

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 14 (1967)

Artikel: Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500-1627)

Autor: Tagmann, Pierre M.

Kapitel: V: Aufführungspraktische Fragen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858882>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

V. Aufführungspraktische Fragen

Bis zur Auflösung der alten Domkapelle war die Zahl der Domsänger eher gering, hielt sich aber ungefähr im Rahmen der Kapelle von St. Peter in Rom, die um 1480 zehn Sänger, 1512 deren sechzehn umfasste und ihre Mitgliederzahl bis 1594 auf sechsundzwanzig steigerte¹. Der durch das neue Klangideal der Zeit bedingte Übergang „von einer vorwiegend solistischen zu einer schwachen chorischen Besetzung“² fiel in Mantua mit den Bestrebungen zusammen, eine *hofeigene* Kapelle aufzubauen. Der Hof stellte seine Berufssänger zur Verfügung, so dass zusammen mit dem neugefügten Klerikerchor ein Ensemble entstand, das allen Anforderungen vollauf genügen konnte.

Mit dem Ausbau des Klerikerchores wurde die Stellung des Chorleiters immer gewichtiger. Leider sind bisher keine Pflichtenhefte gefunden worden, die den *Aufgabenkreis der Chorlehrer und Kapellmeister* umschrieben. Auch Bestallungs- und Titelverleihungsurkunden sind keine erhalten geblieben³. Die Mantovane Verordnungen werden sich aber im Rahmen der Anweisungen gehalten haben, wie sie aus dem Pflichtenheft der Chorleiter des Domkapitels von Urbino (1588)⁴ oder der Kathedrale von Concordia-Portogruaro (1608) hervorgehen⁵.

Im Vertrag der Episkopatsbehörden von Portogruaro mit Padre Lodovico da Viadana aus dem Jahre 1608 wird der Aufgabenkreis des Kapellmeisters folgendermassen umrissen:

1. Der Kapellmeister und seine Sänger haben an allen Sonn- und Feiertagen im Dom mitzuwirken, ebenso bei Messefeiern der Herren Kanoniker, bei den Früh- und Vespermessen der Karwoche, an Weihnachten und an Tagen feierlicher Passionszelebrierungen, sowie an andern festgelegten Anlässen; sie sind auch zur Teilnahme an öffentlichen Prozessionen verpflichtet.
2. Neben der Leitung der Sängerkapelle ist dem Kapellmeister die musikalische Ausbildung der Kleriker übertragen.
3. Der Kapellmeister ist angehalten, für Ordnung im Chor besorgt zu sein, um den liturgischen Ablauf der Messefeier ohne Störung zu gewährleisten (was in Mantua mit dem immer wiederkehrenden, auf die Kleriker bezüglichen Vermerk „havendore cura“ angedeutet wird).

1) Siehe MGG Art. „Kantorei“, Sp. 635 (Rich. Schaal).

2) Siehe Haas, op. cit., S. 109.

3) Vgl. S. 15.

4) Siehe Bramante Ligi, La Cappella musicale del Duomo d’Urbino, 1925, S. 72.

5) Siehe Anh. S. 87.



Abb. 6 Mantua. Dom S. Pietro. Nördliches Querhaus mit Sängertribüne

CANTORE III CANTORE
S. CATERINA MANFREDI

BENTIVOGLI
VIII-PRETE DALLE JOVA
X-S-ALESSANDRO BENTIV



Abb. 7 Bologna. Lorenzo Costa: Sänger aus dem Kreise des Bentivogli-Herrschershauses. Um 1493.
(Mit freundlicher Erlaubnis der Galerie Thyssen, Lugano-Castagnola)

Die Auseinandersetzungen der sechziger Jahre zeigen, dass der stets zunehmende Autoritätsanspruch des Chorleiters dem Domkapitel zeitweise Schwierigkeiten bereitete. Seitens des Kapellmeisters werden Forderungen gegenüber dem Klerikerchor laut, die von fest honorierten Berufssängern einer Schola, nicht aber von den meist jugendlichen, in die kirchliche Ausbildung eingespannten Klerikern verlangt werden konnten. Dem Postulat des mutmasslich vom Hof unterstützten Kapellmeisters Giovanni Maria Bresciano wurde nicht stattgegeben.

