

Bach und der Kontrapunkt Neue Manuskript-Funde

Von Walter Werbeck (Greifswald)

Der Verfasser dieser Zeilen hatte vor einiger Zeit die Gelegenheit, zwei bislang unbekannte Bach-Manuskripte aus dem Besitz des Peters-Verlages einsehen zu können. Dank der freundlichen Genehmigung der Verlagsleitung werden die Handschriften im folgenden der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Text verfolgt einen doppelten Zweck: einerseits zu informieren und andererseits zur Diskussion anzuregen über manche noch offene Fragen, die sich mit Inhalt und Funktion der beiden Handschriften verbinden.¹

*

Zunächst eine kurze Beschreibung der Manuskripte und einige Hinweise zur Datierung. Ms. I (dessen Rückseite Abbildung 1 wiedergibt) ist ein beidseitig beschriebenes Blatt aus festem, leicht bräunlichen Papier mit den Maßen 19,2 × 15,6 cm. Abgesehen von einem etwas ausgefransten Rand – vermutlich wurde das Blatt aus einer früheren Bindung herausgerissen – ist das Manuskript ausgezeichnet erhalten. Spuren von Tintenfraß sind nicht vorhanden; am Falzknick finden sich leichte Feuchtigkeitsspuren.

Die Vorderseite des Blattes enthält acht, die Rückseite zehn vollständig beschriftete Systeme. Folgt man der Chronologie von Bachs Notenschrift, wie sie zuletzt Yoshitake Kobayashi² dargestellt hat, dann dürften die Aufzeichnungen in den Jahren nach 1742 niedergeschrieben worden sein. Bei den abwärts kaudierten Halben ist der Kopf gelegentlich offen und der Hals meistens in der Mitte angesetzt (vgl. etwa auf der Abbildung 1 das untere System der dritten Akkolade); der Baßschlüssel entspricht der ursprünglich kalligraphischen Form, die Bach in den vierziger Jahren zumeist auch für seine Gebrauchshandschriften verwendete. Spuren eines Wasserzeichens sind zwar erkennbar, lassen sich aber nicht einer der von Wisso Weiß katalogisierten Formen zuordnen.

¹ Erstmals referierte der Verf. über die Manuskripte vor einem kleineren Hörerkreis Ende Mai 2002 während eines Symposiums aus Anlaß des Bachfestes in Greifswald. Für zahlreiche Auskünfte und Hilfestellungen bin ich Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) zu großem Dank verpflichtet.

Die Veröffentlichung des Textes, insbesondere der Abbildungen und der Notenbeispiele, erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags C. F. Peters, Frankfurt a. M. Das Original befindet sich seit kurzem als Depositum im Bach-Archiv Leipzig.

² Kobayashi Chr., außerdem ders., *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel und Leipzig 1989 (NBA IX/2).

3. Bar Contrapuncti alla Duodecima Cuius sequuntur Syncope

Secunda Quarta Quinta Ultima Nonis

Quarta Secunda Secunda Quarta Quinta

Exempla (II) Contrapuncti all' Ottava.

(I) Contrapuncti alla Decima

(II) Contrapuncti alla Decima

(III) Contrapuncti alla Decima

Abb. 1.

Settima

licentia.

fundamenta.

2. Im Contrapunct alla Decima kan man folgende gebrauchen:

Secunda

Quarta

In der Verkehrung entstehen folgende Sätze:

Nona.

Nona.

Settima.

Settima.

Die konzentrierte, aber doch ausführliche Behandlung der Sache, die Überschriften und kommentierenden Erläuterungen, das anfängliche „Notabene“ (das am Ende der ersten Akkolade noch einmal auftaucht): Alles dies deutet darauf hin, daß wir es mit einem Dokument aus dem Umfeld von Bachs Unterricht zu tun haben. Der Lehrer faßt für den oder die Schüler mit kurzen „Sätzen“ Grundregeln der Dissonanzbehandlung in den drei gebräuchlichsten Arten des doppelten Kontrapunkts zusammen und erläutert sie anschließend durch ausführlichere Exempel.³

Bachs Regeln entsprachen fraglos den für den Unterricht auf diesem Gebiet üblichen und überlieferten Standards, auch wenn gerade die längeren Beispiele eine durchaus individuelle Sprache verraten. Das wird bei einem Vergleich mit der etwas älteren Kompositionslehre Johann Gottfried Walthers⁴ sofort deut-

³ Die allgemeine Ansicht über Bachs Unterricht, wie sie Christoph Wolff zuletzt noch einmal zusammengefaßt hat (*Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, S. 353 f.), beruht im wesentlichen auf dem Zeugnis Carl Philipp Emanuels, der Vater habe stets auf „das Nützliche“ gezielt, „mit Hinweglassung aller der trockenen Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen und andern stehen“ (Dok III, S. 289). Demgegenüber wäre das vorliegende Ms. – wenn es denn wirklich aus Bachs Unterrichtspraxis stammt – ein Beleg dafür, daß auch „trockene“ Kontrapunktübungen stattgefunden haben.

⁴ J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 2.).



Walther, 1708 (ed. Benary, S. 197)

Ein Exempel, worinnen aller Con- und Dissonantien Gebrauch vorgestellt wird.



Replica



Daß Ms. I für den Unterricht bestimmt war, scheint mir unstrittig zu sein. Ob es in der vorliegenden Form auch dazu benutzt wurde, ist allerdings nicht so leicht zu entscheiden. Das liegt an mehreren bemerkenswerten Details:

