f^2 (g^2).⁵⁴

›Extensio modi‹ ist Bernhard zufolge die Erweiterung einer Komposition durch die Einbeziehung aller Tonstufen, nachdem der Ton durch die Quartenspezies und Quintenspezies (spezies) sowie die Solmisation bestimmt worden ist.⁵⁵ Seine Analyse betrifft (vgl. Bsp. 5) die Ansatzöne der paarweisen Soggetti im Quart- bzw. Quintabstand, welche in der Tat alle Tonstufen seines 4. Tons mit Finalis *D* umfassen. Eine Extension fällt grundsätzlich mit jedem neuen Soggetto zusammen. Hierbei sind zwei Erweiterungen gegenüber den Kadenzarten festzustellen: Erstens mit dem Ansatzpaar *c-g* (M. 41–43) im Vorfeld zur ersten F-Kadenz (M. 45), das aber noch als Oberquint-Steigerung des Vorfelds zur F-Mittelkadenz (M. 47–48) betrachtet werden könnte; zweitens mit dem nicht explizit erwähnten Paar *e-h* (M. 61–64), das aber in analoger Funktion einer e-Diskantklausel (M. 66–67) und den beiden Kadenzen auf *a* – authentisch (M. 70–71) und plagal (M. 73–74) – vorangeht. Die Erweiterung durch die Fuga gilt zusammenfassend den drei regelmäßigen Kadenzen auf *D*, *f* und *a*. Deshalb trifft die Kategorie ›extensio modi‹ besser auf diese Motette zu als die Kategorie ›commixtio‹.⁵⁶ Einen ›tuono commisto‹ definiert Pontio als einen Ton, der Quartenspezies und Quintenspezies aus anderen Tönen integriert, mit denen er nicht die Finalis teilt.⁵⁷ Allerdings sollte ein solcher Ton auf seiner Finalis enden.⁵⁸

Ein geringfügiger Unterschied besteht zwischen der ›extensio‹ von Bernhard und der ›partecipazione‹ gemäß dem Begriffsgebrauch bei Tevo und in I-Bc P.120(5)⁵⁹. Die ›partecipazione‹ stellt ebenfalls eine Ausweitung des Tons dar, wobei aber nur die Stufen der Nebenkadenzen an der Erweiterung der Fuge (›imitazione‹) beteiligt (›corde di

52 Vgl. Bernhard 1926, 106.

53 Vgl. ebd., 94 f.

54 Interessanterweise behauptet Angleria, Schüler von Claudio Merulo, dass das Tonsystem von Zarlino auf *c* (seit 1571) schon zu seiner Zeit (1622) nicht mehr gebräuchlich sei (vgl. Marcello 1707, 76), während Bernhard, seinerseits Schüler von Heinrich Schütz, in den 1650er Jahren auf einer Fassung der 12 Modi auf *c* besteht (vgl. Bernhard 1926, 91–93).

55 Vgl. Bernhard 1926, 106.

56 Powers hat mit der Idee eines Modus-Wechsels von *d* nach *a* Bernhard überinterpretiert (vgl. Powers 1982, 78, Fußnote 44). Dieser betont viel mehr die Einbeziehung aller Stufen eines Modus (vgl. Bernhard 1926, 107).

57 Vgl. Pontio 1588, 95–96. Damit übereinstimmende Definitionen von ›Commixtio‹ sind auch zu finden bei: Judd 2002, 371, und Schubert 2002, 507.

58 Vgl. Pontio 1588, 96. Auch Meier stellt das Verfahren der ›Commixtio‹ innerhalb der zu einer bestimmten Finalis gehörigen Modi dar. Initium, Mediatio und Schluss bleiben unberührt. Vgl. insbesondere Meier 1974, 291–293 (Beispiele im 3. Ton).

59 Anonyma (um 1700).

- *Ad te levavi animam meam*, d/a

1
a d

- *Deus meus in te confido*, 1. Extension, a/e

15.2
e a
a b

- *non erubescam*, 2. Extension, a/e

26
a e

- *neque irrideant me*, 3. Extension, d/a, d/g, a/e

34
d a g (a) e
d

- *inimici mei*, 4. Extension, g/c

g c

- *et enim*, 5. Extension, F-Tutti [Noema]

- *non confundentur*, 6. Extension, e/a, [e/h!]