Aus den damaligen Belegen spricht die zunehmende Entfremdung des Unterrichts von seiner ursprünglichen, auf die Liturgie bezogenen Zweckbestimmung. In völliger Entsprechung zur Musikentwicklung am Hof machte sich auch auf kirchlichem Boden im Verlaufe des 16. Jahrhunderts der Wandel der ‚virtù‘ — als Verpflichtung aufgefasst zu einer von den Renaissance-Idealen bestimmten geistigen Haltung⁶ — zur technisch-veräusserlichten ‚virtuosità‘ bemerkbar. Die Sänger sollten individuell geprüft und je nach ihrer stimmlichen Eignung im Klerikerchor beibehalten werden oder nicht — ein deutlicher Hinweis, dass der Domchor dem Leistungsniveau der eben im Aufbau begriffenen Hofkapelle von S. Barbara angepasst werden sollte⁷.

Die erste Bemerkung über den Gesangsunterricht an Kleriken begegnet uns 1511 — „ad insegnare a cantare a chierici“ —⁸. Über das *Unterrichtspensum* der Kleriken ist wenig zu ermitteln. „Insegnar canto fermo ai chierici“ ist die übliche, immer wiederkehrende Forderung an den unterrichtenden Lehrer. Dass damit nicht ausschliesslich die *musica plana* gemeint war, sondern die *musica figurata* miteinbezogen wurde, bestätigt die auf die Kleriker bezügliche Eintragung im *Liber Massariae* 1557: „... accioche imparassero il canto fermo et figurato ...“⁹. In den Domarchiven bleibt dies allerdings durchs ganze 16. Jahrhundert hindurch der einzige deutliche Hinweis auf den Unterricht in mehrstimmigem Gesang¹⁰.

Um sich ein Bild von der musikalischen Ausbildung der Kleriker zu machen, ist am ehesten ein theoretisches Werk aus dem Jahre 1533 beizuziehen, das von Giovanni Maria Lanfranchi da Terenz(i)o, dem damaligen Leiter der Scuola und der Capella musicale am Dom von Brescia, veröffentlicht wurde: *Le Scintille di Musica* ...¹¹, eine Anleitung, wie der weitere Titel besagt, zur Wiedergabe ein-

6) Vgl. S. 63 f.

7) Vgl. S. 36.

8) Vgl. S. 25, Ann. 67.

9) Vgl. S. 37, Ann. 49.

10) Die Nachrichten über die humanistische Schulung der Kleriker werden gegen Mitte des Jahrhunderts immer zahlreicher; die Errichtung eines Gymnasiums in Rom durch das Kapitel von St. Peter im Jahre 1534 mag die Entwicklung in Mantua entscheidend mitbestimmt haben. Jedenfalls finden wir in Mantua bereits mehrere Jahre vor den tridentinischen Bestrebungen zur Einrichtung von Seminarien regelmässig wiederkehrende Hinweise, dass Kardinal Ercole an seiner Kirche den Klerikerunterricht massgebend förderte.

11) Giovanni Maria Lanfranchi da Terenz(i)o, *Le Scintille di Musica*, che mostrano a leggere il canto fermo et figurato, gli accidenti delle note misurate, le proporzioni, i tuoni, il

und mehrstimmigen Gesangs, zur Akzidentiensetzung und zum Verständnis der Proportionen, der Kirchentöne, der Kontrapunktregeln, der akustischen Schwingungsverhältnisse — am Monochord dargelegt — und eine modern anmutende Anweisung für das Stimmen verschiedener Saiteninstrumente.

Für Mantua konnte bisher kein ähnliches Lehrbuch nachgewiesen werden, nach dem die Kleriker in den verschiedenen Musikfächern unterwiesen worden wären; da aber besonders mit dem nahegelegenen Brescia — dem Wirkungsort Lanfranchis — zu allen Zeiten ein reger Austausch von Musikern stattfand, darf als sicher gelten, dass sich der Unterricht in Mantua auf einer ähnlichen Ausbildungsstufe hielt. Ein Schüler Lanfranchis war übrigens Giovanni Contino, der mutmassliche Domkapellmeister von 1561 und spätere mantovanische Hofmusiker¹².

