

Schon dem Pensionsalter nahe, brach der ständig bewegliche, mit Einladungen zu Gastprofessuren, Kongressen, Vorträgen wie auch mit Ehrungen reich bedachte Geiringer noch einmal zu neuen Ufern auf — sogar im wörtlichen Sinne: 1962 ging er an die unmittelbar am Strand des Pazifik gelegene University of California in Santa Barbara, wo er in kurzer Zeit die Musikwissenschaft mit organisatorischem Geschick und erstaunlicher Elastizität etablierte. Die neue Aufgabe erfüllte ihn mit überraschenden Energien, so daß er weit über die Emeritierung hinaus bis fast ins neunzigste Lebensjahr Lehrveranstaltungen abhalten konnte.

Zu seinem siebzigsten Geburtstag erschien eine Festschrift (*Studies in Eighteenth Century Music*, London 1970). Er war Präsident der American Musicological Society und später deren Ehrenmitglied, ferner Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, Träger des Großen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich und korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Mit Karl Geiringer ist knapp ein Jahr nach Willi Apel, dem Schicksalsgefährten in der Emigration, das letzte Mitglied jenes Kreises von Musikforschern dahingegangen, die, durch politische Umstände aus der deutschsprachigen Tradition verdrängt, die Musikwissenschaft nach Amerika verpflanzt haben. Seine Lebensgeschichte ist somit auch zu einem guten Teil die Geschichte unseres Faches, zu dessen Begründern sein Wiener Lehrer Guido Adler zählte und dessen Aufbau in der Neuen Welt Karl Geiringer ein halbes Jahrhundert lang mit unermüdlichem und bewundernswertem Eifer betrieb.

Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz

von Hellmut Federhofer, Mainz

Unter den Figurentheoretikern des 17. Jahrhunderts nimmt Christoph Bernhard eine Sonderstellung ein, da er den aus der Rhetorik entlehnten Figurbegriff auf die Dissonanz als satztechnisches Phänomen bezieht: „Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen“¹. Daher fällt schon das Vorkommen der Dissonanz im *stylus gravis* oder *antiquus*, den Bernhard nicht auf den Palestrinastil einengt, sondern auf die Kunst der Niederländer, der römischen und venezianischen Schule, von Nicolas Gombert und Adrian Willaert über Cristóbal Morales, Giovanni Pierluigi Palestrina, Francesco Soriano bis zu den beiden

¹ *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. v. Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. ²1963, S. 63. — Vgl. auch Carl Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, Kassel u. Bamberg 1954, S. 154; Dahlhaus weist darauf hin, daß bereits Tinctoris (CS IV, 144b) „alle praktisch verwendeten Dissonanzen als Figuren“ bezeichnet

Gabrieli, Orazio Benevoli u. a. ausdehnt², unter seinen Figurbegriff. Bedeutung und weite Verbreitung erlangte seine, auch unter anderen Namen überlieferte Kompositionslehre³ weniger zufolge ihrer Darstellung der im *stylus gravis* gebräuchlichen Intervallfortschreitungen, die ohnehin in anderen Traktaten und dort z. T. noch ausführlichere Behandlung finden, sondern vielmehr wegen ihrer Systematisierung der neuartigen Dissonanzbildungen des *stylus luxurians*, den Bernhard in einen gewöhnlichen und theatralischen unterteilt. Seine Figurenbegriffe, die sowohl vertikale als auch horizontale dissonante Relationen betreffen können, blieben fast unverändert bis in das 18. Jahrhundert in Gebrauch. Noch Johann Baptist Samber (*Continuatio ad Manuductionem organicam*, Salzburg 1707) und Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739) als spätere Zeugen aus weit voneinander entfernten Musikzentren im deutschen Sprachraum, bedienten sich ihrer zwecks Systematisierung der Dissonanzen⁴.

Bernhard bezieht sich auf Vokal- und Instrumentalmusik. Neue Figuren, die den Umkreis des *stylus gravis* überschreiten — die sogenannten *figurae superficiales* —, leitet er von künstlicher Veränderung der *figurae fundamentales* des *stylus gravis* durch Sänger und Instrumentalisten ab: „Nachgehends hat man observiret, daß künstliche Sänger auch Instrumentisten [...] von den Noten [des im *stylus gravis* gesetzten Satzes] hier und dort etwas abgewichen, und also einige anmutige Art der Figuren zu erfinden Anlaß gegeben“⁵. Und im Begriff des *stylus luxurians communis* wird das Adjektiv *communis* dahingehend verstanden, daß „derselbe nunmehr in singenden, sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen Sonaten gefunden wird“⁶. Bernhard kennt und schätzt selbstredend die Dissonanz als Mittel der Textdarstellung und ermangelt nicht allgemeiner Anweisungen, im *stylus luxurians theatralis* „die Rede aufs natürlichste [zu] exprimiren“⁷, was ihn jedoch nicht daran hindert, deren satztechnisch ähnliche, teilweise sogar kühnere Verwendung in der Instrumentalmusik zu beachten. Hier wird eine sonst beanstandete Verwendung von „zwey Dissonanzen loco impari“, nämlich einer Quarte und Sekunde, geduldet: „Jedoch da jemand fürhabens wäre, Schalmeyen, Trompeten etc. einzuführen, dem würde solches nicht zu verargen seyn, angesehen er dadurch solcher Instrumenten gemeinen Brauch desto eigentlicher exprimiren würde“⁸. Bernhard kann daher kein Vorwurf daraus entstehen, daß seine Beispiele zumeist textlos sind, auch wo sie der Vokalmusik entstammen. Denn sein theoretischer Ansatz zielt primär nicht auf das Verhältnis zwischen *oratio* und *harmonia*, dem Monodisten und Claudio Monteverdi ihr besonderes Augenmerk widmen, sondern bezweckt im Rahmen einer Kontrapunktlehre die satztechni-

² Die Kompositionslehre, wie Anm. 1, S. 90.

³ H. Federhofer, Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Mf* 11 (1958), S. 264 ff.