1. Im „Notabene“ am Ende der allerersten Akkolade spricht Bach irrtümlich von „dreÿen Sätzen“, obwohl vier vorliegen.
2. Bei den Diskantklauseln der „Sätze“ zum Duodezkontrapunkt auf Seite 2 schwankt Bach auffällig zwischen Subtonium und Subsemitonium.
3. Bei den beiden letzten vertauschten „Sätzen“ des Duodezkontrapunkts fehlt im oberen System ein Sopranschlüssel.
4. Die ausführlichen Beispiele (vgl. erneut Abbildung 1) verraten zahlreiche Korrekturen. Während Bach die kürzeren „Sätze“ offenbar ohne Probleme und ohne sich korrigieren zu müssen niederschrieb (freilich mit Flüchtigkeitsfehlern), gelangen ihm die längeren Exempel nicht auf Anhieb in allen Details. Das liegt nicht zuletzt daran, daß Bach das ausführliche Exempel im *Contrapunctus all' Ottava* als Ausgangsmaterial (als Kombination quasi zweier *Cantus firmi*) für das folgende Beispiel im *Dezimenkontrapunkt* verwendete, wobei zunächst, in der 1. Akkolade *alla Decima*, die erste Stimme des Oktavbeispiels mit einer neuen Gegenstimme versehen wird; anschließend, in der 2. Akkolade *alla Decima*, geschieht das gleiche mit der 2. Stimme des Oktavbeispiels.⁷ Vermutlich lag dasselbe Prinzip auch

⁷ Auch bei den Kontrapunktübungen Bachs zusammen mit Wilhelm Friedemann, die Peter Wollny jüngst beschrieb, wird beim Oktav- und Dezimenkontrapunkt dasselbe Thema als Ausgangsmaterial benutzt. Vgl. Wollny (wie Fußnote 5), S. 279f.

einem möglicherweise folgenden, aber nicht erhaltenen Exemplum Contrapuncti alla Duodecima zugrunde.

Eine erster Grund für Korrekturen ergab sich nun daraus, daß Bach das Ausgangsmaterial, den Contrapunctus all' Ottava also, verbesserte, und zwar in der anfangs im unteren System geschriebenen zweiten Stimme nach der dritten Note. Es hat den Anschein, als hätte er nach der Halben *c'* zunächst zwei Halbe *e'* und *a* notiert, denen sich vier Viertel *d' c' h g* anschlossen. Bach hat diesen ersten Verlauf augenscheinlich auch noch in der zweiten Hälfte des Beispiels, nun im oberen System, sowie im zweiten Exempel zum Dezimenkontrapunkt (in beiden Hälften) verwendet und ihn erst dann überall in die rhythmisch weitaus überzeugendere Synkopenversion korrigiert: Die beiden Halben *e'* und *a* wurden zu Vierteln, aus dem Viertel *d'* machte Bach eine Halbe und die Viertelpause wurde ergänzt. Im Oktavkontrapunkt mußten dann die Intervallziffern um eine zusätzliche 4 bzw. 5 erweitert werden (vgl. Beispiel 2; die mutmaßlich neu hinzugekommenen Ziffern sind eingerahmt).

Beispiel 2

Noch deutlichere Spuren von Korrekturen zeigen die Exempla zum Dezimenkontrapunkt, nicht zuletzt deshalb, weil hier, zumal in der zweiten Akkolade, die Korrektur des Cantus firmus auch eine des Kontrapunkts nach sich zog. Aber es gab noch weitere Verbesserungen: Beispielsweise änderte Bach den Schluß des ersten Kontrapunkts von (vermutlich) *c'* nach *e'*, um bei der Vertauschung mit der Oktave enden zu können. Und die viertletzte Ziffer vor dem Doppelstrich, die jetzt eine 1 sein müßte, scheint ursprünglich eine 2 gewesen zu sein, woraus folgt, daß die Gegenstimme zunächst aus einer einfachen Ganzen *c'* bestand, die Bach zur punktierten Halben mit zwei Achteln veränderte.

Besonders intensiv gearbeitet wurde an der letzten Gegenstimme, deren endgültige Fassung aus der vertauschten Version einigermaßen rekonstruierbar ist. Es hat den Anschein, als habe Bach hier zunächst mit wenigen Gerüsttönen (von denen die ersten drei noch erkennbar sind) begonnen, um sie dann zu

figurieren: ein Procedere ähnlich dem, das Klaus-Jürgen Sachs am Beispiel des *Orgelbüchleins* beobachtet hat.⁸ Beispiel 3 gibt beide Akkoladen des Deziemenkontrapunkts (vgl. dazu nochmals Abbildung 1); in der zweiten Akkolade sind zusätzlich zu Beginn der beiden Hälften die Gerüsttöne angedeutet.

Beispiel 3

The image shows two systems of organ tablature. Each system consists of a treble and bass staff. Below the notes, there are sequences of numbers indicating fingerings. The first system has two lines of numbers: the first line contains 1 2 3 4 6 7 8 7 6 5 3 4 5 6 5 3 4 5 1 6 5 3, and the second line contains 3 9 8 7 5 4 3 4 5 6 8 7 8 5 6 8 7 6 3 2 5 6 8. The second system has two lines of numbers: the first line contains 6 7 6, and the second line contains 3 3. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Die vielen Korrekturen, die Flüchtigkeitsfehler und Unsicherheiten deuten darauf hin, daß wir es beim vorliegenden Manuskript nicht mit einem fertigen Unterrichtspapier, sondern mit einem Entwurf dafür zu tun haben, der Bach einige Mühe bereitete, jedenfalls nicht sofort zu seiner Zufriedenheit gelang. Andererseits wäre vielleicht noch genauer zu prüfen, ob der Gerüstsatz der Gegenstimme beim letzten Exempel des Deziemenkontrapunkts von anderer Hand, etwa der eines Schülers, aufgezeichnet wurde – was dann doch für ein Unterrichtsblatt spräche. Denkbar wäre freilich auch,⁹ daß Bach das Blatt nicht für den eigenen Unterricht entworfen hat, sondern für eine am Kontrapunkt interessierte Person außerhalb der Thomasschule, vielleicht aus dem Umkreis adliger oder bürgerlicher Dilettanten. Hätte Bach derartige, ent-

⁸ K.-J. Sachs, *Die „Anleitung ... auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen“, als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs*, AfMw 37, 1980, S. 135–154.

⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Hans-Joachim Schulze.

sprechend honorierte Gefälligkeitsarbeiten öfter übernommen, könnte es reiner Zufall sein, daß das vorliegende Blatt mit dem Entwurf für einen Kontrapunkt-Kurzlehrgang aus der Zeit nach 1742 stammt.