56
e b h
exp - tant, non con - fun - den - - - tur, non ...
exp - tant, non con - fun - den - - - tur, non ...
a b

Beispiel 5: Analyse der Fuga in Giovanni Palestrina, *Ad te levavi*, in Anlehnung an Christoph Bernhard⁵⁸

58 Vgl. Bernhard 1926, 106f.

partecipazione») sind.⁶¹ Bei Betrachtung der Kadenzordnung (vgl. Bsp. 2 und 3) dürfte *Ad te levavi* nach einem klaren Beginn in d, im 1. Ton, schließlich nach a tendieren und somit im 3. Ton abschließen. Zum einen lässt der 3. Ton keine F-Kadenz, noch weniger eine F-Mittelkadenz zu, zum anderen ist, wie gesehen, nur in diesem Ton eine Finalkadenz auf a möglich. Angesichts der Fugen von Rivotorto (Bsp. 6) fällt das Ansatztonpaar e-h deutlich aus dem Rahmen eines 1. Tons und schon der a-Ansatz (T. 13) findet in dem kurzen Satz keine Unterquartimitation mehr. Das Wechselspiel zwischen a und e ist für den 3. Ton hingegen konstitutiv. Beschränkt man sich bei der Analyse auf die Betrachtung der Kadenzordnung und vernachlässigt die Disposition der imitatorischen Einsätze, wäre auch eine ›commixtio‹ vorstellbar.

Beispiel 6: Fuga-Beispiele nach Francesco Rivotorto für den 1. (oben) und 3. Ton (unten)⁶²

Die Entwicklung der Motette nach der Mittelkadenz auf F ist aber insgesamt ebenso unkonventionell wie bezeichnend. Bei dem Wort »expectant« erfolgt ein Plagalschluss d-A bereits in M. 55–56. Das folgende Soggetto »non confundentur« sorgt wortwörtlich für

61 Tevo 1706, 327–331. Siehe insbesondere das Beispiel zum »settimo tuono«, ebd., 331: »La Fuga del Settimo Tuono si farà per le corde di E la mi, e di B mi, l'Imitazione sarà nelle altre corde di partecipazione, e si terminerà con la finale.« (Hervorh. d. Verf.) Zum Verhältnis zwischen den Begriffen »fuga« und »imitatio« bei Tevo vgl. oben, Fußnote 47. I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40v: »di partecipazione s'estende [sic] à [...] [Hervorh. d. Verf.]«. Calegari geht nur in Bezug auf sein Dur-Moll-System auf den Begriff näher ein.

62 Vgl. I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40r–40v; Tevo 1706, 327f. und 329.

Verwirrung und nimmt in der Gestalt eines umfangreichen Appendix den vollständigen Abschnitt bis zur Finalkadenz, dem endgültigen Plagalschluss d-A ein. Die Verwirrung beginnt sofort mit der (trotz Satztrennung) direkten Chromatik *c-cis* in Mensur 56.⁶³ In Mensur 59 wird die letztmögliche Kadenz auf *d* entschieden ›ausgeflohen‹. Powers hat die *Offertoria* als Zyklus analysiert und ist zu einer grundsätzlichen Teilung der ersten 32 Motetten (sog. ›Winter-Zyklus‹) in acht Gruppen gekommen.⁶⁴ Demnach hätte Palestrina das Abschweifen von *d* nach *a* als kompositorisches Mittel eingesetzt, um die Motetten 1–4 im 1. von den folgenden Motetten 5–8 im 2. Ton abzugrenzen.⁶⁵ Was aber Powers gerade als eine Bestätigung des 1. Tons ansieht, trägt nicht zuletzt dazu bei, dass Calegari aus der historischen Perspektive des 18. Jahrhunderts die Motette *Ad te levavi* dem 3. Ton zuordnet.

›Discordanze‹: der Schlüssel zu Calegaris Theorie und Praxis

Kontrapunkt und Harmonie, nach Calegari die zwei Bestandteile der Komposition, finden durch die Umstellung der ›elementi‹ zunächst eine separate, ›auf dem Abakus basierte‹ Entsprechung in der Klang- und der Harmoniezahl (›Sonoro« und ›Armonico numero«⁶⁶, vgl. Tab. 4), welche eine lückenlose Erfassung des musikalischen Geschehens durch den General- und den noch nicht selbstständig notierten Fundamentalbass ermöglichen.