⁴ H. Federhofer, Ein Salzburger Theoretikerkreis, in: *AML* 36 (1964), S. 69 ff.; ders., Johann Joseph Fux und Johann Mattheson im Urteil Lorenz Christoph Mizlers, in: *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann*, hrsg. v. Heinz Becker u. Reinhard Gerlach, München 1970, S. 115.

⁵ Wie Anm. 1, S. 147

⁶ Ebda., S. 71

⁷ Ebda., S. 83.

⁸ Ebda., S. 80 f

sche Begründung der als irregulär erkannten Dissonanzbildungen des *stylus luxurians*. Deren Reduktion (*reductio* = Zurückführung) auf satztechnische Sachverhalte des *stylus gravis* und der versuchte Nachweis der inneren Einheit beider Stilarten bilden die originellste Leistung Bernhards als Theoretiker. Die neuen Dissonanzfiguren werden als Lizenzen von den Regeln, denen *transitus* und *syncopatio* im *stylus gravis* unterliegen, aufgefaßt. Nur unwesentlich erscheint seine Inkonsequenz, den Moduswechsel (*mutatio toni*) innerhalb eines Stückes sowie dessen Beginn mit einer imperfekten Konsonanz (*inchoatio imperfecta*) und den ebenfalls generalbaßbedingten weiten Abstand zweier Stimmen voneinander (*longinqua distantia*) ebenfalls als Figuren zu bezeichnen, obwohl sie definitionsgemäß nicht unter seinen Figurbegriff fallen. Bernhard scheint sich dieses Widerspruchs bewußt geworden zu sein, denn in der gekürzten, späteren Fassung (*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*) seiner Lehre finden sie keine Erwähnung mehr.

Bereits rund 50 Jahre vor Bernhard rechtfertigt der von Giovanni Maria Artusi zitierte Ottuso Academico eine Dissonanz, die stellvertretend den Platz einer Konsonanz einnimmt — z. B. eine unvorbereitete Septime anstelle der Oktav — als Lizenz⁹ und vergleicht diese mit der Metapher eines Poeten. L'Ottuso schließt sich als „one of the very few Italian writers who associates musical licences with rhetorical figures“¹⁰ Monteverdi an und verteidigt gegenüber Artusi die Neuerungen der *seconda pratica*. Ob Monteverdi, dessen vermutete Identität mit L'Ottuso Claude V. Palisca zu Recht bezweifelt, in seiner vielleicht nur beabsichtigten, jedenfalls verschollenen *Melodia, ovvero seconda pratica musicale* deren Rechtfertigung ähnlich jener des *stylus luxurians* durch Bernhard auf satztechnischer Ebene anstrebte, bleibt ungewiß. Da sich jedoch der Begriff des *stylus luxurians* auf die *seconda pratica* bezieht, ist es sachlich gerechtfertigt, Monteverdis Werk der Reduktionsmethode Bernhards zu unterziehen. Aus einem Schreiben von 1633, in dem Monteverdi den Inhalt seiner genannten theoretischen Schrift erläutert, geht hervor, daß drei Teile geplant waren: „divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno all' armonia, nella terza intorno alla parte Rithmica“¹¹. Entsprechend diesem Plan bildete — im Gegensatz zu Bernhard — zweifellos die Textdarstellung das Hauptanliegen Monteverdis, was bereits dessen bekannte Vorrede zum *Fünften Madrigalbuch* und die von seinem Bruder Giulio Cesare verfaßte „Dichiarazione“ in den *Scherzi musicali à tre voci* hinlänglich bezeugen. Es ist aber unwahrscheinlich, daß Monteverdi in dem der *armonia* gewidmeten zweiten Teil seiner angekündigten Abhandlung neuerlich nur auf das Wort-Ton-Verhältnis gezielt haben sollte, trug er doch auch selbst wesentlich zur Entwicklung der Instrumentalmusik bei, deren freierer Dissonanzgebrauch als satztechnisches Problem ebenfalls eine Erklärung erheischte. Sie erfordert keine prinzipiell neue oder andere Methode. Ein Vergleich zwischen vokaler und instrumentaler Diminution in Orfeos berühmtem Gesang *Possente*

⁹ Claude V. Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in: *The Monteverdi Companion*, hrsg. v. Denis Arnold u. Nigel Fortune, London (1968), S. 155.

¹⁰ Ebda., S. 156.

¹¹ Emil Vogel, *Claudio Monteverdi*, in: *VfMw* 3 (1887), Repr. (1966), S. 439.

spirto (Bd. 11, S. 95¹²) zeigt, daß sich beide voneinander nur durch größere tonräumliche Entfaltung letzterer, aber nicht in der Stimmführung unterscheiden. Es ist daher legitim, die von Bernhard entwickelten Kategorien ebenfalls auf die Instrumentalmusik zu beziehen und z. B. die „Auslaßung der sonst erfordernten Consonantz“¹³ an den mit * bezeichneten Stellen des dritten Ritornells (siehe Notenbeispiel 1) als *ellipsis* zu bezeichnen, ohne daß die Figur hier textlich motiviert wäre. Die fehlenden Töne *g'* bzw. *G* werden als in beiden Stimmen verschwiegene Ausgangskonsonanzen vorausgesetzt. Die Stimmführung darf daher lizenziös genannt werden. Ohne Rückbeziehung auf den *stylus gravis* hätte eine derartige Bezeichnung keinen Sinn.

Notenbeispiel 1: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 95)



Wenngleich unbekannt bleibt, wie sich Monteverdi in seinem der *armonia* gewidmeten Teil mit dem Dissonanzproblem auseinandersetzte oder dies zu tun beabsichtigte, geht doch aus seinen eigenen Worten und seinem geistlichen Werk hervor, daß ihm ein Bruch zwischen altem und neuem Stil völlig fern lag. Selbst Gegner des letzteren, wie Artusi, wußten, daß mit der *seconda pratica* nur eine Erweiterung und Vertiefung des Ausdrucks beabsichtigt war. Auch wenn Artusi die damit verbundenen satztechnischen Freiheiten ablehnte, so kannte er doch die Argumente, welche die *moderni* als Rechtfertigung vorbrachten, sehr gut, und er war — trotz seiner engen Bindung an Gioseffo Zarlino — objektiv genug, um auch die Gegenseite zu Wort kommen zu lassen. In deren Argumentation werden Parallelen zu Bernhard erkennbar, auf die im folgenden hingewiesen wird.