Handelte es sich allerdings doch um ein Papier für den eigenen Unterricht, so könnte das Ms. belegen, daß Bach die Beschäftigung mit den überlieferten Arten des doppelten Kontrapunkts nicht nur in die eigene Kompositionstätigkeit einfließen ließ, sondern auch in seinen Unterricht. Ms. I stellte damit gleichsam die „öffentliche“ Version solcher privater bzw. familiärer Kontrapunktstudien dar, wie sie jüngst Peter Wollny in den jetzt wieder aus Kiew heimgekehrten Notenbeständen der Berliner Sing-Akademie aufgefunden und beschrieben hat¹⁰. Vielleicht gewinnen wir mit dem neuen Manuskript einen Einblick in Bachs Kontrapunktunterricht aus seinen späteren Leipziger Jahren, über den bislang kaum näheres bekannt ist.

*

Jetzt zu dem viel umfangreicheren zweiten Manuskript.¹¹ Inhaltlich besteht es aus zwei Teilen: einer Aufzeichnung von sieben „Canones aliquot per Josephum Zarlinum“ auf der ersten Seite sowie zahlreichen Beispielen für den doppelten und dreifachen Kontrapunkt „Josephi Zarlini“ auf den restlichen sechs Seiten. Arbeitsspuren fehlen hier gänzlich. Ohne Frage hat Bach eine Vorlage kopiert. Hinweise auf seine Quelle geben vor allem drei Sachverhalte:

- a) die durchgehende Verwendung der lateinischen Sprache,
- b) der zweifache Hinweis auf Gioseffo Zarlino,
- c) die Ergänzung der ersten sechs jeweils „Fuga“ genannten Kanons auf der ersten Seite durch einen letzten, „Canon“ genannt und im Gegensatz zu den vorhergehenden unverschlüsselt dreistimmig notiert.

Zunächst zum Latein und zu Zarlino. Gemeint ist dessen berühmtester und einflußreichster Traktat, die *Istitutioni harmoniche*¹², deren 3. Teil, die Kontrapunktlehre, in der Tat zahlreiche Bachs Ms. entsprechende Beispiele enthält. Aber Zarlino verfaßte seine Werke bekanntlich auf italienisch; Bach hat demnach nicht aus den *Istitutioni* kopiert. Auch die sogenannten Sweelinckschen Kompositionsregeln aus dem Umkreis Johann Adam Reinckens, deren erster Teil umfangreiches Material aus Zarlinos Werk überliefert, kommen als Vorlage nicht in Betracht, weil sie in deutscher Sprache geschrieben wurden.¹³

¹⁰ Vgl. erneut Fußnote 5.

¹¹ Im Anhang findet sich eine vollständige Umschrift.

¹² 1. Auflage Venedig 1558.

¹³ Dazu jetzt ausführlich U. Grapenthin, ‚Sweelincks Kompositionsregeln‘ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens, in: Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit, hrsg. von H. J. Marx, Frankfurt/M. u. a. 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 18.), S. 71–110.

Erheblich näher an Bachs Quelle führt die Suche bei dem Musiktheoretiker, der seit jeher als Hauptvermittler Zarlinos nach Deutschland gilt, nämlich Sethus Calvisius, Lehrer unter anderem von Johannes Lippius und Heinrich Baryphonus, zuletzt bis zu seinem Tode 1615 Thomaskantor in Leipzig und damit einer der Amtsvorgänger Bachs. Calvisius' einflußreiche Kompositionslehre, seine *Melopoia sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant*,¹⁴ enthält als Abschluß bzw. Anhang in den Kapiteln 19 bis 21 Ausführungen zur Improvisation sowie, für uns besonders wichtig, zum Kanon (Kapitel 19: „De Fugis ligatis“) und zum zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt (Kapitel 20: „De Harmonia gemina sive tergemina“). Calvisius hat in Kapitel 19 mehrere der Kanons als von „I.Z.“ stammend deklariert, sich also eifrig bei Zarlino bedient.

Schon die ähnlichen Überschriften von Kapitel 20 der *Melopoia* („De Harmonia gemina sive tergemina“) und der zweiten Seite von Bachs Ms. II („Harmonia gemina ut [wohl versehentlich statt „aut“] tergemina Josephi Zarlini“) sind aufschlußreich genug. Eine nähere Prüfung und eine Synopse der von Bach kopierten Texte und der entsprechenden Passagen bei Calvisius schaffen dann rasch Klarheit: Ms. II geht ohne jeden Zweifel auf Kapitel 19 und 20 der *Melopoia* zurück. Die in der folgenden Übersicht durch Fettdruck hervorgehobenen Passagen bei Calvisius begegnen nahezu wortwörtlich bei Bach, die Notenbeispiele stimmen, von einigen Kürzungen abgesehen, in allen Details überein; allerdings sind sie bei Calvisius stets in Stimmen, bei Bach jedoch in Partitur notiert. Daß nicht Zarlinos *Istitutioni* den Ausgangspunkt für Ms. II bilden, erweist sich übrigens auch am 5. Kanon auf der ersten Seite, der bei Zarlino (ebenso wie auch im Sweelinckschen Manuskript), nicht aber bei Calvisius fehlt; vermutlich hat letzterer ihn selbst komponiert.

Bach, Ms. II	Calvisius, <i>Melopoia</i> , Kap. 19: De Fugis ligatis
[S. 1]	[...]
Canones aliquot per Josephum Zarlinum.	Fuga in unisono post Tempus
[1] Fu]ga post duo Tempora, in octava superiore	Fuga post duo tempora, in octava superiore, I.Z.
Evolutio	[...]
2) Fuga post duo tempora, et in semiditono acuto, et contrariis motibus	Fuga post duo tempora, in Semiditono acuto, & contrariis motibus, I.Z.
Evolutio	Resolutio Comitris

¹⁴ Erfurt 1592, Magdeburg ²1630. Kapitel 19 umfaßt fol. I5r–K4r, Kapitel 20 fol. K4r–M8v.

Bach, Ms. II

Calvisius, *Melopoia*, Kap. 19: De Fugis ligatis/Kap. 20: De Harmonia gemina

3) Fuga post 2 tempora, in septima superiore et in contrariis motibus.
Evolutio

Fuga post duo tempora, in septima superiore & contrariis motibus, I.Z.
Resolutio comitis
[...]

