

DIE PARTIMENTO-LEHRE IN ITALIEN
VOM 17. BIS 19. JAHRHUNDERT

von

GIORGIO SANGUINETTI

ÜBERSICHT

I. Der Platz des Partimento in der Geschichte	
der Musiktheorie	103
1. Die Wiederentdeckung des Partimento	103
2. Das ‚Verschwinden‘ der italienischen Musiktheorie im 18. Jahrhundert	107
II. Konzept und Kontext des Partimento	111
1. Vermutungen zur Entstehung der Partimento-Praxis	111
2. Grundzüge einer nonverbalen Theorie	115
3. Das Konzept des Akkords in der Partimento-Theorie	116
4. Der Partimento als Destillat der italienischen Basso-continuo-Tradition	118
III. Die Partimento-Regeln: ein Überblick über die fünf Klassen	121
1. Grundregeln und -verfahren	123
2. Die Oktavregel	125
3. Dissonanzen	128
4. Bassfortschreitungen	130
a) Zusammenhängende Fortschreitungen	131
b) Unzusammenhängende Fortschreitungen	137
5. Skalen- bzw. Tonartwechsel („terminazioni di tono“)	146
Epilog: Das Ende der Partimento-Tradition und ihre Wiedergeburt	147
Bibliographie	149

DIE PARTIMENTO-LEHRE IN ITALIEN VOM 17. BIS 19. JAHRHUNDERT

I. Der Platz des Partimento in der Geschichte der Musiktheorie

1. Die Wiederentdeckung des Partimento

Im Sachregister der monumentalen, fast tausendseitigen *Cambridge History of Western Music Theory* (2002), die den Forschungsstand um die Jahrtausendwende exemplarisch repräsentiert, erscheint das Lemma „Partimento“ ein einziges Mal:¹ Verwiesen wird auf sechs Zeilen in Albert Cohens Kapitel über „Performance Theory“, am Ende eines Abschnitts über Verzierung und Diminution.² Wäre der vorliegende Band nur zehn oder fünfzehn Jahre früher veröffentlicht worden, hätte die Partimento-Lehre darin wohl kaum eine andere Behandlung erfahren. Tatsächlich erfolgte die Wiederentdeckung des Partimento und seine Aufnahme in den Themenbereich der Kompositionstheorie erst zu Beginn des neuen Jahrtausends. Sie ist zugleich Ursache und Konsequenz eines umfassenden Perspektivenwechsels, den man wenige Jahre zuvor schwerlich hätte vorhersehen können.³ An erster Stelle stand dabei die Erkenntnis, dass die Lehrbücher und Traktate, auf die sich die traditionelle Geschichtsschreibung der Musiktheorie bislang ausschließlich gestützt hatte, nur eine Seite der Kompositionslehre darstellen. Daneben existiert eine verborgene, doch nicht minder wichtige Seite: die mündlich überlieferte Theorie. Sie wird von zahllosen musikalischen Quellen belegt; verbale Dokumente sind hingegen rar. Zum Zweiten erkannte man die grundlegende Rolle, die der Improvisation im Kompositionsprozess zukam. Durch die Improvisation verfestigten sich im Bewusstsein der Lernenden Automatismen, die jene verblüffende Leichtigkeit und Geschwindigkeit beim Komponieren ermöglichten, welche im 18. Jahrhundert bei allen professionellen Komponisten zu beobachten ist, nicht nur bei den großen ‚Meistern‘, die wir heute bewundern. Des Weiteren besteht inzwischen Konsens darüber, dass die Produktion von Musik auf dem Prinzip der Imitation und der Ausarbeitung von Modellen

¹ Thomas Christensen (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 996.

² Albert Cohen, *Performance Theory*, in: ebenda, S. 534–553, hier S. 548.

³ Thomas Christensen, *The Improvisatory Moment*, in: *Studies in Historical Improvisation. From ‘Cantare super Librum’ to Partimenti*, hrsg. von Massimiliano Guido, London und New York 2017, S. 9–24.

beruhte, von Mustersammlungen und Satzmodellen – eine Vorstellung, die die romantische Musikkultur (und zu einem Gutteil auch die der Moderne) ablehnte, weil sie der Ideologie von der Originalität, dem organischen Charakter und der Einheit des Kunstwerks zuwiderlief.