Sicherlich waren die höheren Ansprüche, die im Hinblick auf die Entwicklung der *musica figurata* an *Orgel und Organisten* gestellt wurden, der Grund, warum auch am Mantuaner Dom ein Umbau der Orgel notwendig erschien. Dabei mag das Klangliche ausschlaggebend gewesen sein. Analog zur späteren Entwicklung in Madrigal und Motette, bei der die Satzstruktur im Verlaufe des 16. Jahrhunderts mehr und mehr zugunsten *klanglicher* Eigenschaften in den Hintergrund rückte (siehe Gesualdo, Marenzio), wird hier bereits zu Beginn des Cinquecento die quantitativ-klangliche Raumfüllung als erstrebenswertes Ziel bemerkbar.

Die Alltagsliturgie vollzog sich auch in Mantua in der üblichen Art der Ausführung durch Choralisten ohne Beteiligung des nur für die *musica figurata* beigezogenen Sängerkollegiums und auch ohne Orgelspiel. Ein Vermerk aus dem Jahre 1526 besagt, dass der Organist — im Gegensatz zu grösseren Kathedralen¹³ — meistens nur an Feiertagen zu spielen hatte¹⁴; dafür spricht auch der Hinweis aus dem Jahre 1530, die Orgel solle (lies: wenigstens) — an jedem Samstag (‘quando li cantori cantano la messa’) — gespielt werden¹⁵. Somit ist erwiesen, dass an den übrigen Wochentagen auf die Mitwirkung der Orgel verzichtet wurde.

In Ermangelung von mantovanischen Belegen über die an den Organisten gestellten Anforderungen mögen die Vorschriften der venezianischen Kirchenbehörden Bescheid geben. Die Organisten, die sich um eine Anstellung an S. Marco bewarben, mussten sich einer strengen Prüfung unterziehen. Caffi erwähnt das Reglement

contrappunto, et la divisione del monocordo, con la accordatura dei vari istromenti . . ., Brescia 1533 (s. Guerrini, Giovanni Contino . . . op. cit., S. 132).

12) Über das zeitübliche Unterrichtspensum der Kleriker vgl. Haas, op. cit., S. 45 f und — in transalpiner Entsprechung — Karl Walter, Zur Geschichte der Singknaben-Institute, in Kirchenmus. Jahrbuch 1893, S. 52.

13) Siehe Ursprung, op. cit., S. 163 f.

14) L. M. 1526, fol. 58 r: . . . per sonar (l')organo tutte le feste secondo lo solito . . .

15) L. M. 1530, Terminaciones Capituli, fol. 4 v: Adì 29 decembre 1530 con questo Capitolo more solito fu commesso dovesse per vedere che si havesse a sonare l'organo della nostra (cattedrale) ad ogni sabato quando li cantori cantano la messa e questo per conservare detto organo.

ohne Datumangabe („Prova solita per esperimentar gli Organisti che pretendono di concorrer all’organo nella Chiesa di S. Marco“)¹⁶:

Erstens hatte der Kandidat über einen vorgelegten Kyrie- oder Motettenanfang einen 4stimmigen Satz zu improvisieren, wobei auf kontrapunktische Selbständigkeit der Stimmen zu achten war; zweitens war ein 4stimmiges Stück nach einem gegebenen Introitus- (oder andern) Cantus firmus in der Art des monothematischen Ricercars zu spielen („cavando fughe regolatamente, et non semplici accompagnamenti“), wobei der Cantus firmus in jeder Stimme erscheinen musste; drittens wurde verlangt, dass beim versweisen Alternieren die Tonhöhe der Sängerkapelle — auch bei Anwendung der *musica ficta*, d. h. bei Transpositionen — richtig abgefangen und der gesungene Vers einer selten gehörten Komposition „alla mente“ wiedergegeben werden konnte.