4) Fuga in Ditono superiore post tempus
Evolutio

Fuga in Ditono superiore post Tempus

5) Fuga in Diapente inferiore post Tempus.
Evolutio

Fuga in Diapente inferiore post tempus
[...]

6) Fuga in unisono post duo tempora, et per motum contrarium.
Evolutio

Fuga in unisono post duo tempora, & per contrarium motum, I.Z.
Resolutio Canonis & comitis.
[...]

[S. 2]

Harmonia gemina ut [!] tergemina Josephi Zarli[ni]

Kap. 20: De **Harmonia gemina, sive tergemina**
[...]

Modus primus, si superior ad Diapente deprimatur, inferior vero ad Diapason exalte[tur]

Modus primus est, ex iisdem intervallis, si superior ad dia pente deprimatur, inferior vero ad dia pason exaltetur ; ubi haec specialia in hac fuga observentur
[...].

Resolutio [nur 1 Takt]

Resolutio [vollständig]

Inferior ascendit ad Octavam, superior descendit ad quintam

Inferior vox ascendit ad octavam. Superior descendit ad Quintam.

Modus secundus, si Superior per decimam deprimatur, et Inferior ad Octavam exaltetur.

Secundus Modus Harmoniae geminae, si superior per decimam deprimatur, & inferior ad octavam exaltetur, ut: [...]

Resolutio.

Resolutio.

Inferior exaltatur ad Octavam, Superior depressa ad Decimam.
Modus tertius, si Superior tantum per Octavam deprimatur, et Inferior per Decimam exaltetur.

Inferior exaltatur ad octavam. Vox superior depressa ad Decimam. Tertius modus si superior tantum per octavam deprimatur, & inferior per Decimam exaltetur.

Idem exemplum

Sumamus **idem exemplum**, sed addita altera Resolutione, in systemate transposito ne scalam excedat, ut: [...]

[S. 3]

Modus quartus, per Contrarium Motum, si Inferior ascendant ad Septimam et Superior descendat ad Nonam.

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

Bach, Ms. II

Calvisius, *Melopoia*, Kap. 20:
De Harmonia gemina

Resolutio.

Inferior ad Septimam elevata,

Inferior ad septimam elevata,
& contrario motu procedit.

Superior ad Nonam depressa in Contrariis motibus.

Superior ad nonam depressa in contrariis motibus.

Quintus Modus est in Fugis ligatis, et quidem quae contrario Motu progrediuntur, illae enim similiter et altera vice cani possunt, et Comes in Duce mutatur, Dux vero in Comitem.

Quintus modus est in Fugis ligatis, & quidem quae contrario motu progrediuntur, illae enim similiter & altera vice cani possunt, et Comes in Duce mutatur, Dux vero in Comitem.

Resolutio.

Inferior exaltata ad Tertiam,

Resolutio comitis

Superior depressa ad Tertiam in contrarium Motum.

Inferior vox exaltata ad tertiam.**Superior depressa ad tertiam in contrarium motum.**

Ulterius Harmonia duarum Vocum componi potest hoc modo, ut Inferior Vox recipiat Decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur:
e. g.

Ulterius Harmonia duarum vocum componi potest hoc modo, ut inferior vox recipiat Decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur.
Exempli gratia.

Suprema Vox, sed formata ex infima in Decima superiore.

Suprema vox, sed formata ex infima in Decima superiore.

[...]

[S. 4]

Hoc Exemplum tribus Modis, et in ternis vocibus resolvi potest, videlicet: Primo: si media deprimatur ad Quintam, eadem tamen species in Diapente retineatur. Cui vox, quae canat in Decima superiore addatur, Infima autem quae fuit ad Octavam exaltetur.

Hoc Exemplum tribus modis, & in ternis vocibus resolvi potest, videlicet primo. Si media deprimatur ad Quintam, eadem tamen species in Dia pente retineatur. Cui vox quae canat in Decima superiore addatur. Infima autem quae fuit, ad Octavam exaltetur, ut:

Suprema Vox, facta ex infima, in Decima Superiore.

Suprema Vox, facta ex infima, in decima Superiore.

Media Vox, facta ex infima prima ad Octavam exaltata.

Media Vox, facta ex infima prima, ad octavam exaltata.

Infima Vox facta ex prima, in quinta graviore.

Infima Vox facta ex prima, in quinta graviore.

Bach, Ms. II

Calvisius, *Melopoia*, Kap. 20:
De Harmonia gemina

Secundo: Infima Vox per Octavam exaltetur, Media autem in Decimam deprimatur et ulterius etiam tertiam Vocem, in tertia, sub se recipiat: ut: [gekürztes Beispiel]

Secundo: Infima vox per octavam exaltetur, Media autem in Decimam deprimatur, & ulterius etiam tertiam vocem, in tertia sub se recipiat, ut:

Suprema facta ex infima prima, in octava superiore.

Media vox facta ex infima prima, ad Decimam depressa.

Infima vox facta ex proxima praecedente, in tertia graviore.

[S. 5]

Tertia vice proceditur motu vocum contrario, si infima ad Tertiam exaltetur, Media verum ad Septimam deprimatur, et in superiore tertia tertiam vocem accipiat, ut:

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

Suprema Vox, facta ex infima prima, per contrarium motum, in tertia superiore. Media Vox facta ex infima sequente in Tertia superiore.

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

Infima Vox facta ex Media prima, in septima [!] dejecta, & in contrario motu. [gekürztes Beispiel]

Infima vox facta ex Media prima, in septimam dejecta, & in contrario motu.

Aliis praeterea Modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus Vocibus, ut:

Aliis praeterea modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus Vocibus, ut:

Primo, Si Bassus fiat Cantus, in quinta Superiore. Cantus fiat Tenor, et Tenor Bassus in Diapason inferiore simul accinentes, ut:

Primo, Si Bassus fiat Cantus, in quinta superiore, Cantus fiat Tenor, & Tenor Bassus in Diapason inferiore simul accinentes, ut:

Resolutio.