All dies hat in verschiedenen Bereichen der musikalischen Forschung, der Ausbildung und des kompositorischen Schaffens einen Prozess des Umdenkens in Gang gesetzt, von dem gegenwärtig noch nicht klar ist, wohin er führen wird. Einige signifikante Ergebnisse sind aber bereits sichtbar: vom wachsenden Interesse an der historischen Improvisationspraxis über Analysen auf der Basis von Satzmodellen bis zu der Suche nach einer neuen Didaktik der Musiktheorie, die historisch fundiert ist und sich mehr an der aktiven Produktion als an der betrachtenden Beschäftigung mit dem Gegenstand orientiert. In gewisser Weise ließe sich sagen, dass zu Carl Dahlhaus' drei Kategorien der Musiktheorie – der spekulativen, der regulativen und der analytischen – eine vierte hinzutritt, die man provisorisch als ‚handlungsbasiert‘ bezeichnen könnte.⁴

Die Wiederentdeckung der Partimento-Lehre ist demnach Teil einer umfassenden Neubewertung der Kategorien der Musiktheorie vor dem oben skizzierten Hintergrund. Zu dieser Neubewertung, bei der Methoden und Techniken der Ausführung von Musik neu überdacht werden, kam es fast gleichzeitig in verschiedenen Bereichen; an ihr beteiligt waren Musiker und Musikforscher ganz unterschiedlicher Herkunft und kultureller Prägung. Robert Gjerdingen hat zusammen mit den Partimenti die Satz schemata des galanten Stils wiederentdeckt und damit ein weiteres fruchtbares neues Forschungsfeld eröffnet.⁵ Mit den Satzmodellen hat sich die jüngere deutschsprachige Musiktheorie intensiv beschäftigt.⁶ Andere Untersuchungen galten dem Solfeggio⁷ und dem improvisierten Kontrapunkt („*contrappunto alla mente*“).⁸ Die florierende Forschung zur historischen Improvisation führte ebenso zur Veröffentlichung von Sammelbänden⁹ und Lehrbüchern für die

⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 1: Grundzüge einer Systematik, Darmstadt 1984 (GMTh 10), S. 1–13. Der italienische Terminus für diese Neuprägung ist „*teoria attuativa*“.

⁵ Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York 2007.

⁶ Das Heft Nr. 4/1–2 der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (2007) ist komplett dem Thema der Satzmodelle gewidmet.

⁷ Paolo Sullo, *I solfeggi della scuola napoletana del '700*, PhD Diss., Univ. Rom Tor Vergata 2013; Nicholas Baragwanat, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York 2020.

⁸ Eine aktuelle Zusammenfassung des Forschungsstandes und zahlreiche bibliographische Hinweise bietet Jean-Yves Haymoz, *Discovering the Practice of Improvised Counterpoint*, in: Guido (Hrsg.), *Studies in Historical Improvisation* (wie Anm. 3), S. 90–111.

⁹ Zusätzlich zu den bereits genannten *Studies in Historical Improvisation* seien zumindest erwähnt: *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit*, hrsg. von Michael Lehner u. a., Schliengen 2019; *Musical Improvisation in the Baroque*

praktische Anwendung¹⁰ sowie zu Untersuchungen über die Unterrichtsweise an den neapolitanischen Konservatorien des 18. Jahrhunderts und die Übernahme solcher Praktiken am Pariser Conservatoire.¹¹

Auch die Zahl der Veröffentlichungen direkt zum Partimento ist stark gestiegen. Auf die Pionierstudien Karl Gustav Fellerers aus den 1930er Jahren, gipfelnd in seiner Anthologie *Der Partimento-Spieler*,¹² folgten zunächst nur einzelne Hinweise in Untersuchungen zur italienischen Basso-continuo-Praxis.¹³ Erst in den 1990er Jahren fand das Thema mit den Untersuchungen von Thomas Christensen zur Oktavregel und von Rosa Cafiero über die *Regole* von Carlo Cotumacci und ihre Rezeption – zunächst zaghaft – Eingang in die Forschung zur Geschichte der Musiktheorie.¹⁴ Zu Beginn des neuen Jahrtausends folgten weitere Publikationen, darunter die von William Renwick herausgegebene moderne Edition einer aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs stammenden Handschrift mit Präludien und Fugen, die in Partimento-Form notiert sind (die sogenannte Langloz-Handschrift),¹⁵ und eine Serie von vier Aufsätzen über die Partimento-Tradition in Neapel, Rom und

Era, hrsg. von Fulvia Morabito, Turnhout 2019.