Für Mantua dürfen wir, trotz den bescheideneren Verhältnissen, mit ähnlichen Bedingungen rechnen. Die Auseinandersetzungen des Jahres 1572 zwischen Domkapitel und Annibale Coma — der die Tonart nicht richtig abfange: „non sapea sonar in Tono“ — und die Schwierigkeiten, für Giovanni Maria di Rossi einen geeigneten Nachfolger zu finden (1583—1585)¹⁷, deuten zur Genüge auf die hohen Ansprüche, die an den Organisten gestellt wurden.

Instrumentalisten sind am Dom — mit einer einzigen Ausnahme — keine nachweisbar; die in Mantua angewandten termini zur Bezeichnung der Domkapelle bringen nirgends auch nur eine Andeutung im Sinne der „chorus“-Synonyme von Praetorius, woraus geschlossen werden könnte, dass instrumentale Klanggruppen in die Domkapelle miteinbezogen wurden¹⁸. Der Grund liegt wohl ganz allgemein darin, dass sich die italienischen Domkantoreien der einzig massgebenden päpstlichen Kapelle anpassten¹⁹; dann erübrigte es sich für die kirchlichen Behörden, angesichts der Begeisterung der Fürsten allem Instrumentalen gegenüber, ein eigenes Instrumentarium zu halten, da für alle festlichen Anlässe ohnehin die Musiker des Hofes zur Verfügung standen.

Für den *Alltag* wurde die rein vokale Praxis jedenfalls beibehalten; an *Sonn- und Feiertagen* war — je nach der zu begehenden Festlichkeit des Anlasses — instrumentale Mitwirkung nicht ausgeschlossen.

Genaues über die Mitwirkung von Bläsern am Gottesdienst der Kathedrale wissen wir nicht. Bei kirchlichen Anlässen ausserhalb der Kirche wurde vor allem

16) Siehe „Prescrizione della Magistratura di S. Marco“, bei Caffì, op. cit., S. 28; vgl. auch „Ceremoniale Ambrosianum“ Kardinal Borromeos (Mailand 1619), dessen Kapitel „De Organistis“ ausführlich über die Pflichten des Organisten berichtet (siehe Hill, op. cit., Ausgabe 1891, S. 12, Anm. 2). Über die Erfordernisse im Transponieren vgl. Haas, op. cit., S. 123.

17) Vgl. S. 41, und Anh. S. 83 f resp. S. 42 f.

18) Siehe Mich. Praetorius, *Syntagma musicum III*, 3. Teil, Kap. 3, wiedergegeben in MGG Art. „Chor“, Sp. 1242 (Walter Blankenburg).

19) Vgl. auch MGG Art. „A Cappella“, Sp. 71 (Herm. Zendk.).

die Blasmusik gepflegt²⁰; die Prozessionen sind sicherlich wie in Urbino ‚tubicinibus coeuntibus‘²¹ durchgeführt worden. Für die Beteiligung von Blasinstrumenten an der liturgischen Feier findet sich ein kleiner Hinweis im Archivio Diocesano. Von einem gewissen Don Carlo Mambrini ist die Rede, der sich singend und die Posaune blasend am Gottesdienst in der kleinen Klosterkirche von Gradaro beteiligte: „... tal hora cantando a voce et talvolta et per il più sonando il trombone secondo che rendeva comodo et che gli veniva imposto dal Padre Abbate overo Superiore di detto monastero“²². Wenn schon an einer so kleinen Kirche Posaune geblasen wurde, wird man an der Hauptkirche Mantuas nicht auf die Bläser verzichtet haben; dafür zeugt auch der kleine Hinweis im Kapitelprotokoll des Jahres 1588 (4. Januar)²³.

(Die damalige kirchliche Aufführungspraxis mit Blasinstrumenten veranschaulicht der Stich von Johannes Stradanus [siehe Abbildung 8] aus dem ‚Encomium Musices‘ des Philippus Gallaeus, Antwerpen 1595.)

Um die Frage zu beantworten, wieweit die *cori-speziali-Technik* auch in Mantua Fuss fassen konnte, müssen die architektonischen Verhältnisse am Dom berücksichtigt werden.