Die Harmonie besteht aus einem ›consonante complesso‹ und bis zu vier in Terzenschichtung hinzugefügten Dissonanzen (›complesso delle dissonanze‹).⁶⁷ Diese stellen mit der Oktavierung der Septime einen eigenen Komplex her und sind nur den sogenannten ›dominantischen‹ Stufen II, V und VII⁶⁸ zugehörig (siehe ›Sitz der Akkorde‹⁶⁹). Die höchstens achtstimmige Aussetzung setzt Variabilität der Stimmenanzahl voraus; dabei sollen die Dissonanzen möglichst in der rechten und die Konsonanzen in der linken Hand liegen.⁷⁰ Deshalb dient Calegaris Lehre, genauso wie Heinichens Erklärung der ›Verwechslung der Harmonie‹, primär der optimalen Erkennung der Dissonanzen.⁷¹

63 Vgl. auch Palestrina Anfang 17. Jh., fol. 2v (Tenor): Drei #-Vorzeichen sind in Mensur 55–56.1 extra notiert, in Mensur 56.2 keines.

64 Vgl. Powers 1982, 60, Tab. 5.

65 Vgl. ebd., 77f. Powers Analyse der *Offertoria* wird in einem jüngeren Beitrag (Mangani/Sabaino 2008) ausführlich thematisiert und teilweise in Zweifel gezogen. Insbesondere für *Ad te levavi* ist relevant, dass die Autoren keinen allzu starken Unterschied zwischen den Hauptparametern der Motetten 1–4 und 5–8 feststellen. Unter anderem entspreche der plagale [!] Ambitus des Tenors in der ersten Gruppe gerade dem Ambitus in der zweiten Gruppe, nur eine Oktave höher. Mehr zu dieser Kritik bei Mangani/Sabaino 2008, 234.

66 Calegari o.J.b, -1-.

67 Acht Finger werden verwendet, einer davon für den Grundton. Mehr in Calegari o.J.d, -31-.

68 Calegari o.J.c, -15- – -17- (›Esempi‹ der Septime); Schurr ignoriert aber die II. Stufe (Schurr 1969, Bd. 1, 74).

69 Der Begriff wird von Budday auf die Oktavregel bezogen. Mehr dazu in Holtmeier 2011, 465f.

70 Vgl. Calegari 1969, 179 [90r].

71 Vgl. Calegari o.J.b, -1-. Mehr zu Heinichen in Buelow 1962, 235.

Gregoriana lettere		Greco complesso	Origine de' la lettura	Sonori numeri [Contrappunto]		Armonici Numeri [Armonia]		
				concor- danza	discor- danza	Complesso delle Consonanze	Complesso delle Dissonanze	
								replicati
C.	sol, fa, ut	15.	fa.	15.		15.	14. Ottava 13. Settima	
B.	fab, mi	14.	mi.		14.			
A.	la, mi, re	13.	re.		13.			
G.	sol, re, ut	12.	sol.	12.				12.
F.	fa, ut	11.	fa.		11.			11. Quinta
E.	la, mi	10.	mi.	10.				10.
D.	la, sol, re	9.	re.		9.			
				semplici				
C.	sol, fa, ut	8.	fa.	8.		8.	7. Unissono	
B.	fab, mi	7.	mi.		7.			
A.	la, mi, re	6.	re.		6.			
G.	sol, re, ut	5.	sol.	5.				5.
F.	fa, ut	4.	fa.		4.			
E.	la, mi	3.	mi.	3.				3.
D.	la, sol, re	2.	re.		2.			
C.	sol, fa, ut	1.	do.	1.		1.		
				Principio		Base		

Tabelle 4: Calegari, Zusammenfassung der ›Prima pratica‹.⁷²

Calegari kennt keinen einheitlichen Umkehrungsbegriff, sondern zwei separate Verfahren: Der ›accidentale divisione‹⁷³, dem Weglassen bzw. Hinzufügen konsonanter Akkordtöne, wird das ›rivolto‹⁷⁴, die Verlegung einer Dissonanz in den Bass, gegenübergestellt.