¹⁰ Markus Schwenkreis, *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel 2018; John Mortensen, *The Pianist's Guide to Historic Improvisation*, New York 2020.

¹¹ Rosa Cafiero, La formazione del musicista nel XVIII secolo: il 'modello' dei conservatori napoletani, in: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15, Nr. 1, 2009, S. 5–25; dies., The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France. A Survey, in: *Journal of Music Theory* 51, Nr. 1, 2007, S. 137–159; Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala 2015 (*Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series* 25), S. 137–159; Robert Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*, New York 2020.

¹² Karl Gustav Fellerer, *Der Partimento-Spieler. Übungen im Generalbaß-Spiel und in gebundener Improvisation*, Leipzig ca. 1940 u.ö.

¹³ Alexander Silbiger, *Italian Manuscript Sources of Seventeenth-Century Keyboard Music*, Ann Arbor 1980; Tharald Borgir, *The Performance of the Basso continuo in Italian Baroque Music*, Ann Arbor 1987.

¹⁴ Thomas Christensen, The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice, in: *Acta Musicologica* 64, 1992, S. 91–117; Rosa Cafiero, La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci, in: *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, hrsg. von Maria Caraci Vela u. a., Neapel 1993, S. 549–579; ebenso in: Rosa Cafiero, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca 2020, S. 3–42.

¹⁵ The Langloz Manuscript. *Fugal Improvisation through Figured Bass. Edition and Facsimile, with introductory essay and performance notes*, hrsg. von William Renwick, Oxford 2001.

Deutschland von Florian Grampp.¹⁶ Die internationale Forschungswelt hat den Partimento jedoch erst 2007 mit dem Erscheinen der bereits erwähnten Monographie von Gjerdingen wahrgenommen. Von da an stieg die Zahl der Forschungsbeiträge exponentiell. 2009 veröffentlichten das *Journal of Music Theory* und die *Rivista di Analisi e Teoria musicale* Themenhefte, die ausschließlich dem Partimento gewidmet waren.¹⁷ 2010 wurde in der Publikationsreihe des Genter Orpheus Institute eine Aufsatzsammlung zur Theorie und Praxis des Partimento und des Basso continuo herausgegeben;¹⁸ 2012 erschien die Monographie des Autors des vorliegenden Kapitels.¹⁹ Nachdem der Partimento einmal als neues Forschungsfeld etabliert war, folgten bald auch speziellere Publikationen, etwa Studien zu den Partimento-Sätzen einzelner Komponisten wie Paisiello,²⁰ eine kritische Ausgabe der Partimenti von Nicola Sala²¹ sowie Forschungen zu einzelnen Aspekten der Partimento-Tradition.

Ein besonderer Aspekt der Wiederentdeckung des Partimento besteht in der Möglichkeit, diese Technik in der modernen Pädagogik wiederzubeleben; bei der Entwicklung neuer Methoden der Harmonie- und der Kontrapunktlehre spielt der Partimento eine wesentliche, mitunter sogar die wichtigste Rolle.²² Noch bemerkenswerter ist die große Resonanz dieser alten Technik im Internet. Hier seien insbesondere die *Monuments of Partimenti*, eine Webseite, die eine umfangreiche Sammlung von ansonsten schwer zugänglichen Partimento-Transkriptionen bietet,²³ und *The Uppsala Partimento Database*

¹⁶ Florian Grampp, Partimenti: Musik für Generalbass solo, in: Concerto. Das Magazin für Alte Musik 21, 2004, Teil 1: Johann Mattheson Grosse General-Baß-Schule, Nr. 193, S. 23–29; Teil 2: Römische Quellen zur Partimento-Praxis, Nr. 194, S. 23–27; Teil 3/1: Zur neapolitanischen Partimento-Tradition, Nr. 196, S. 26–28; Teil 3/2, Nr. 197–198, S. 27f. Da diese Artikelserie in einer nichtwissenschaftlichen Zeitschrift erschien, ist sie möglicherweise der Aufmerksamkeit vieler Forscher entgangen.

¹⁷ Partimenti, = Journal of Music Theory 51, Nr. 1, datiert auf Frühjahr 2007, jedoch erst zwei Jahre später erschienen; Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento, hrsg. von Gaetano Stella, Sonderheft der Rivista di Analisi e Teoria Musicale 15, Nr. 1, 2009.