Der Neubau nach den Plänen von Giulio Romano wies im südlichen und nördlichen Querhaus zwei sich gegenüberliegende Kanzeln auf, die eine räumlich getrennte Aufstellung der Sängerkapelle zuliessen²⁴. Da um 1550 der Standort der Orgel gewechselt haben muss²⁵, war auch auf der balkonartigen Orgelempore über dem Ausgang des südlichen Querhauses zusätzlicher Raum für die Choraufstellung frei geworden; zudem wird auch der für die Choralisten bestimmte eigentliche Chorraum als weiterer Aufstellungsort benutzt worden sein.

Die venezianischen Aufführungspraktiken Willaerts und seiner Nachfolger waren aus den architektonischen Möglichkeiten von S. Marco erwachsen; obschon in Mantua die Bedingungen nicht so günstig waren, wurde die Wiedergabe mehrchöriger Kompositionen mit Instrumenten auch hier aktuell. Aus einem Bericht des Jahres 1598 geht hervor, dass anlässlich des Empfangs der spanischen Königin in der Kathedrale ein mehrchöriges Werk aufgeführt wurde — „... se canto un motete acordado de boces y diversos instrumentos repartidos en diversos coros ...“²⁶.

20) Vgl. Emilie Elsner, Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jh. in Italien, 1935, S. 29 ff.

21) Siehe Ligi, op. cit., S. 8.

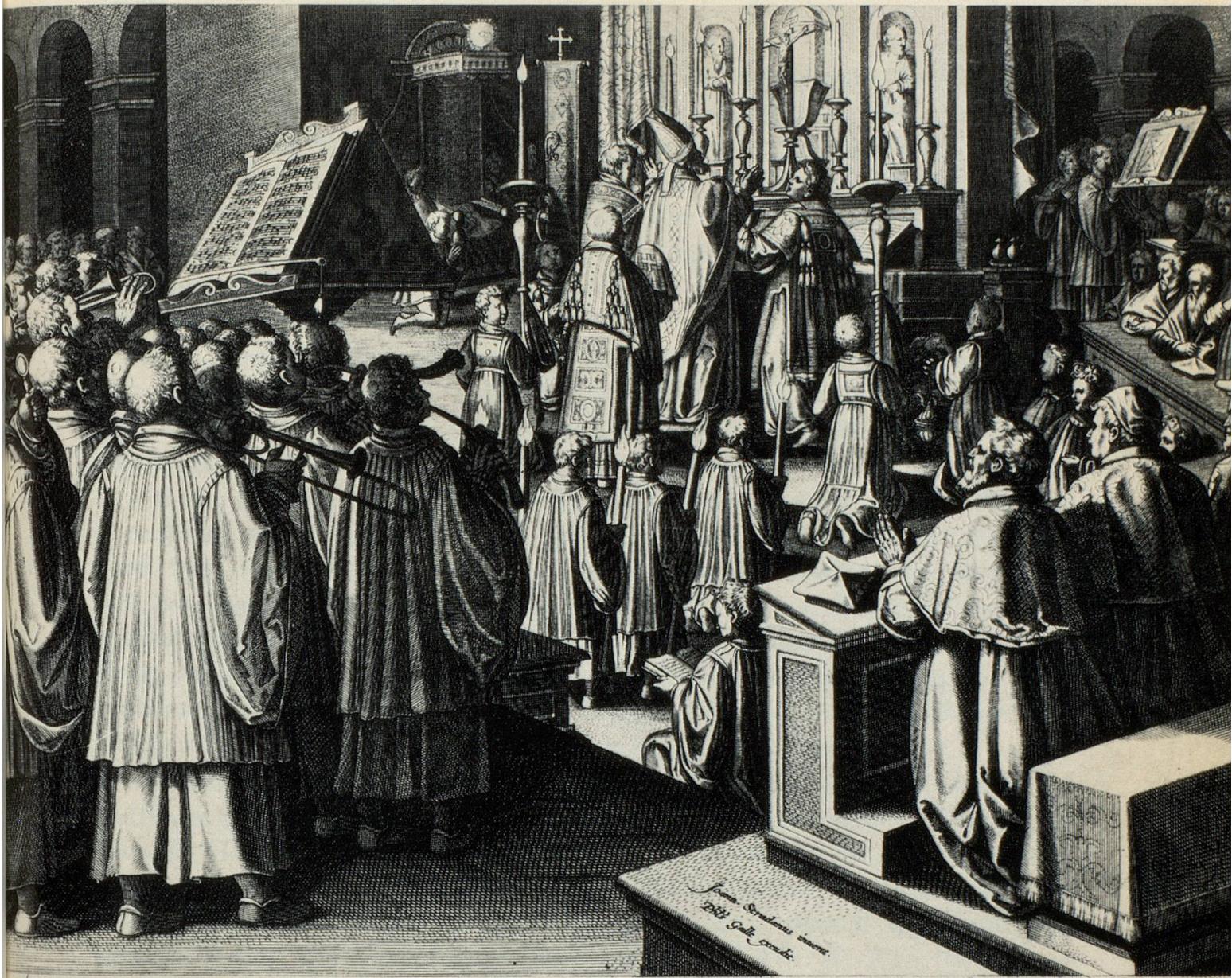
22) Siehe Arch. Dioces., Liber Causarum 1593—95, Eintragung vom 17. Nov. 1594 (gem. R. Putelli).