Im ersten Teil seiner Streitschrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* (Venedig 1600) wählt der Autor die Dialogform zwischen fiktiven Gesprächspartnern, von denen Vario Artusis Partei, Luca jedoch jene von Monteverdi ergreift. „Throughout the controversy the treatment of dissonances was the most bitterly contested territory“¹⁴. Die bekannte, mehrfach zitierte Stelle aus Monteverdis fünfstimmigem Madrigal *Cruda Amarilli* (T. 12—14), deren textbedingt frei eintretende und zur

¹² Hier und in den folgenden Beispielen wird Bezug genommen auf *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero.

¹³ Wie Anm. 1, S. 84.

¹⁴ C. V. Palisca, a. a. O., S. 135f.

Septime abspringende None Vario verurteilt, rechtfertigt Luca mit dem Hinweis auf die in der sängerischen Praxis üblichen *accenti*, deren Anwendung Lodovico Zacconi, Tenorist der Grazer Hofkapelle Erzherzog Karls II., ebenfalls bestätigt.

Notenbeispiel 2: Claudio Monteverdi, *Cruda Amarilli* (GA, Bd. 5, S. 1), T. 11–14 (Außenstimmen)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Canto' and the bottom staff is labeled 'Basso'. Both staves are in C major and common time. The Canto staff has a treble clef and shows a melodic line with a slur over the first two notes (D4 and A4) and a fermata over the second note. The lyrics below are '(D'a-)mar' and 'ahi las - so'. The Basso staff has a bass clef and shows a more active melodic line with a slur over the first two notes (D3 and A3) and a fermata over the second note. The lyrics below are '(D'a-)mar ahi' and 'las - - so'.

Artusi zitiert dieses Beispiel an erster Stelle von insgesamt neun abgelehnten Proben aus Monteverdis erst einige Jahre später in dessen viertem und fünftem Madrigalbuch wiedergegebenen Madrigalen¹⁵. Artusi und die von ihm verworfenen Beispiele erwähnt Bernhard zwar nicht, wie er überhaupt keine Theoretiker, sondern nur namhafte, meist italienische und deutsche Komponisten als nachahmenswerte Vorbilder anführt. Jedoch ist nicht ausgeschlossen, daß Bernhard während seines Aufenthaltes in Italien Artusis Traktate kennenlernte. Es fällt nämlich auf, daß er den *accentus* (als Figur des *stylus luxurians communis*) ebenfalls an erster Stelle anführt: „Superjectio, welche sonst insgemein Accentus genennet wird, ist, wenn einer Con- oder Dissonantz im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird [...]. Diese Figur hat ihre Gültigkeit hergenommen aus dem Brauch der Sänger und Instrumentisten, welche im Stylo gravi zuweilen einen Accent genommen, welches hernach die Componisten gut befunden und also in ihren Sätzen imitiret haben“¹⁶. Eben diese Figur liegt in Monteverdis obigem Beispiel vor. Wird es der sängerischen Verzierung entblößt — ein zutreffendes Reduktionsmodell bietet bereits Palisca¹⁷ —, entfällt die von Vario beanstandete None, die nur scheinbar frei eintritt, als *accentus*, nämlich als melodische Auszierung vielmehr die obere Nebennote zu *g*'' des Canto bildet, während die Septime *f*'' (T. 13) sich als ein im *stylus gravis* beheimateter Durchgang zwischen *g*'' (T. 11–12) und *e*'' (T. 14) erweist. Die melodische Beziehung von *g*'' (T. 12) zu *a*'' (T. 13) wird durch die Pause (T. 13) nicht aufgehoben. Luca deutet sie zu Recht als textbedingte Verschweigung von *g*'', wie sein von ihm mitgeteiltes Notenbeispiel¹⁸, das er seinen Erklärungen als Rechtfertigung hinzufügt, bezeugt:

¹⁵ *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (2 Teile), Venedig 1600–1603, Repr. Bologna 1968 (= *Bibliotheca Musica Bononiensis* II, N. 36), Teil 1, fol. 39^v–40.

¹⁶ Wie Anm. 1, S. 71f.

¹⁷ C. V. Palisca, a. a. O., S. 137, Ex. 4.

¹⁸ Wie Anm. 15, fol. 40^v.

Notenbeispiel 3: *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600, fol. 40^v



Die Entgegnung Varios (= Artusi) „che il senso dell'vdito, non riceue quelle cose, che non ode“¹⁹, geht am vorliegenden Problem vorbei und ist nur ein Scheinargument. Jedoch bleibt zu beachten, daß Artusi das Notenzitat auf die Takte 13–14 beschränkt, obwohl sich der melodische Zusammenhang erst unter Berücksichtigung der Takte 11–12 dem Verständnis erschließt. Einem ähnlichen Fehler unterliegt Martin Vogel, der ebenfalls nur die Takte 13–14 anführt und daher zu dem irrigen Schluß gelangt, Monteverdi habe hier die große None und die Septime „wie Konsonanzen“²⁰ behandelt. Vielmehr behält Luca als Verteidiger Monteverdis, dessen Rechtfertigung kaum anders ausgefallen sein dürfte, wäre er zu einer derartigen genötigt gewesen, recht. Lucas Deutung obiger Dissonanz *a*“ entspricht jener Bernhards des *accentus*. Die Behauptung: „Die Dissonanz in *Cruda Amarilli* [gemeint ist obige Stelle] entzieht sich den Kriterien Christoph Bernhards“²¹ läßt sich nicht rechtfertigen. Der Canto bildet an dieser Stelle nur die *variatio* einer häufigen melodischen Wendung, die übrigens in demselben Stück mehrere Takte später (T. 41–42) in konsonanter Gestalt begegnet.