Dem Kontrapunkt wird eine dritte Gruppe von Intervallen zugerechnet, die Diskordanz. Die diskordanten 2, 4, 6 und 7 sind nicht mit den dissonanten 7, 9, 11, 13 und 14 zu verwechseln, da sie weder eine Vorbereitung noch eine Auflösung erfordern.⁷⁵ Sie entstehen im Durchgang zwischen den Harmonien⁷⁶ und dienen somit als »Sonoro Numero«⁷⁷ der Melodiebildung. Die vier ›discordanze semplici‹ entstehen in Verbindung mit dem Akkord der I. Stufe samt seinen Umkehrungen, den drei ›discordanze composte‹ (vgl. Bsp. 7) mit dem Septakkord der V. Stufe (Tab. 5). Sie erscheinen in festen Kombinationen und bilden die Akkordstellung der Harmonien nur indirekt ab, da sie selbst keine eigenen Umkehrungen⁷⁸ haben.

72 Vgl. Calegari o.J.a, -6- und -22- (Abbildungen). Vgl. auch Calegari o.J.c, -1-.

73 Mehr zum Begriff in Calegari o.J.b, -27- – -31-.

74 Calegari o.J.c, *Esempi musicali*.

75 Vgl. Calegari o.J.b, -15- und -33-.

76 Vgl. Calegari o.J.d, -2-, -32- und -33-.

77 Calegari o.J.b, -1-.

78 Vgl. Calegari o.J.d, -32-.

[1. 2. 3.]

Beispiel 7: Francesco Calegari, ›Discordanze composte‹⁷⁹

1. Discordanza		Dissonanze 7 + 9			2. Discordanza		Dissonanze 7 + 11		
a	b	d	c	d	a	b	d	c	d
Signatur		Harmoniezahl			Signatur		Harmoniezahl		
			10	9				12	11
			9	9				11	⊕
			7	7				8	5
		7	7	6			5	7	4
7	7	6	10	10	7	7	4	10	7
4	6	7	8	7	7	5	7	8	5
4	4	4	5	4	5	4	5	5	2
2	2	2	3	2	2	2	2	3	
			1	-				1	<u>2</u>
				9					11
3. Discordanza		Dissonanze 13 + 14			4. Discordanza		Dissonanze 7		
a	b	d	c	d	a	b	d	c	d
Signatur		Harmoniezahl			Signatur		Harmoniezahl		
			15	10					
			14	9					
			13	7				12	13
	10	10	12	7				10	11
	9	9	10	5				8	9
7	7	7	8	3	6		6	7	⊕
5	5	5	5		4	-	4	5	6
3	3	3	3		2		2	3	4
	2		1	-				1	<u>2</u>
				13					7
a = discordanza semplice, einfache Diskordanz					c = Prim'Armonia, Grundstellung				
b = discordanza composta, zusammengesetzte Disk.					d = Dissonanza in parte grave, in den Bass verlegt				

Tabelle 5: Calegari, Diskordanzen und Dissonanzen im Vergleich⁸⁰

Auffällig in *Ad te levavi* und weiteren Autographen ist die akribische Bezifferung vieler Durchgangsnoten, auch dort, wo es nach gängiger Praxis überflüssig wäre.⁸¹ Die notierten Diskordanzen und die Präsenz des Vokalsatzes geben wichtige Hinweise auf Calegari's analytisches und aufführungspraktisches Vorgehen. Der Abschnitt M. 27–34 (Bsp. 8) zeigt die erste, zweite und vierte der ›discordanze semplici‹.

79 Vgl. Calegari 1969, 173 [87r].

80 Zu den ›Discordanze‹ vgl. Calegari o. J., c, -33- (Text) und Calegari 1969, 172 f. [86v und 87r] (Abbildungen). Zu den ›Dissonanzen‹ vgl. (1) Calegari o. J., c, ›Esemplio‹ Nr. 12 (zu -24-); (2) ebd., ›Esemplio‹ [Nr. 15b] (zu -25-); (3) ebd., ›Esemplio‹ Nr. 15 (zu -25-); (4) ebd., ›Esemplio‹ Nr. 2 (zu -15-).