Resolutio.

Cantus ex Basso in Quinta Superiore. Tenor ex Discanto in Octava inferiore. Bassus ex Tenore in Octava inferiore.

Cantus ex Basso in Quinta superiore. Tenor ex Discanto in octava inferiore. Bassus ex Tenore in octava inferiore.

[S. 6]

Secundus quando Bassus ascendit ad Sextam, Cantus descendit ad Decimam, Tenor fit tono gravior, et tum progrediuntur motu sonorum contrario, ut:

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

Bach, Ms. II

Calvisius, *Melopoia*, Kap. 20:
De Harmonia gemina

Resolutio per motum contrarium
Cantus ex Basso in Sexta Superiore
Tenor in Secundam depressus.
Bassus ex Discanto in Decima inferiore.

Tertius Modus est, quando primus et
secundus Modus junguntur, ut ita
fiat Harmonia tergemina, ut:

Resolutio prima ad primum modum
facta, ubi Bassus ad Quintam elevatur,
reliquae ad octavam deprimuntur, ut:
Cantus ex Basso in Superiore Quinta.
Tenor in SubDiapason Discanti.
Bassus ex Tenore in Octava inferiore.

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

[S. 7]

Quartus modus, ubi ex Basso fit Cantus
in unisono. Reliquae Voces deprimuntur,
Cantus ad duodecimam et Tenor
ad Quintam.

Resolutio

Cantus ex Basso in unisono

Tenor ad Quintam dejectus.

Bassus ex Discanto, in Duodecima
inferiore.

**Cantus ex Basso in Sexta superiore
Tenor in secundam depressus.
Bassus ex Discanto in decima inferiore.**

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

**Resolutio prima ad primum modum
facta, ubi Bassus ad quintam elevatur,
reliquae ad octavam deprimuntur, ut:
Cantus ex Basso in superiore Quinta.
Tenor in subdiapason Discanti.
Bassus ex Tenore in octava inferiore.**

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

Cantus ex Basso in sexta superiore.

Tenor ad secundam depressus.

Bassus ex Discanto in Decima inferiore.

**Quartus modus, ubi ex Basso fit Cantus
in unisono. Reliquae voces deprimuntur,
Cantus ad duodecimam, & Tenor
ad Quintam, ut:**

**Bassus, & simul Resolutionis Cantus in
unisono.**

Tenor ad quintam dejectus.

**Bassus ex Discanto, in duodecima
inferiore.**

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

Ms. II hängt also eng mit der *Melopoia* von Calvisius zusammen. Dennoch hat Bach wohl kaum direkt aus dieser Quelle kopiert. Als wichtigster Beleg dafür dient der letzte Kanon unten auf der ersten Seite, der bei Calvisius fehlt.

Beispiel 4

Canon a
3. per
Augmentationem
Incerti
Autoris

Surrexit Christus hodie

Dieser Kanon fällt in mehrfacher Hinsicht aus dem Kontext heraus. Erstens handelt es sich, wie schon erwähnt, um das einzige unverschlüsselt notierte Stück, zweitens ist allein dieser Kanon dreistimmig, drittens liegt nur hier ein Augmentationskanon vor (Bachs auffällige Taktvorzeichnungen suggerieren sogar einen Mensurkanon mit *Tempus imperfectum non diminutum* in der Mitte, *Tempus imperfectum diminutum* darunter und einer *Proportio dupla* darüber), viertens ist er das einzige Stück mit der Bezeichnung „Canon“, die sonst nur in der auch nicht bei Calvisius stehenden Überschrift zur ersten Seite von Ms. II („*Canones aliquot*“) vorkommt, fünftens ist nur dieser Kanon mit einer Textmarke versehen, und sechstens schließlich ist er das einzige modernere Stück von Ms. II. Denn die rhythmisch-metrische Gestaltung zu Beginn der Oberstimme läßt sich kaum der zweiten Hälfte des 16., wohl aber der des 17. Jahrhunderts zuordnen. Sie erinnert an Musik Buxtehudes, und in der Tat gibt es unter den Vokalstücken des Lübecker Meisters eine Kantate *Surrexit Christus hodie* (BuxWV 99¹⁵), bei der der Text an einigen Stellen im Rhythmus des Kanonbeginns vorgetragen wird:

Sur - re - xit Chri - stus ho - di - e

Ob wir deshalb allerdings das Buxtehude-Werkverzeichnis um einen bislang unbekanntem Kanon erweitern dürfen, scheint mir eher zweifelhaft: Der wei-

¹⁵ Buxtehude Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 51–59.

tere Verlauf der Oberstimme mit ihren einfallslosen Repetitionen im 2. Takt steht unter Buxtehudes Niveau. Außerdem war er für Bach kein Incertus Autor – aber Bach muß ja nicht jeden Kanon von Buxtehude gekannt haben. Merkwürdig ist im übrigen, daß die Oberstimme des Kanons sich nach zwei offensichtlich vokaliter notierten Takten später, wie die Balkierung andeutet, in eine instrumentale Stimme zu verwandeln scheint. Wie auch immer: Der Autor des Kanons bleibt einstweilen ungewiß¹⁶.

Neben diesem Kanon liegen die Differenzen zwischen Calvisius und Bachs Ms. zum einen in den neuen Überschriften bei Bach, die auf Zarlino Bezug nehmen, vor allem aber in teils umfangreichen Kürzungen der Texte, von denen besonders Kapitel 19 der *Melopoia* zu den Kanons betroffen ist: Die Kommentare Calvisius' fehlen gänzlich (ebenso wie weitere Notenbeispiele). Die Eingriffe in den Text von Kapitel 20 halten sich dagegen in Grenzen und die Notenbeispiele wurden hier vollständig übernommen.

War Bach selbst für alle diese Veränderungen verantwortlich? Sicherlich könnte er den Kanon ergänzt und Calvisius' Text bearbeitet haben. Hätte er aber den Namen seines Gewährsmannes, zumal eines berühmten Amtsvorgängers, konsequent verschwiegen? Und hätte er ein Interesse daran gehabt, sich neue lateinische Überschriften zu den beiden Teilen seiner Abschrift ausdenken? Dies halte ich eher für unwahrscheinlich.