23) Siehe Anhang, S. 84 (Kapitelprotokoll).

24) Vgl. Abb. 8.

25) Vgl. S. 58 f.

26) Siehe Persia, op. cit. (nach MS im Arch. Gonzaga: fol. 6).



Excolit harmonicas diuinum Ecclesia cultum
Artibus, et varis mysteria cantibus ornat.

Cornua multiplici vocum modulari sacris
Dulce sonat adytis, Tyrrheno concutit aeri

Est tuta, dederatq; animas discordia concors,
Musiq; terrenas attollit ad æthera mentes.

Abb. 8 Doppelchörige kirchliche Aufführung mit Zinken und (Alt- und Tenor-)Posaunen.
(Aus dem „Encomium Musices“ des Phillipus Gallaeus, Antwerpen 1595; Abb. von
Johannes Stradanus)

Mehrchörige Aufführungen waren wohl besonders festlichen Anlässen vorbehalten, die der fürstlichen Repräsentation dienten; für die Festtage der Kirche wird man sich bescheidenere Praktiken vorzustellen haben.

Praetorius vermerkt in seiner Beschreibung der italienischen Mehrchörigkeitspraktiken, dass nebst den gebräuchlichen, teils ausschliesslich vokalen, teils instrumentalen ‚chorus‘-Typen eine Kombination von Chorus pro Capella und beigegebenem Organist ‚in Mangelung der Instrumentisten‘ häufig war: ‚Ein Organist mit einem Positiff oder Regal darbey/den Schaden eine gnüge thun kan‘²⁷.

Dieser Typus (rein vokales Ensemble und Orgel) mag aus der Alternierpraxis erwachsen sein und ist in Mantua für das 16. Jahrhundert als der weitaus gebräuchlichste zu betrachten.

Der Übergang zur *geringstimmigen geistlichen Konzertpraxis* vollzog sich in der Zeit der Tätigkeit Baccusis (1580—1589) und Viadanas (1593/94). Vorerst sind lediglich aus der Anwesenheit entlohnter Berufssänger Rückschlüsse auf die solistische Praxis am Dom zu ziehen. Nur die Bassisten Don Ottavio Brunoldi (1589/90), Padre Lorenzo Falchi (1590—1593) und Don Hieronimo Modroni (1594) sind seitens des Domkapitels für solistische Leistungen entlohnt worden²⁸. Nach 1594 sind keine Solistenhonorare mehr ausbezahlt worden; dies deutet darauf hin, dass das solistische Konzertieren in der Kirche nach diesem Zeitpunkt zumindest eingeschränkt wurde — es sei denn, dass wieder ausschliesslich Solisten des Hofes beigezogen wurden. Auffallend ist die zeitliche Übereinstimmung der letzterwähnten Solisten-Leistungen mit der Tätigkeit Viadanas am Dom. Dadurch bestätigt sich, dass er nach 1594 nicht mehr in Mantua sein konnte²⁹!