Inwieweit Bernhards Figurenlehre, die am melodischen Material entwickelt worden ist, eine vom *stylus gravis* abweichende Verwendung der Dissonanz zu erklären vermag, ist bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Aber es besteht kein Anlaß, ihre Bedeutung und ihren Wert abzuschwächen. Mit Recht bemerkt Carl Dahlhaus: „Die betonte Durchgangsdissonanz, der ‚Transitus inversus‘, ist eines der unterscheidenden Merkmale des modernen Kontrapunkts“²². Er hält jedoch die Begründung Bernhards, der diese Figur auf den *transitus* des *stylus gravis* zurückführt und dadurch rechtfertigen möchte, für trügerisch²³. Bernhard führt aus: „Transitus inversus ist, wenn das erste Theil eines Tactes im Transitu böse, das andere gut ist. Welcher darum in Stylo recitativo zugelassen, weil darinnen kein Tact gebraucht wird, und also nicht observiret wird, welches deßen erste oder andere Helffte ist“²⁴. Tatsächlich wäre dieser Figurbegriff illusorisch, falls Bernhards obiger Kommentar wörtlich gemeint sein sollte, was Dahlhaus voraussetzt. Aber die Wahrscheinlichkeit, daß mit dem zweiten Satz die Aussage des ersten praktisch annulliert werden sollte, ist gering. Weshalb hätte Bernhard es sonst für notwendig befunden, die Figur, die noch Samber erwähnt,

¹⁹ Ebda.

²⁰ Martin Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn-Bad Godesberg 1975 (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 16), S. 276.

²¹ C. Dahlhaus, *Seconda pratica und musikalische Figurenlehre*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 145.

²² C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2), S. 114f.

²³ C. Dahlhaus, *Seconda pratica*, a. a. O., S. 143.

²⁴ Wie Anm. 1, S. 86.

umständlich auf den unbetonten Durchgang zurückzuführen? Auch läßt sich nicht übersehen, daß das *Lamento d'Arianna* Monteverdis als berühmtestes und bekanntestes monodisches Beispiel im *stylo recitativo* auch in einer mehrstimmigen Fassung überliefert wird. Ihr Vortrag setzt einen geregelten Wechsel von Nieder- und Aufschlag, wie im Madrigal, voraus, dessen Übergang zum rhythmisch sorgfältig notierten Rezi-tativ des frühen 17. Jahrhunderts bruchlos erfolgte. Daß sich Monteverdi gelegentlich eigens zur Bemerkung „si canta senza battuta“ veranlaßt sah, läßt darauf schließen, daß diese Forderung nicht als Selbstverständlichkeit, sondern eher als Ausnahme zu verstehen ist. Und gerade in den wenigen, von dieser Vorschrift betroffenen Stücken, wie in *Lettera amorosa* und *Partenza amorosa* aus dem *Siebten Madrigalbuch*, begegnen betonte Durchgangsdissonanzen oder frei eintretende Vorhalte in wesentlich geringerem Ausmaß als in anderen rezitativischen Monodien. In bezug auf solche des Florentiner Kreises mit Giulio Caccinis programmatischer Forderung *in armonia favellare* stellt schon Hans Heinrich Eggebrecht fest, daß „über den liegenden Bässen auf lange Strecken hin der Deklamationsduktus intervallisch richtig geführt“ werde²⁵. Monodie gestattete zwar leichter eine beabsichtigte deklamatorisch und rhythmisch freiere Interpretation, im *tempo dell'affetto dell'animo* als mehrstimmiger Vortrag, ohne deshalb notwendigerweise in einen Gegensatz zum Takt treten zu müssen. Er bleibt zumindest subintellekt wirksam. Sonst wäre die Taktstrichsetzung, die sich im 17. Jahrhundert durchsetzte, im Rezi-tativ unverständlich, weil zwecklos. Kaum anders lassen sich die von Bernhard zum *transitus inversus* mitgeteilten und mit Taktstrichen versehenen Beispiele samt den zugehörigen Reduktionsmodellen verstehen.

Entgegen den Regeln des *stylus gravis* auf betonten Takteilen eintretende Dissonanzen und aufsteigend aufgelöste Vorhalte, die Bernhard als *mora* („umgekehrte Synco-patio“) dem *stylus luxurians theatralis* zuweist, lehrte schon Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Physikers. Zwar bemühte sich erst Bernhard, die neuen Disso-nanz-Figuren dadurch zu rechtfertigen, daß er sie als stimmungsmäßig begründbare Lizenzen vom *stylus gravis* darstellte, was jedoch nicht hindert, auch Galileis Bei-spiele einem ähnlichen Verfahren, wie es Bernhard anwandte, zu unterwerfen. Wie Frieder Rempp nachweist, gestatten Galileis frei eintretende Dissonanzen im zwei-stimmigen Satz die Rückführung auf ein dem *stylus gravis* entsprechendes dreistimmiges Modell²⁶. Ebenso lassen sich mit einer Ausnahme, der möglicherweise ein Druck-fehler zugrundeliegt, „alle bei Galilei auftretenden aufsteigend aufgelösten Vorhalte [...] stets auf ein im Sinne des klassischen Kontrapunkts reguläres Modell zurück-führen [...]. Sie sind entweder als Schritte in eine (notierte oder auch nicht notierte) Gegenstimme bzw. in die Bezugsstimme zu verstehen oder als Auflösung der Quarte mit weggelassener Basis“²⁷. Trotz Galileis Ablehnung einer zahlhaften Begründung des Kontrapunkts, dessen Regeln er als Empiriker vielmehr allein dem ästhetischen Urteil unterwirft, scheint daher die Kluft zwischen ihm und seinem Lehrer Gioseffo Zarlino

²⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 77

²⁶ Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980 (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 9), S. 291

²⁷ Ebda., S. 263.

nicht unüberbrückbar zu sein. Nur blieben im Eifer der Polemik Gemeinsamkeiten zwischen beiden unberücksichtigt. Galileis durch *sensus* statt durch *ratio* erfolgte Begründung musikalischer Phänomene schließt satztechnische Normen nicht aus.