¹⁸ Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice. Collected writings of the Orpheus Institute, hrsg. von Thomas Christensen u. a., Leuven 2010.

¹⁹ Giorgio Sanguinetti, The Art of Partimento. History, Theory and Practice, New York 2012.

²⁰ Nicoleta Paraschivescu, Die Partimenti Giovanni Paisiellos. Wege zu einem praxisbezogenen Verständnis, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 6).

²¹ The 189 Partimenti of Nicola Sala. Complete Edition with Critical Commentary, hrsg. von Peter van Tour, 3 Bde., Uppsala 2017 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 27a–c).

²² Job Ijzerman, Harmony, Counterpoint, Partimento. A New Method inspired by Old Masters, New York 2018.

²³ <http://partimenti.org/partimenti/index.html>.

(UUPart) genannt, das derzeit wichtigste Werkzeug bei der Suche nach Partimento-Quellen.²⁴ Andere Webseiten sind bestimmten Handschriften gewidmet²⁵ oder bieten Partimento-Kurse an.

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, warum eine so bedeutende Praxis etwa zweihundert Jahre von der Bildfläche verschwinden konnte, um erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder zum Vorschein zu kommen. Dieses Verschwinden ist nicht zu trennen von dem der italienischen Musiktheorie insgesamt, die nach ihrer Glanzzeit in der Renaissance in den folgenden Jahrhunderten vollständig zu verschwinden schien.

2. Das ‚Verschwinden‘ der italienischen Musiktheorie im 18. Jahrhundert

Geht man von Traktaten, gelehrten Texten, Pamphleten oder sonstigen verbalen Dokumenten aus, so nahm die italienische Musiktheorie in der Zeit des Humanismus ihren Aufschwung, fand in Gioseffo Zarlino ihren bedeutendsten Vertreter und gelangte in der Auseinandersetzung zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Maria Artusi über die „prima“ und „seconda prattica“ zu ihrem diskursiven Höhepunkt. Danach sei ein schneller Verfall erfolgt, der dazu geführt habe, dass sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts fast völlig verschwand und im darauffolgenden Jahrhundert nur in vereinzelt Zeugnissen greifbar war. Carl Dahlhaus formulierte 1989 in Band 11 der *Geschichte der Musiktheorie*: „[...] eine italienische Musiktheorie, die irgendeinen transalpinen Einfluß ausübte, gab es seit den spekulativen Traktaten von Giuseppe Tartini und den gelehrten Büchern des Padre Martini ohnehin nicht mehr.“²⁶ Diese Einschätzung war geradezu optimistisch: Die wichtigste theoretische Schrift Padre Martinis, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sul canto fermo* (1774), ist in erster Linie eine kommentierte Beispielsammlung, gehört also weniger zur spekulativen als vielmehr zur praktischen Musiktheorie. Tartinis Schriften wiederum (besonders der *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* von 1754) stellen im italienischen Panorama des 18. Jahrhunderts eher eine Ausnahme als die Regel dar. Ihre Existenz erklärt sich teils mit der Persönlichkeit des Autors, teils durch seine engen Beziehungen zur Cappella musicale der Basilica di Sant' Antonio in Padua, einer Kirche des Franziskanerordens (dem auch Padre Martini angehörte), wo die spekulative Beschäftigung mit Musiktheorie

²⁴ <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>.

²⁵ <http://partimentiscarlatti.blogspot.com/p/d-hs-ma-251.html>.

²⁶ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Teil 2: Deutschland, hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (GMTh 11), S. 23.

eine feste Tradition war.²⁷ Diese Entstehungsbedingungen sind keineswegs repräsentativ für die damalige italienische Kompositionstheorie.

In Band 7 der *Geschichte der Musiktheorie* äußerte Renate Groth eine ähnliche Ansicht wie Dahlhaus, allerdings mit signifikanten Unterschieden: „Die Geschichte der italienischen Musiktheorie erweist sich als eine geschlossene, lückenlose Tradition, die vom Beginn des 16. bis fast zum Ende des 18. Jahrhunderts reicht. (Für eine Grenzziehung zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert findet sich kein markanter Punkt: Es gab keinen italienischen Rameau)“.²⁸ Groth bestätigt die Abgeschlossenheit und Selbstreferenzialität der italienischen Musiktheorie, beobachtet dieses Charakteristikum aber bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Außerdem verweist sie auf das Fehlen eines maßgeblichen italienischen Theoretikers zu jener Zeit, als in Frankreich und Deutschland die Musiktheorie unter dem Einfluss der Aufklärung florierte. Mit anderen Worten: Es gab nie einen italienischen Rameau. Dem wäre hinzuzufügen, dass es auch keinen italienischen Heinichen gab, was umso mehr verblüfft, wenn man bedenkt, dass Italien zwar den Generalbass erfand, aber nie Basso-continuo-Traktate hervorbrachte, die hinsichtlich Vollständigkeit und Umfang mit denen Johann David Heinichens oder Johann Matthesons vergleichbar wären.