Eine definitive Antwort auf die Frage, ob Bach selbst Calvisius kopierte beziehungsweise kompilierte oder ob zwischen der *Melopoia* und Bachs Ms. eine oder gar mehrere Calvisius-Abschriften (die vielleicht als Zarlino-Kopien gehandelt wurden) existierten, ist vorerst nicht möglich – schon deshalb, weil solche Abschriften aus dem näheren oder weiteren Bach-Umkreis bislang, soweit ich sehe, nicht nachgewiesen worden sind. Zwar war beispielsweise Johann Gottfried Walther eigenem Bekunden nach mit der Lehre vom doppelten Kontrapunkt nach „des *Zarlino Institutionibus*“ vertraut, und im August 1740 überließ er Heinrich Bokemeyer ein „*fragmentum* aus des *Zarlino Institutionibus Harmonicis*“¹⁷. Nachweisbar ist allerdings lediglich Walthers Exemplar der *Istitutioni*¹⁸, nicht aber ein Exzerpt oder Fragment in lateinischer

¹⁶ Nur nebenbei sei erwähnt, daß vom Ostertext „*Surrexit Christus hodie*“ zwischen Schütz und Bach überhaupt nur drei Vertonungen nachweisbar sind (wenn man dem Verzeichnis von Diane und Paul Walker folgt: *German Sacred Polyphonic Vocal Music Between Schütz and Bach. Sources and Critical Editions*, Pinewood Warren/Mich. 1992 [Detroit Studies in Music Bibliography. 67.], S. 107, 139, 233): Eine stammt, wie erwähnt, von Buxtehude, eine weitere von Werner Fabricius und eine dritte von Alberik Mazak. Ich habe die beiden letzteren Stücke noch nicht einsehen können, bin allerdings skeptisch, ob hier eine Spur zum Komponisten des Kanons führt.

¹⁷ Vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. v. K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 140 und. 229.

¹⁸ Ebenda, S. 231.

Sprache. Und ob sich Walther auch mit Calvisius' *Melopoia* beschäftigt hat, steht nicht fest.¹⁹

Gehen wir schließlich noch auf die Frage ein, zu welchem Zweck Bach das Ms. angefertigt haben könnte. Eine erste Hypothese: Die Kopie war, ähnlich wie Ms. I, für den Unterricht bestimmt; eine Abschrift vielleicht für einen Schüler, um Beispiele für derart gelehrte Satztechniken zur Verfügung zu stellen. Bach hätte dann selbst, wo die originalen Kommentare fehlen, die Exempel und ihre Reihenfolge erläutert. Eine zweite Hypothese: Auch hier handelt es sich, wie bei Ms. I, um eine Abschrift für einen Dilettanten, der sich für den gelehrten Kontrapunkt interessierte und solche Arbeiten entsprechend honorierte. Allerdings stellt sich die Frage, ob es in beiden Fällen nicht näher gelegen hätte, Abschriften aus den verbreiteten, in deutscher Sprache verfaßten Kontrapunktlehren Johann Theiles anzufertigen²⁰ oder die ebenfalls deutschsprachigen Kontrapunktkapitel aus Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* heranzuziehen, einer Schrift, von der Kopien sich, so Walther 1732 in seinem Lexikon, „in vielen Händen“²¹ befanden.

Ein solcher Einwand kann die beiden Hypothesen sicher nicht aus der Welt schaffen. Aber er regt zumindest zu einer dritten Hypothese an: Bach hat die Abschrift für den eigenen Gebrauch hergestellt, um Kanons sowie zwei- und dreistimmige Kontrapunkte nach Zarlino studieren zu können; die entsprechenden Beispiele Bernhards und wesentliche Elemente der Lehre Theiles waren ihm fraglos, mindestens durch die Vermittlung Walthers, vertraut; vielleicht hat er Theile auch selbst kennengelernt.²²

Nicht, daß Bach Zarlino erst Ende der 1730er Jahre kennengelernt hat. Aber er hätte in dieser Zeit besondere Gründe gehabt, sich noch einmal intensiv mit ihm zu befassen. Denn wir befinden uns genau in der Zeit der Vorarbeiten zur *Kunst der Fuge* sowie der Arbeit an den *Goldberg-Variationen*: Projekten, die

¹⁹ In den erhaltenen Briefen Walthers kommt der Name Calvisius nicht vor. Denkbar, aber nicht sicher ist, daß Walther zur Abfassung seiner Kompositionslehre Calvisius' *Melopoia* heranzog. Vgl. P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig [1961] (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 3.), S. 12.

²⁰ Vgl. dazu W. Braun, *Theile-Studien*, in: Fs. Arno Forchert zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1986, S. 77–85. Braun zufolge galten Bernhard und Theile „spätestens um 1700 als musiktheoretische Autoritäten im deutschsprachigen Raum, jener für die Satz- und Stil-Lehre, dieser für den doppelten Kontrapunkt.“ Für den Kanon hingegen sei Johann Philipp Förtsch zuständig gewesen.

²¹ J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963, S. 7.

²² Vgl. dazu S. Oechsle, *Johann Sebastian Bach und der „alte Styl“* (Druck in Vorb.), S. 69, Anm. 105: Theile könnte „1713 der Aufführung von Bachs Probemusik anlässlich der Bewerbung um die Nachfolge Zachows an der Liebfrauenkirche [...] beigewohnt haben.“

Bach zweifellos dazu anregten, sich noch einmal intensiv mit den Möglichkeiten von Kanon und mehrfachem Kontrapunkt zu beschäftigen und dazu eine vielleicht schon seit Jahren angewachsene eigene Kollektion an Abschriften von Kanon- und Kontrapunktexemplen heranzuziehen. Bei diesem Unterfangen könnte er auf ein vermeintliches Zarlino-Exzerpt Zugriff erhalten haben, das Bach kopierte, weil es in jeder Hinsicht attraktiv war: erstens wegen seiner Verbindung mit einem Klassiker des Kontrapunkts,²³ zweitens wegen der Häufung von Beispielen anstatt von Regeln und drittens, weil es genau zu seinen aktuellen Arbeiten paßte. Vielleicht aber hat Bach sich einfach nur ältere „Zarlino“-Auszüge noch einmal vorgenommen und neu zusammengestellt.