Zur Zeit, als Bernhard seinen Traktat verfaßte — gewiß erst nach seiner Rückkehr (1657) aus Rom —, war die zu Beginn des Jahrhunderts zwecks intensiver Textdarstellung manieristische Häufung von Dissonanzen und Querständen bereits einem geglätteten, fließenden Satz gewichen. Bernhard begrüßte eine derartige Entwicklung, die sich auch in Monteverdis Schaffen widerspiegelt. Denn der „für nicht allzuvielen Jahren“ entstandene *stylus luxurians theatralis*, „auch sonst Stylus recitativus oder Oratorius genannt“, sei „erst [= anfangs] ziemlich rauh gewesen, heutiges Tages aber durch wackere Ingenia trefflich excoliret, und expoliret worden“²⁸. Solche Formulierung läßt erkennen, daß Bernhard manche Härten der Stimmführung in der Frühmonodie mißbilligte, ohne jedoch Namen oder — wie Artusi — Gegenbeispiele anzuführen. Aber er äußerte sich präzise genug: Die *figurae superficiales* „haben die alten Componisten zu ihrem Grunde, und was durch solche nicht kann excusiret werden, dasselbige soll billich aus der Composition als ein Ungeheuer außgemustert werden“²⁹. Bernhard verfährt gelegentlich so rigoros, daß er sogar dort, wo „*loco impari*“ eine übermäßige Quarte „in saltu“ erreicht wird, Bedenken über die Zulässigkeit derartiger Stimmführung äußert³⁰, obwohl der Sprung sich zwanglos als *heterolepsis* (als sprungweise erreichte Dissonanz, „so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden“) in seinem Sinn verstehen läßt:

Notenbeispiel 4: Christoph Bernhard, *Die Kompositionslehre*, a. a. O., S. 80



Man braucht nur in einer mitgedachten oder vom Generalbaß zu realisierenden Stimme *h'* als zweite Viertelnote zu ergänzen, um *cis''* kontrapunktisch, nämlich als relativ betonten Durchgang, rechtfertigen zu können. Offensichtlich umfaßt daher seine Figurenlehre einen größeren Geltungsbereich, als Bernhard sich selbst eingestehen wollte. Daß er in sie ebenfalls die Instrumentalmusik einbezog, obwohl hier eine Rechtfertigung der Dissonanz durch den Text ausscheidet, geht aus seiner mehrfach gemeinsamen Erwähnung von Sängern und Instrumentalisten im gleichen Zusammenhang hervor. Er warnte jedoch vor „Härtigkeiten“ und bekannte freimütig,

²⁸ Wie Anm. 1, S. 82f.

²⁹ Ebda., S. 147.

³⁰ Ebda., S. 80.

„bißweilen übel genug genommene Freyheiten unmöglich in Regeln“ fassen zu können³¹. Gestatten deshalb extreme Dissonanzhäufungen, die er zweifellos ablehnte, keine satztechnische, sondern nur eine psychologische Begründung, die sich allein auf das Formgefühl des Komponisten berufen könnte?

Die Kontrapunktlehre des *stylus gravis* befaßt sich — wie späterhin die Lehre des strengen Satzes — mit Intervallprogressionen im *contrapunctus aequalis* und *inaequalis*. In letztgenanntem ist eine auf *transitus* und *syncopatio* beschränkte Verwendung der Dissonanz eingeschlossen. Daß der im *stylus luxurians* erweiterte Gebrauch der Dissonanz die Stimmführung nicht zerstört oder zumindest nicht zerstören sollte, lehrt Bernhard. Gewiß würde niemand die von ihm dargestellten *accenti* (obere Nebennoten), die als improvisatorische Zutat schon im *stylus gravis* beheimatet waren, als Intervallprogressionen mißverstehen. Artusis Mißverständnis der None als Intervallprogression in Monteverdis *Cruda Amarilli* wurde bereits erwähnt. Die betreffende None ist, wie Artusis fingierter Kontrahent deutlich macht, als ein mittels Pause erweiterter *accentus* aufzufassen. Das genannte Madrigal verzichtet noch auf einen Basso continuo. Durch dessen Einbeziehung, die Monteverdi bereits in seinem *Fünften Madrigalbuch* vornimmt (in dieser Sammlung erschien auch obiges Madrigal), gewinnt der Satz eine harmonische Stütze. Diese bietet den Oberstimmen Gelegenheit zu einer breiteren melodischen Entfaltung, als sie bisher möglich war. Die Freiheit der Oberstimmen in einem von Dreiklängen über den Grundtönen verfestigten Klangablauf bedeutet aber nicht die Abdankung des Kontrapunkts, der vielmehr — wie ehemals die Intervallprogressionen — nun die Akkordfolgen reguliert. Sie gründen auf einem aus Ober- und Fundamentstimme zusammengesetzten Außenstimmensatz als kontrapunktischem Gerüst.

Bereits Antonio Bertali unterscheidet eine *Compositio regularis*, „welliche ohne Basso continuo oder beyhilff einer accompagniamenth für sich selber kan gemacht werden“, von einer *Compositio irregularis*, die „erst durch den undtergezogenen Bassum continuum rectificiert würd“, ohne allerdings auf letzteren näher einzugehen³². Dieser Aufgabe widmete sich erst der um rund 20 Jahre jüngere Bernhard, der ebenfalls erkannte, daß eine durch den Basso continuo gewährleistete Klanggrundlage eine neue Art von Stimmführung rechtfertigte. Wie erwähnt, lehnte er aber deren allzu weitgehende Freiheiten ab oder erklärte sich außerstande, Regeln für sie aufzustellen. Auf einige Beispiele, die von seinem Verdikt betroffen sein dürften, weil sie nicht oder nur schwer mit seinem Figurenkodex in Einklang zu bringen sind, sei nachstehend hingewiesen.