Über die solistische Konzertierpraxis am Dom wird erst die Untersuchung des Aufführungsmaterials nähere Auskunft geben können (siehe unten). Hier sei nur noch die Herkunft dieser für die nächste Zukunft der musica da chiesa so charakteristische Entwicklungslinie angedeutet: das Wirken Baccusis am Dom wurde von einer Künstlerpersönlichkeit überschattet, die für den späteren Durchbruch der ‚seconda pratica‘ von entscheidender Bedeutung war: *Giaches de Wert* (ca. 1565—1597)! Obschon von ihm keine Theatermusik erhalten ist, muss er als einer der wichtigsten Protagonisten der weltlichen monodia accompagnata betrachtet werden³⁰. Zweifellos gingen von ihm, der sich als Leiter der herzöglichen Kapelle von S. Barbara zeitweise fast ausschliesslich der Kirchenmusik gewidmet hat, entscheidende Anregungen aus, denen sich auch die Aufführungspraxis am Dom, auf dem Wege zur konzertanten geistlichen Solomusik, nicht verschliessen konnte.

Gegen Ende des Cinquecento wurde das Interesse an der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes immer grösser. Auch im Bereich der Liturgie rückte das Festliche mehr und mehr in den Vordergrund.

27) Siehe Praetorius, op. cit. (Bärenreiter-Faksimile), S. 135.

28) Vgl. S. 34.

29) Vgl. S. 22 ff.

30) Vgl. Bautier-Regnier, Jacques de Wert..., op. cit., S. 67 f.

Der Notenmaterialbestand

Der Grossteil der noch bestehenden Musikalienbestände von S. Pietro (und der Hofkirche S. Barbara) ist bisher weder inventarisiert noch geordnet worden; das Material, das den studiosi leider noch nicht zur Verfügung steht, liegt z. T. in der Bibliothek des Conservatorio G. Verdi in Mailand (siehe dort das Inventar Greggiati), z. T. im Archivio Diocesano in Mantua selber und bei den Ortsbehörden von Ostiglia. Eine Beschreibung der Praktiken, die aus der res facta der musikalischen Dokumente herauszulesen sind, ist vorderhand noch nicht möglich.

Im Zusammenhang mit der Sichtung der Musikalienbestände wird man sich auch mit der Frage des *Stegreifkontrapunktierens* abzugeben haben — um so mehr, als ja Lodovico Zacconi, der Autor eines der wichtigsten diesbezüglichen Unterrichtswerke³¹⁾, nachweislich Schüler Ippolito Baccusis in Mantua war.

Die hier vorliegenden Beispiele für Stegreifkontrapunktierung sind aus dem *Practica di Musica* von Lodovico Zacconi (1622) entnommen. Sie zeigen, daß es möglich ist, eine Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer zweiten Stimme in einem anderen Rhythmus zu kontrapunktieren. Die Beispiele sind in zwei Gruppen unterteilt: die erste Gruppe zeigt die Kontrapunktierung einer Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer zweiten Stimme in einem anderen Rhythmus. Die zweite Gruppe zeigt die Kontrapunktierung einer Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer dritten Stimme in einem anderen Rhythmus.

Die Beispiele sind in zwei Gruppen unterteilt: die erste Gruppe zeigt die Kontrapunktierung einer Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer zweiten Stimme in einem anderen Rhythmus. Die zweite Gruppe zeigt die Kontrapunktierung einer Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer dritten Stimme in einem anderen Rhythmus.

Die Beispiele sind in zwei Gruppen unterteilt: die erste Gruppe zeigt die Kontrapunktierung einer Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer zweiten Stimme in einem anderen Rhythmus. Die zweite Gruppe zeigt die Kontrapunktierung einer Melodie auf einer Stimme, die in einem bestimmten Rhythmus gespielt wird, auf einer dritten Stimme in einem anderen Rhythmus.

31) Siehe Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, 2 Bd. (1622), Kap. 34, in Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft Nr. 10, S. 537.