Sicherlich kannte Bach die Techniken, für die die Exempel von Zarlino beziehungsweise Calvisius stehen. Strenge oder freie Kanons, in gerader Bewegung oder in Gegenbewegung, vermochte er auch schon früher zu schreiben. Vertraut waren ihm die von Calvisius vorgestellten Möglichkeiten des zweistimmigen Kontrapunkts in der Duodezime (Modus primus), der Dezime (Modus secundus und tertius) sowie in Gegenbewegung bei gleichbleibenden Intervallverhältnissen (Modus quartus und quintus). Und ebenso beherrschte Bach die Verfahren des dreifachen Kontrapunkts, deren Exempla er sich abschrieb: Zunächst die Erweiterung des mehr als zweistimmigen Satzes durch Parallelführungen und Möglichkeiten der Stimmvertauschung mit parallelen Außen- und Unterstimmen,²⁴ dann aber auch den Satz aus drei obligaten Stimmen a) mit Vertauschungen als Kombinationen von zwei Duodezkontrapunkten (Primus Modus), b) mit Vertauschungen bei gleichzeitiger Gegenbewegung (Secundus Modus), c) mit Vertauschungen sowohl nach dem Primus wie dem Secundus Modus und d) mit einer Kombination von Oktav- und Duodezkontrapunkt (Quartus Modus). Trotz alledem hielt Bach Calvisius' beziehungsweise Zarlinos Beispiele für wichtig genug – vielleicht auch deshalb, weil hier wesentliche Verfahren in konzentrierter Form exemplifiziert werden, ganz im Gegensatz zur schon fast ermüdenden Gründlichkeit, mit der Theile etwa in seinem *Musikalischen Kunstbuch*²⁵ vorgeht, aber auch in deutlichem Kontrast zu den eher sparsamen Bemerkungen Bernhards in seinem *Tractatus*.

Manches spricht also dafür, daß Bachs Manuskript für den eigenen Gebrauch bestimmt war. Die Handschrift wäre ein Beleg dafür, wie sorgfältig er seine kompositorischen Projekte der Jahre um 1740 durch das Studium nicht nur

²³ Christian Friedrich Daniel Schubart zufolge soll C. P. E. Bach einem „Engländer“ auf die Frage nach seinen Lehrern geantwortet haben: „Mein[en] Vater [...] und Zarlino“ (Dok III, S. 410).

²⁴ Vgl. dazu Braun (wie Fußnote 5), S. 262.

²⁵ Edition durch Carl Dahlhaus, Kassel u. a. 1965 (Denkmäler norddeutscher Musik. 1.).

älterer musikalischer²⁶, sondern auch theoretischer Quellen begleitete und absicherte. Darüber hinaus läßt sich aus Ms. II mit einiger Sicherheit schließen, daß zu dem unter den Kennern zirkulierenden Bestand an Schriften und Exzerpten zum Kontrapunkt und Kanon auch eine lateinische Calvisius-Kompilation gehörte, die vermutlich als Sammlung von Exempla Zarlinos firmierte. Bachs Abschrift scheint bislang die einzige Quelle für eine solches Nachwirken Zarlinos beziehungsweise Calvisius' in Deutschland zu sein: ein Beispiel mehr dafür, daß wir Bach nicht nur als Komponisten, sondern auch als Vermittler von Werken und Schriften anderer Meister einiges zu verdanken haben.

²⁶ Vgl. die Übersicht über Bachs „Abschriften fremder Kompositionen“ in: M. Heine-
mann (Hrsg.), *Das Bach-Lexikon*, Laaber 2000, S. 18–21.

Anhang: Umschrift von MS. II

[S. 1]

Canones aliquot per Josephum Zarlinum.

[1] Fuga post duo Tempora, in octava superiore

Musical score for Fuga post duo Tempora, in octava superiore. The score is written in three systems. The first system is in treble clef with a common time signature. The second system is in bass clef. The third system is in treble clef and is labeled "Evolutio". The music features various rhythmic values and rests, with a section marked with a "S" symbol.

2) Fuga post duo tempora, et in semiditono acuto, et contrariis motibus

Musical score for Fuga post duo tempora, et in semiditono acuto, et contrariis motibus. The score is written in three systems. The first system is in treble clef with a common time signature. The second system is in bass clef. The third system is in treble clef and is labeled "Evolutio". The music features various rhythmic values and rests, with a section marked with a "S" symbol.

3) Fuga post 2 tempora, in septima superiore et in contrariis motibus.

Musical score for Fuga post 2 tempora, in septima superiore et in contrariis motibus. The score is written in three systems. The first system is in treble clef with a common time signature. The second system is in bass clef. The third system is in treble clef and is labeled "Evolutio". The music features various rhythmic values and rests, with a section marked with a "S" symbol.

4) Fuga in Ditono superiore post tempus

Musical score for Fuga in Ditono superiore post tempus. The score is written in three systems. The first system is in treble clef with a common time signature. The second system is in bass clef. The third system is in treble clef and is labeled "Evolutio". The music features various rhythmic values and rests, with a section marked with a "S" symbol.

5) Fuga in Diapente inferiore post Tempus.

Evolutio

6) Fuga in unisono post duo tempora, et per motum contrarium.

Evolutio

Canon a
3. per
Augmentationem
Incerti
Autoris

Surrexit Christus hodie

Evolutio

S. 2

[S. 2]

Harmonia gemina ut tergemina Josephi Zarli[ni]

Modus primus, si superior ad Diapente deprimitur, inferior vero ad Diapason exalte[tur]

Resolutio.
 Inferior ascen-
 dit ad Octavam,
 superior descen-
 dit ad quintam

Modus secundus, si Superior per decimam deprimatur, et Inferior ad Octavam exaltetur.

Resolutio.
 Inferior exal-
 tatur ad Octavam,
 Superior depressa
 ad Decimam.