Läßt sich eine Häufung von Dissonanzen, wie in Takt 3 von Monteverdis *Ohimè dov'è il mio ben, Romanesca a 2, Seconda parte* (Bd. 7, S. 154), kontrapunktisch rechtfertigen oder bleibt nur die Möglichkeit, sie als textbedingte *vitia* zu deuten?

³¹ Ebda., S. 82.

³² H. Federhofer, wie Anm. 3, S. 274

Notenbeispiel 5: Claudio Monteverdi, *Ohimè dov'è il mio ben* (GA, Bd. 7, S. 154), 2. p., T. 1–4

Dun - que dun - que dun - - que ha po - fu - to sol

dun - que dun - - que ha po - fu - to sol

Hier versagt eine Analyse, die nur das Fortschreiten von Intervall zu Intervall oder von Akkord zu Akkord verfolgt. Denn die vier Takte bilden — zufolge des vorgegebenen Basses, der den Quartraum $b-f$ stufenweise abwärts durchmißt — eine melodisch-harmonische Einheit, die vom B -Klang (T. 1) zum F -Klang (T. 4) als (Teil-)Ziel reicht. Die beiden Oberstimmen horizontalisieren in Terzparallelen zunächst den B -Klang ($b''-d''$), anschließend den F -Klang ($f'-c''$), wie folgende Skizze verdeutlicht:

Notenbeispiel 6

Die Besonderheit der Gestaltung ergibt sich aus der beabsichtigten harmonischen Inkongruenz zwischen den Oberstimmen und dem Baß: Während erstere am B -Klang von Takt 1 bis zum Beginn von Takt 3 festhalten, indem sie ihn horizontal entfalten, ist der Baß in Takt 3 bis zum Durchgangston g fortgeschritten, über dem in den Oberstimmen der F -Klang bereits vorausgenommen wird. Der melodische Parallelismus verhindert es, f'' (T. 3) als Dissonanz, der eine Auflösung fehlt, zu mißdeuten.

Das Beispiel steht für eine Reihe weiterer, deren Verlauf die Verbindung eines Anfangs- und Zielklanges darstellt und einen harmonischen Sinn offenbart, welcher aus deren Verhältnis zueinander entsteht. Die dadurch ermöglichte neue Satztechnik erschließt sich erst aus der Erkenntnis dieses Zusammenhanges dem Verständnis. Hierher zählen auch jene melodischen Fortschreitungen, die sich als Horizontalisierung eines einzigen Klanges interpretieren lassen, z. B. des d -Klanges in *Mentre vaga*

Angioletta, à doi Tenori, Takt 37–47 (Bd. 8,2, S. 247 f.). Daß Bestandteile von gleichzeitig Erklingendem — je nach Zusammenhang — vor- oder auch rückwärts zu beziehen sind, demonstriert Bernhard allerdings bereits an den Figuren der *anticipatio* und der *ellipsis*. Jedoch beschränkt er erstere auf die *anticipatio notae*, während Monteverdi diese Figur in mannigfachen Abwandlungen zur Textdarstellung heranzieht, dabei auch mehrere Bestandteile des folgenden Akkords vorausnimmt:

Notenbeispiel 7: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 66)

- o - sa a me stes-sa o - ve m'ascon - - do

Hier realisieren die drei letzten Achtelnoten des ersten Taktes bereits den *D*-Klang des folgenden Taktes. Der Abschluß desselben Abschnitts, dem vorige Takte entnommen sind, verbindet über einem von *A* zu *D* stufenweise fallenden Baß eine Kette von Antizipationen nebst *transitus* mit dem durch eine Pause erweiterten *accentus*, ähnlich jenem von Artusi in *Cruda Amarilli* beanstandeten, auf welchen bereits hingewiesen wurde:

Notenbeispiel 8: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 67)

- rò vi - taal mio do-lor con-for-me.

Der Satzverlauf steht für:

Notenbeispiel 9

- rò vi - taal mio do-lor con-for-me.

Im folgenden Beispiel wird der Sextakkord über *Es* durch die Töne *es''* — *c''* und jener über *D* durch den Sechzehntellauf antizipiert:

Notenbeispiel 10: Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea* (GA, Bd. 13, S. 73)

che minac-cia-no te che minaccia-no te d'al - - - - - te ru - i - ne,

Die beiden Takte horizontalisieren den *B*-Klang, der sich aus der Grundstellung in die Sextakkordlage bewegt. Die melodischen Spitzentöne *d''* — *es''* — *f''* bilden einen Terzzug mit *es''* als Durchgangston:

Notenbeispiel 11

Jene Figur der *ellipsis*, die aus der *syncopatio* herrührt, bezieht Bernhard nur auf die Quarte, der die Resolution durch die Terz fehlt. Textbedingt findet ähnlich aber auch die Septime Verwendung, der die Auflösung in die Sexte fehlt:

Notenbeispiel 12: Giulio Caccini, *Ohimè, begli occhi* (*Nuove Musiche*, 1614)

quan - - t'io v'a - ma - - i

6 4 # #

Notenbeispiel 13: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 4)

- mo-re pos - - - s'in fiammar le più ge-la- te men- ti.

Eine nachträgliche Auflösung erfolgt im anschließenden Beispiel:

Notenbeispiel 14: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (GA, Bd. 11, S. 162)

- le - i che lasciato ha per te la Patria e il re - gno, E in que - ste a -

- re - neanco - ra ci - bo di fe - re dis - pie - ta - te e cru - de la - scie -

- rà l'os - sa i - gnu - de.