81 Calegari empfiehlt in o. J., d, -32-: »nur bei dringendem Bedarf« (Übers. der Verf.).

27

[Discordanza: 2. 1. 2. 2. 1. 4. 1. semplice]

Rekonstruktion:

Beispiel 8: Giovanni Palestrina / Francesco Calegari: *Ad te levavi*, M. 27–34, mit Rekonstruktion eines Generalbass-Satzes⁸²

An zwei analogen Stellen erzielt die Aussetzung gemäß den Diskordanzen in Mensur 28 die komplementäre Ausfüllung des Klangraums und in Mensur 31/32 die Übereinstimmung mit dem Vokalsatz. Einen Anhaltspunkt für die progressive Steigerung der Stimmenanzahl bis zur Verdopplung der Oberstimme bieten sowohl die Kadenz in Mensur 30 als auch der Sextakkord in Mensur 31. Im Zusammenhang mit der Pause in der Oberstimme und dem Sextakkord in Mensur 32.2 sollte die Stimmenanzahl wieder reduziert werden. Am Anfang von Mensur 33 könnte die fehlende Bezifferung für ein Mitgehen der Mittelstimme mit dem Bass stehen. Die folgende Bezifferung 4/6/9 gibt die erwünschte Lage des zu greifenden Klangs an, da die 9 eigentlich eine ›replicata‹ der Sekunde in der vierten Diskordanz 2/4/6 darstellt. Für die doppelreißtönigen Kadenzen in Mensur 30 und 34 sind Calegaris *Esempi musicali* ausschlaggebend (Bsp. 9). Die durchaus rätselhafte Auswahl der Kadenzen in der Umkehrung lässt sich dadurch erklären, dass die Bässe auch als kontrapunktische Stimmen in einer einzigen Kadenz zusammengefasst werden können. Im Textteil erläutert Calegari anhand der ausführlichen Bezifferung durch ›armonici numerici‹ und deren Diskussion, wie eine Signatur zu ergänzen sei.⁸³

82 Vgl. Palestrina 1720d, fol. 4r und 5r.

The image displays three systems of musical notation. Each system features a bass staff with figured bass notation and a treble staff with a simple melodic line. The figured bass notation includes numbers 1-7 and 8-9, often with accidentals and ligatures. The treble staff shows the corresponding pitch contour.

Beispiel 9: Francesco Calegari, *Esempi musicali* Nr. 10, 15 und 7 mit eigener Rekomposition (jeweils am Systemende)⁸⁴

Wenn wir in diesen Palestrina-Einrichtungen kodifizierte Diskordanzen antreffen, können wir davon ausgehen, dass Calegaris Umkehrungsbegriff schon zu dieser Zeit theoretisch relativ weit entwickelt war. Die Besonderheit dieser ›Harmonielehre‹ wiederum kann am besten in Verbindung mit dem lateinischen Vokalkontrapunkt und seiner Continuo-Praxis erfasst werden, mit einem Wort: durch die gelehrte ›Palestrinesca pratica‹ des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

* * *

Der Venezianer Francesco Antonio Calegari, bereits 1656 geboren, war ein erfahrener Kapellmeister, geschätzter Musikgelehrter und kompromissloser Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts, der hauptsächlich im 18. Jahrhundert wirkte und erst in den 1730er Jahren eine schon vollentwickelte Lehre zu Papier brachte – oder es zumindest in mehreren Anläufen versuchte. Nach seinem Tod 1742 nahm sich offenbar niemand vor, seine Manuskripte zu redigieren. Trotzdem zirkulierten seine Ideen und auch Teile seines geplanten *Trattato* unter provisorischen Titeln weiter.

Der Leser kann aus dieser erweiterten Analyse von *Ad te levavi* einen Zugang zu Calegaris Gedankenwelt und vor allem seinem musiktheoretischen Hintergrund gewinnen. Bei der Erarbeitung dieser Analyse wurde der Verfasserin klar, dass eine nahezu lückenlose Rekonstruktion und Erschließung des *Trattato* bzw. seines Systems machbar ist. Calegari ist eine spannende Lektüre und wird auch einer breiten Leserschaft viel zu bieten haben, sobald die hier behandelte Quelle in einem leserfreundlichen Format vorliegt.

83 Vgl. die Quellenangaben zum Beispiel 9.

84 Vgl. Calegari o. J. c. ›Esempi‹ Nr. 10 (zu -19-), 15 (zu -25-) und 7 (zu -16-).

Literatur

Anmerkung zur Bibliographie von Manuskripten: Bibliothekssignaturen folgen den Angaben in RISM. Zahlenangaben in < > (z. B. <1>) stehen für nicht paginierte Seiten. Zahlenangaben in - - (z. B. -1-) stehen für nachträglich (etwa von der Hand des Bibliothekars) paginierte Seiten.