Modus tertius, si Superior tantum per Octavam deprimitur, et Inferior per Decimam exaltetur.

Idem Exemplum

Uterius Harmonia duarum Vocum componi potest hoc modo, ut Inferior Vox recipiat Decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur: e. g.

Suprema Vox, sed formata ex infima in Decima superiore.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff (Soprano) begins with a whole rest, followed by a half note G, and then a whole note G. The middle staff (Alto) starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a whole note A. The bottom staff (Bass) begins with a whole rest, followed by a half note G, and then a whole note G. The time signature is common time (C).

The second system continues the musical score. The Soprano staff has a half note A, followed by a quarter note B, and then a quarter note C. The Alto staff has a half note A, followed by a quarter note B, and then a quarter note C. The Bass staff has a half note G, followed by a quarter note A, and then a quarter note B. The time signature is common time (C).

[S. 4]

The third system continues the musical score. The Soprano staff has a half note C, followed by a quarter note D, and then a quarter note E. The Alto staff has a half note C, followed by a quarter note D, and then a quarter note E. The Bass staff has a half note G, followed by a quarter note A, and then a quarter note B. The time signature is common time (C).

The fourth system concludes the musical score. The Soprano staff has a half note E, followed by a quarter note F, and then a quarter note G. The Alto staff has a half note E, followed by a quarter note F, and then a quarter note G. The Bass staff has a half note G, followed by a quarter note A, and then a quarter note B. The system ends with a double bar line. The time signature is common time (C).

Hoc Exemplum tribus Modis, et in ternis vocibus resolvi potest, videlicet: Primo: si media deprimatur ad Quintam, eadem tamen species in Diapente retineatur. Cui vox, quae canat in Decima superiore addatur, Infima autem quae fuit ad Octavam exaltetur.

The fifth system illustrates the resolution of the previous example into three modes. The Soprano staff is annotated: "Suprema Vox, facta ex infima, in Decima Superiore." The Alto staff is annotated: "Media Vox, facta ex infima prima ad Octavam exaltata." The Bass staff is annotated: "Infima Vox facta ex prima, in quinta graviore." The musical notation shows the Soprano staff starting with a whole note G, the Alto staff with a whole note G, and the Bass staff with a whole note G. The time signature is common time (C).

Secundo: Infima Vox per Octavam exaltetur, Media autem in Decimam deprimatur et ulterius etiam tertiam Vocem, in tertia, sub se recipiat: ut:

[S. 5]

Tertia vice proceditur motu vocum contrario, si infima ad Tertiam exaltetur, Media verum ad Septimam deprimatur, et in superiore tertia tertiam vocem accipiat, ut:

Infima Vox facta ex Media prima, in septima dejecta, et in contrario motu.

Aliis praeterea Modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus Vocibus, ut: Primo, Si Bassus fiat Cantus, in quinta Superiore, Cantus fiat Tenor, et Tenor Bassus in Diapason inferiore simul accinentes, ut:

The first system consists of three staves. The top staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes. The middle and bottom staves contain rests and rhythmic patterns, with the bottom staff featuring a slur over a group of notes.

The second system consists of three staves. The top staff has a series of eighth notes. The middle staff has a series of eighth notes followed by a rest. The bottom staff has a series of eighth notes.

The third system consists of three staves. The top staff has a series of eighth notes. The middle staff has a series of eighth notes. The bottom staff has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Resolutio

Cantus ex Basso in Quinta Superiore

Tenor e Discanto in Octava inferiore

Bassus ex Tenore in Octava inferiore

The 'Resolutio' section consists of three staves. The top staff has a series of eighth notes. The middle staff has a series of eighth notes. The bottom staff has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat signs.

[S. 6]

Secundus quando Bassus ascendit ad Sextam, Cantus descendit ad Decimam, Tenor fit tono gravior, et tum progrediuntur motu sonorum contrario, ut:

The first system of the second section consists of three staves. The top staff has a series of eighth notes. The middle staff has a series of eighth notes. The bottom staff has a series of eighth notes.

The second system of the second section consists of three staves. The top staff has a series of eighth notes. The middle staff has a series of eighth notes. The bottom staff has a series of eighth notes.

Three staves of music in 12/8 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Resolutio

per motum
contrarium

Three staves of music in 12/8 time. The top staff is labeled 'Cantus ex Basso in Sexta Superiore'. The middle staff is labeled 'Tenor in Secundam depressus'. The bottom staff is labeled 'Bassus ex Discanto in Decima inferiore'. The music features a mix of whole, half, and quarter notes.

Tertius Modus est, quando primus et secundus Modus junguntur, ut ita fiat Harmonia tergemina, ut:

Three staves of music in 12/8 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle and bottom staves have bass clefs. The music shows a complex harmonic structure with various note values.

Resolutio prima ad primum modum facta, ubi Bassus ad Quintam elevatur, reliquae ad Octavam deprimuntur, ut:

Three staves of music in 12/8 time. The top staff is labeled 'Cantus ex Basso in Superiore Quinta'. The middle staff is labeled 'Tenor in Sub Diapason Discanti'. The bottom staff is labeled 'Bassus ex Tenore in Octava inferiore'. The music features a mix of whole, half, and quarter notes.

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

[S. 7]

Three staves of music in 12/8 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle and bottom staves have bass clefs. The music shows a complex harmonic structure with various note values.

Quartus Modus, ubi ex Basso fit Cantus in Unisono. Reliquae Voces deprimentur, Cantus ad duodecimam et Tenor ad Quintam.

System 1: Treble clef (C4-C6), Bass clef (C2-C4). Treble: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass: C2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

System 2: Treble clef (C4-C6), Bass clef (C2-C4). Treble: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass: C2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

System 3: Treble clef (C4-C6), Bass clef (C2-C4). Treble: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass: C2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Resolutio

Cantus ex Basso in Unisono.

Tenor ad Quintam dejectus.

Bassus ex Discanto, in Duodecima inferiore.

System 4: Treble clef (C4-C6), Bass clef (C2-C4). Treble: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass: C2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

System 5: Treble clef (C4-C6), Bass clef (C2-C4). Treble: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass: C2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.