Wie mehrfach, so läßt sich auch hier nicht bereits aus dem Gefüge von ein oder zwei Takten, sondern erst an einer Teilphrase der satztechnische Zusammenhang sinnvoll interpretieren. Die Oberstimme horizontalisiert den Tonraum $h' - e'$ des E -Klanges zuerst in absteigender, dann in aufsteigender Richtung, so daß h' als gleichsam

liegende Stimme erscheint, die sich erst im letztzitierten Takt zu *a'* und *gis'* senkt. Unterdessen führt die von *e* ausgehende Unterstimme dreimal den Schritt *e—cis* und zurück aus: Aber erst beim dritten Eintritt des *cis* erscheint — gewissermaßen verspätet — der bis dahin unterdrückte Auflösungsston *a'*³³. Das Gemeinte läßt sich folgendermaßen schematisch darstellen:

Notenbeispiel 15



Die wenigen hier angeführten Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß extremen Dissonanzen eine satztechnische Begründung nicht versagt werden kann, auch dort nicht, wo sie Bernhards Figurenhorizont überschreiten. Weder vokale noch instrumentale Melodik des *stylus luxurians* sind dem Kontrapunkt entzogen. Selbst dort, wo sich eine fehlende Auflösung der Dissonanz unmöglich rekonstruieren läßt, wie gelegentlich in extremen Beispielen der Frühmonodie — z. B. die sprungweise verlassene verminderte Oktav³⁴ —,

Notenbeispiel 16: Orazio del'Arpe (Orazio dell'Arpa)

gewinnt die Dissonanz ihren Ausdruckswert immer noch durch Bezugnahme auf ein konsonantes Intervall, an dessen Stelle sie tritt.

Reinhard Müller versucht hingegen, den Dissonanzbezug der Oberstimmen zum Fundament, sofern keine rhythmische Verschiebung vorliegt, „durch eine Überlagerung zweier verschiedener harmonischer Vorgänge“ zu erklären³⁵. Die Oberstimmen könnten fallweise auch einen dem angenommenen Dreiklangsfundament wider-

³³ Vgl. zu dieser Stelle Notenzitat und die Stellungnahme bei C. Dahlhaus, *Seconda pratica*, a. a. O., S. 144.

³⁴ Zitiert nach Robert Haas, *Die Musik des Barocks*, Wildpark-Potsdam 1929, S. 56.

³⁵ Reinhard Müller, *Der stile recitativo in Claudio Monteverdis Orfeo*, Tutzing 1984 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 38), S. 113.

sprechenden Klang ausprägen, so daß anstelle einer stimmführungsmäßigen Interpretation der Dissonanz eine klangliche tritt. Sie steht jedoch im Widerspruch zum Intervallgerüst der Außenstimmen, das Müller durch mechanische Eliminierung aller Dissonanzen gewinnt. Infolgedessen verbleibt einerseits deren Baßbezug ohne Erklärung, wie andererseits die klangbestimmende Rolle des Basso continuo verkannt wird. Beispielsweise soll an folgender Stelle

Notenbeispiel 17: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 19)

(gen)-til can-tor s'a tuoi la-men-ti

„das e der Singstimme über dem F-Klang des Basses bei ‚tuoi‘ den Klang der I. Stufe C“ vertreten³⁶. Sinnvoller erscheint die Auffassung der punktierten Viertelnote *e'* als Vorhalt vor *d'*; die in Takt 2 den G-Klang antizipierende, sprungweise erreichte Note *g'*, die sich zwischen *e'* und *d'* einschleibt, verhindert den Vorgang der Auflösung nicht. — Der Kommentar zu einem weiteren Beispiel aus demselben Werk lautet:

Notenbeispiel 18: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 141)

Non ho pian-to pe-rò tan-to che ba-sti

Es „umschreibt der Baß den Klang der V. Stufe E durch deren klangliche Nebenstufen (F—E—D—E), während die Singstimme zwischen der V. (*d'* —h—gis) und der I. Stufe (*a—c'*) wechselt“³⁷. Anders eine stimmführungsmäßige Interpretation: Ihr zufolge ist die erste Note *d''* Durchgangsdissonanz mit fehlender, aber im C-Klang enthaltener Ausgangskonsonanz (nach Bernhard die Figur der *ellipsis*), *h'* frei eintretender Vorhalt

³⁶ Ebda., S. 118.

³⁷ Ebda., S. 118f.

mit a' als Auflösungston, und c'' Vorhaltsnote vor h' . Sogar der Anfang des *Lamento d'Arianna*

Notenbeispiel 19: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (GA, Bd. 11, S. 161)

Lascia - - te mi mo - ri - re

b

soll doppelklinglich zu verstehen sein, da f' angeblich „den Dreiklang der I. Stufe D repräsentiert“³⁸, obwohl f' Durchgangsdissonanz ist, deren Einführungskonsonanz in einer Stimme des Generalbasses enthalten ist (nach Bernhard die Figur der *heterolepsis* = „Ergreifung einer anderen Stimme“)³⁹.

Der Fundamentcharakter des Basses verhindert eine ihm widersprechende Klangform über sich. Was sich als eine solche scheinbar darstellt, fällt unter den Begriff des Durchgangs, der Nebennote (einschließlich *accentus* und *subsumtio*), der *Cambiata*, der Antizipation oder einer liegenden Stimme. Im 17. Jahrhundert gibt es noch keine Bitonalität. Die doppelklingliche These Müllers setzt außerdem voraus, daß über unbezeichneten Noten des Basso continuo stets Dreiklänge vorauszusetzen seien, weshalb Gian Francesco Malipieros Generalbaßaussetzung abgelehnt wird. Aber schon Finn Mathiassen gibt zu bedenken: „Mit der einfachen Regel: unbezeichnete Baßnote = Grundakkord oder (in gewissen Kontexten) Sextakkord, kommt man bei Monteverdi nicht weit“⁴⁰.

Wie jeder manieristischen Übertreibung meist nur eine verhältnismäßig kurze Lebensdauer beschieden ist, so verschwanden auch rasch die von Bernhard in der Frühmonodie beanstandeten „Härtigkeiten“ aus dem Satzbild. „Für den Monteverdi nach 1620 war das harmonische Problem — im Gegensatz zu Gesualdo und den reinen Madrigalisten der ‚klassischen‘ Periode — nur mehr Mittel zum Zweck architektonischer Gestaltung, nicht mehr Anlaß zu affektuoßer Wortinterpretation“⁴¹. Dadurch veränderte sich auch sein Verhältnis zur Dissonanz, deren Verwendung in seinen beiden Spätopern zwar nicht ausdrucksärmer, wohl aber geglätteter als in seinem *Orfeo* erscheint.