Was also ist in Italien geschehen, dass eine ruhmreiche musiktheoretische Tradition fast völlig verschwand und zwar ausgerechnet zu der Zeit, als italienische Musiker im Zuge der von Reinhard Strohm so bezeichneten „Diaspora“ im 18. Jahrhundert an die Höfe von ganz Europa berufen wurden, um dort zu komponieren, zu dirigieren und zu lehren?²⁹ Und was zu lehren, wenn doch ihre Kompositionstheorie seit einem Jahrhundert erloschen war?

Um diese Frage zu beantworten, ist es hilfreich, sich klarzumachen, welchem sozialen Stand die italienischen Musiktheoretiker zur Blütezeit der dortigen Musiktheorie angehörten, etwa in den Jahren der Kontroverse um die „seconda prattica“. Keiner der Protagonisten dieser berühmten Auseinandersetzung verdiente mit der Musik seinen Lebensunterhalt: Die beteiligten Theoretiker waren entweder Aristokraten wie Ercole Bottrigari, Humanisten wie Gandolfo Sigonio und Francesco Patrizi oder Kanoniker wie Giovanni Maria Artusi. Der einzige Berufsmusiker, Annibale Melone, spielte zwar in der Diskussion eine Rolle, sah aber davon ab, irgendetwas zu veröffentlichen.³⁰ Untersucht man die Biographien von Autoren italieni-

²⁷ Siehe dazu das von Patrizio Barbieri verfasste Kapitel im vorliegenden Band.

²⁸ Renate Groth, Einleitung, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1989 (GMTh 7), S. 1–6, hier S. 5.

²⁹ Reinhard Strohm, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2002.

³⁰ Maria Rika Maniates, *The Cavalier Ercole Bottrigari and his Brickbats: Prolego-*

scher musiktheoretischer Schriften, stößt man auf eine vergleichbare Situation: Musiktheoretische Traktate wurden in Italien von Personen verfasst, die einer privilegierten Gesellschaftsklasse angehörten (Klerus oder Adel), und waren für Personen derselben Klasse bestimmt. Die Ausbildung von Berufsmusikern erfolgte hauptsächlich im kirchlichen Bereich; musiktheoretische Schriften wurden dabei nicht zwingend herangezogen.

Als einige Waisenhäuser in Neapel um die Mitte des 17. Jahrhunderts damit begannen, ihren Zöglingen Musikunterricht zu erteilen, legten sie damit den Keim für einen tiefgreifenden Wandel im Bereich des Musikerberufs. Während der Renaissance war es in Neapel mehr als anderswo die höchste Gesellschaftsklasse gewesen, die Musik kultivierte: der Adel. Bedeutende Familien (Gesualdo da Venosa, d'Avalos, Dentice, Filomarino, Carafa) brachten hochkarätige Musiker hervor, die Berufsmusikern in nichts nachstanden. Hinzu kamen unzählige Dilettanten, die auf etwas geringerem, aber immer noch durchaus bemerkenswertem Niveau musizierten.³¹ Mit der Einführung des Musikunterrichts in den Waisenhäusern gelangte die Musik in die Hände der benachteiligtsten sozialen Schicht: die der „esposti“, der von ihren leiblichen Eltern vernachlässigten, ausgesetzten und in öffentlichen Wohlfahrtsinstitutionen aufgezogenen Kinder. Die als „conservatori“ bezeichneten neapolitanischen Waisenhäuser wurden im 18. Jahrhundert zu den weltweit einzigen Schulen, die sich ausschließlich der Ausbildung von Berufsmusikern widmeten; ihr Erfolg war so groß, dass es ihren Absolventen gelang, an europäischen Höfen die angesehensten und bestbezahlten Stellen zu besetzen. Die Zöglinge, „figliuoli“ (Knaben, Söhne) genannt, verpflichteten sich in einem notariellen Vertrag, zehn Jahre an der Einrichtung zu bleiben; sie hatten täglich Unterricht bei den bedeutendsten Lehrern oder, als Anfänger, bei den „mastricelli“: den Schülern der Abschlussklassen. Die Fertigkeiten für den Musikerberuf wurden auf diese Weise handwerksmäßig weitergegeben, in der gleichen Art, wie etwa ein Schreiner ausgebildet wurde, der zweifellos keine Abhandlungen zur Schreinerkunst lesen musste, um zu wissen, wie man einen Schrank baut.³² Ebenso überflüssig wäre die Beschäftigung mit musiktheoretischen Traktaten in einem Kontext gewesen, in dem Wissen ausschließlich mündlich tradiert wurde. Hinzu kommt, dass kein „figliuolo“ in der Lage gewesen wäre, sich einen gedruckten Traktat zu kaufen: Der Notendruck, der noch immer mit dem sehr kostspieligen Verfahren des Kupferstichs erfolgte,