Anonyma (um 1700), *Regole del contrappunto, del sonare il basso continuo, et accompagnare la parte che canta*, Ms. = I-Bc P.120 (5), fol. 32r–46v.

Banchieri, Adriano (1614), *Cartella musicale*, Venedig: Vincenti.

Barbieri, Patrizio (1990), »Gli armonisti padovani nel Settecento (estratto)«, in: *Storia della musica al Santo di Padova* (= Storia e cultura al Santo 10), hg. von Sergio Durante und Pierluigi Petrobelli, Vicenza: Neri Pozza, 199–219. www.patriziobarbieri.it/pdf/apadovani.pdf

Barnett, Gregory (1998), »Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century«, *JAMS* 51, 245–281. <http://www.jstor.org/stable/831978>

— (2002), »Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 407–455.

Bernhard, Christoph (1926), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Josef Müller-Blattau, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Buelow, George J. (1962), »Heinichen's Treatment of Dissonance«, *JMT* 6, 216–274. <http://www.jstor.org/stable/842911>

Calegari, Francesco Antonio (1724a), *Dixit Dominus* [originaler Titel, fol. 11v: *Intonazione del Terzo Tuono*], Ms. (3.5.1724), in: D-Bsa SA 205 [Beilage], fol. 11v.

— (1724b), *Lettera del P. Fr. Francescantonio Calegari all'eccellentissimo Signor Benedetto Marcello* (19.8.1724), in: Marcello, Benedetto, *Estro poetico-armonico*, Bd. 4, Venedig: Domenico Lovisa, VI–VIII.

— (1725), *Super flumina babilonis. - | Graduale, octavi Toni. | Prenestini. - | Tradotto, ed esposto colla dimostrazione degli Armonici numeri*, Ms. (8.4.1725), in: D-Bsa SA 204, fol. 1r–3v.

— (1726), *Lettera del P. Fr. Francescantonio Calegari all'eccellentissimo Signor Benedetto Marcello* (10.12.1726), in: Marcello, Benedetto: *Estro poetico-armonico*, Bd. 8, Venedig: Domenico Lovisa, V–VIII.

— (1969), *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* [1732] [=Text-Transkription von Abschrift in A-Wn 19103 mit den Abb. des Originals], in: Schurr 1969, Bd. 2, 17–251.

— (o.J.a), *Dissertazione di Fra Francesco Antonio Calegari Min. Conv.*, Ms. = I-Bc F.71 (1), 1–57. http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_F/F071/

— (o.J.b), *Dissertazione di Fra Francesco Antonio Calegari Min. Conv.* [= Text-Transkription von Calegari o.J.a, ohne die Abb. des Originals], Ms., hg. von Massimo Redaelli als *Qual sia il Sonoro Numero*. http://mimtt.co.uk/files/Calegari_1.pdf

- (o.J.c), *Parte prima della Latina, e moderna musica, ouuero siasi concordanza, ed Ordine dell'armonico numero* [...] *con diciotto esempi di musica*, Ms. = I-Bc F. 71 (2–3), <i>–33. http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_F/F071/
- (o.J.d), *Parte Prima della Latina e Moderna musica* [= Text-Transkription von Calegari o.J.c, ohne die Abb. des Originals], Ms., hg. von Massimo Redaelli. http://mimtt.co.uk/files/Calegari_Prima_Prattica.pdf
- Gallo, F. Alberto (1967), »Il Musico Testore di Zaccaria Tevo«, *Quadrivium* 8, 101–111. http://amsacta.unibo.it/3506/1/F.A._Gallo%2C_Il_Musico_Testore_di_Zaccaria_Tevo.pdf
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *ZGMTH* 8, 465–487. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/655.aspx>
- Horsley, Imogene (1977), »Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque«, *JAMS* 30, 466–499. <http://www.jstor.org/stable/831050>
- Judd, Cristle Collins (2002), »Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 364–406.
- Mangani, Marco und Sabaino, Daniele (2008), »Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony: New Observations«, in: *Acta Musicologica* 80, 231–250.
- Marcello, Benedetto (1707), *Delle Consonanze Armoniche* [= unvollständige Abschrift von Camillo Angleria: *Regola del contraponto e della musical compositione*, Mailand 1622: Giorgio Rolla], Ms., in: I-Vnm It.IV,197a (=9767), <1>–127. <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=marciana&id=o-ai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3AARM0002542>
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- (1992), *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter-Studienbücher Musik 3), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (=Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1874), *Fünfstimmige Motetten* [1584] (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 4), hg. von Franz Espagne, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1881), *Offertorien* [1593] (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 9), hg. von Franz Commer, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1885), *Magnificat octo tonum. Liber primus* [1591] (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 27.1), hg. von Franz X. Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (Anfang 17. Jh.), *Ad te levavi animam* [anonyme Abschrift], Ms., in: *Offertoria Jo. Petri Aloisii Praenestini, et Cantica Cantorum eiusdem 5. vocibus*, Ms. (8° in Partitur) = I-Bc U.4, fol. 1r–3r.
- (1720a), *Palestina* [sic] | VIII. | *Magnificat*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. [Datierung durch die Verfasserin] = D-Bsa SA 418 (1–8), 148 folia.