³⁸ Ebda., S. 114 u. 119. Vgl. dazu auch C. Dahlhaus, *Seconda pratica*, a. a. O., S. 144.

³⁹ Wie Anm. 1, S. 87.

⁴⁰ Finn Mathiassen, Diskussionsbeitrag zum Round Table *Der Generalbaß um 1600*, in: *Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1964*, Bd. 2, Kassel u. a. 1966, S. 207.

⁴¹ Hans Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi. Ein formgeschichtlicher Versuch*, Bd. 1: *Das Madrigalwerk*, Berlin 1932, S. 249.

In diesem Zusammenhang darf der Anteil der Instrumentalmusik, die Bernhard mitberücksichtigt, an der Entstehung neuer Dissonanzfiguren nicht übersehen werden. Deren Kodifizierung widmete Johann David Heinichen das umfangreiche Kapitel „Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“⁴². Seine Hauptregel, „daß ordentlicher Weise kein, in Dissonantien bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könne, wo nicht zugleich eine legale Resolution der Dissonanz darauff erfolget“⁴³, expliziert Heinichen ähnlich wie Bernhard, zwar ohne dessen Figurenbegriffe zu übernehmen, aber in derselben Absicht, durch Rückführung auf die „fundamental-Noten“ den freien Satz zu rechtfertigen. Heinichen sieht sieben Möglichkeiten einer den Kammer- und Theaterstil eigentümlichen Verwendung der Dissonanz vor:

- „1) Wie jedwede Dissonanz vor ihrer Resolution könne, und möge variret werden.
- 2) Wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge stehen könne.
- 3) Wie man die Harmonie vor der Resolution der Dissonanz sicher verwechseln möge.
- 4) Wie dergleichen Verwechslung bey der Resolution selbst geschehe.
- 5) Von der Anticipation des Transitus im Basse.
- 6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.
- 7) Von der resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum“⁴⁴.

Ähnlich wie schon der von Artusi zitierte Ottuso eine vom *stylus gravis* abweichende, frei eingeführte Septime als Stellvertreterin der Oktav interpretiert, rechtfertigt Heinichen eine lizenziöse Fortschreitung, „wenn man die mittlere per transitum durchpassirende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipsin anticipire“⁴⁵, d. h. anstelle des ergänzbaren *e* in der Unterstimme sofort die Durchgangsnote *d* ergreift:

Notenbeispiel 20:
Johann David Heinichen,
Der General-Bass
in der Composition, S. 604



anstatt:

Notenbeispiel 21:
Johann David Heinichen,
op. cit., S. 603



⁴² Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Repr. Hildesheim u. New York 1969, S. 585.

⁴³ Ebda., S. 587.

⁴⁴ Ebda., S. 587f.

⁴⁵ Ebda., S. 604.

Seine zahlreichen textlosen Notenbeispiele beziehen das Rezitativ ein. Auch dessen Beispiele werden stets ohne Text, jedoch mit genauer Takteinteilung als Voraussetzung für eine Erörterung der Dissonanzbehandlung wiedergegeben. Insgesamt bezwecken seine Ausführungen den Nachweis der Einheit zwischen altem und neuem Stil: „Es ist nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er observe keine Regeln, und verfare man mit denen Dissonantien und derselben schönen resolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier solcher Leute Unwissenheit deutlich zeigen, und beweisen, daß dieser Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künstlichere und schönere Resolutiones Con- & Dissonantiarum habe, als der regulirteste antique stylus selbst“⁴⁶.

Auch wenn Heinichen sich nicht auf Bernhard beruft, so herrscht doch bei beiden Übereinstimmung in Auffassung und Deutung der Dissonanz als eines stimmführungsmäßigen Phänomens. Kontrapunkt und theatralischer Stil bilden keine Gegensätze. Die Einwände, die sowohl Bernhard gegen manchen Dissonanzgebrauch in der Frühmonodie als auch Heinichen in einem abschließenden achten Punkt: „Von einigen dunckeln, und zweifelhaftten Casibus in heutiger Praxi“⁴⁷ erheben — letzterer mit entsprechenden Negativ-Beispielen —, bestätigen nur diese Feststellung. Bereits Remppe weist darauf hin, daß es bei manchen instrumentalen Manieren der Zeit um 1600 „offensichtlich nicht so genau darauf an[kam], ob die einzelnen Töne den Regeln gemäß dissonierten“⁴⁸. Jedoch veranlassen weder exorbitante Ausdrucksdissonanzen noch aus der instrumentalen Improvisation entstandene Manieren, in denen inmitten eines Laufwerks eine Septime gelegentlich unaufgelöst bleibt, Bernhards Figurenlehre zu mißtrauen, weil sie derartige satztechnische Erscheinungen nicht erwähnt. Auf einige schwer erklärbare Stellen, welche die Anwendung der Reduktion keineswegs als eine überflüssige theoretische Bemühung entlarven, wurde oben hingewiesen. Eine systematische Überprüfung dürfte ferner etliche von ihnen als Druckfehler (u. a. in der Monteverdi-Gesamtausgabe) entlarven. Aber selbst dort, wo die Dissonanz keine stimmführungsmäßige Resolution findet oder in einer anderen Stimme ermöglicht, was selbst in der Frühmonodie nur vereinzelt vorkommt, emanzipiert sie sich nicht von der Konsonanz, sondern bleibt auf diese bezogen. Ausnahmen begründen keinen Paradigmenwechsel. Artusi leugnete zu Unrecht den Zusammenhang zwischen altem und neuem Stil⁴⁹, den Bernhard erkannte. Spätere Theoretiker schätzten dessen Methode der Reduktion, indem sie diese als brauchbares Instrument der Analyse in ihren eigenen Kompendien anwandten und darüber hinaus teilweise weiterentwickelten.

⁴⁶ Ebda., S. 586.

⁴⁷ Ebda., S. 588.

⁴⁸ F. Remppe, a. a. O., S. 296.

⁴⁹ Vgl. dagegen C. Dahlhaus, *Seconda prattica*, a. a. O., S. 150.