- (1720b), *Palestrina. | Magnificat Tertii | Toni*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. (14.12.1720), in: D-Bsa SA 418 [= Palestrina 1720a] (3), fol. 37r–48r.
- (1720c), *Super flumina babilonis* [originaler Titel: *Octavi Toni. | Graduale | Super flumina babilonis. - | Prenestini. - | Originale [...]*], Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. (16.12.1720), in: D-Bsa SA 204, fol. 4r–8v.
- (1720d), *Tertij Toni. | Offertorio. | Ad te levavi animam meam.- | Prenestini. - | Originale [...]*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. (18.12.1720), in: D-Bsa SA 205 (1), fol. 1r–10r.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali per li principanti della musica figurata*, Bologna: Monti.
- Pontio, Pietro (1588), *Ragionamento di musica*, Parma: Eraso Viotto.
- Powers, Harold (1982), »Modal Representation in Polyphonic Offertories«, *Early Music History* 2, 43–86. <http://www.jstor.org/stable/853762>
- (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: *Tonal Structure in Early Music*, hg. von Cristle Collins Judd, New York/London: Garland, 275–340.
- Schubert, Peter (2002), »Counterpoint Pedagogy in the Renaissance«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 503–533.
- Schurr, Walter William (1969), *Francesco Antonio Calegari (d. 1742): Music Theorist and Composer* (2 Bde.), Diss., Ann Arbor: Univ. Microfilms.
- Selfridge-Field, Eleanor (1994), *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3., überarbeitete Auflage, New York: Dover.
- Tevo, Zaccaria (1706), *Il Musico Testore*, Venedig: Bortoli.
- Vallotti, Francesco Antonio (1731), *Ragionamenti del Padre Francescantonio Calegari che seruono per sostenere il di lui sistema del Tuono minore musicale armoniale nella corda, ed Ottava di D. la sol re contro il Padre Uallotti che lo uuole fondato nella corda, ed ottava di A la mi re* [= Text-Transkription, Ms. (24.11.1731) = I-Pca A.VI.537, fol. 1r–<15v>, ohne die Abb. des Originals], hg. von Massimo Redaelli. http://mimtt.co.uk/files/Calegari_Ragionamento.pdf
- (1733), *Trattato de Tuoni Modali si Ecclesiastici e Corali, che Musicali ed Armoniali [...]* [= Text-Transkription, Ms. = I-Pca A.VI.537, <i>-92, ohne die Abb. des Originals], hg. von Massimo Redaelli. http://mimtt.co.uk/files/Vallotti_Trattato_I.pdf
- (1735), *Libro Secondo del Trattato de Tuoni Modali, in cui si tratta de dodici Tuoni Ecclesiastici, o Corali* [= Text-Transkription, Ms. (3.10.1753; sic) = I-Pca A.VI.541, <1>-<31>, ohne die Abb. des Originals], hg. von Massimo Redaelli. http://mimtt.co.uk/files/Vallotti_Trattato_II.pdf
- Vidic, Roberta (2016), »Rameau und die italienische Tradition. Zum Vergleich zwischen der rameauschen und der paduanischen Umkehrungslehre« (= Spektrum Musiktheorie 4), in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz: Are, 51–87.
- Zarlino, Gioseffo (1589), *L'istitutioni harmoniche* (= *Tutte le opere*, Bd. 1), Venedig: Francesco de' Franceschi Senese.