mena to the Defense of Don Nicola Vicentino against Messer Gandolfo Sigonio, in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hrsg. von Christopher Hatch und David W. Bernstein, Chicago 1993, S. 137–188.

³¹ Nino Pirrotta, *Introduzione ai lavori*, in: *La musica a Napoli durante il Seicento*, hrsg. von Domenico Antonio d'Alessandro und Agostino Ziino, Rom 1987, S. 5.

³² Vgl. Robert Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories* (wie Anm. 11), S. 51–54.

war in Italien eine Seltenheit und nur die oberen Klassen konnten sich den Erwerb gedruckter Schriften leisten. Noch schwieriger war es unter diesen Umständen, eigene Traktate in den Druck zu geben.³³

Nun stellt sich die Frage, ob sich von einem Unterricht, der derart vorzügliche Früchte trug, schriftliche Zeugnisse erhalten haben. Die Antwort lautet, dass aus den neapolitanischen Konservatorien und anderen italienischen Zentren, wo man nach derselben Lehrmethode voring, hunderte, ja vielleicht tausende handschriftliche Dokumente überliefert sind, dass aber diese Dokumente nur einen Teil der Lehre enthalten, nämlich die Musik, nicht aber das Wort. Von dem verbalen Teil sind uns nur die sogenannten „regole“ (Regeln) erhalten geblieben: wenig mehr als Gedächtnishilfen (manchmal auch nur Notizen), schematische Zusammenfassungen eines sehr viel differenzierteren und komplexeren Theoriegebäudes, das mündlich vom Lehrer an den Schüler weitergegeben wurde.

Die Ursache für das ‚Verschwinden‘ der italienischen Musiktheorie liegt im Wesentlichen in diesem Wechsel von der schriftlichen zur mündlichen Übermittlung. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei der italienischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts beobachten: Was damals verschwand, waren jedoch nicht die Traktate, sondern die musikalischen Quellen. Zur Erklärung dieses Phänomens hat Nino Pirrotta daran erinnert, dass „die Musikgeschichte wesentlich eine Geschichte der geschriebenen Musik ist. Zwar trifft es zu, dass die Entwicklung und die breite Verwendung eines Notationssystems zu den wichtigsten Charakteristika unserer musikalischen Tradition gehören [...]. All dies ändert [aber] nichts daran, dass wir fehlgehen und immer fehlgehen werden, solange wir die Tatsache nicht anerkennen und berücksichtigen, dass die verschriftlichte Musik nur ein Aspekt, und zwar ein sehr spezieller Aspekt unserer Musikgeschichte ist“.³⁴ Es ist daher notwendig, der Tatsache Rechnung zu tragen, dass es neben einer schriftlichen Musiktheorie, in den Traktaten, eine ungeschriebene Theorie gab und dass diese einen enormen Einfluss auf die Produktion von Musik hatte, und zwar auch von notierter Musik.

³³ Nicola Salas Traktat *Regole del contrappunto pratico* (1794) wurde nur deswegen in der königlichen Druckerei in Neapel als Kupferstich hergestellt, weil sich Ferdinand IV. als Mäzen dafür einsetzte. Zur Geschichte dieses Traktats vgl. Rosa Cafiero, *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: le Regole del contrappunto pratico* di Nicola Sala (Napoli, 1794), in: dies., *La didattica del partimento* (wie Anm. 14), S. 57–80.

³⁴ Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Turin 1984, S. 38 („La storia della musica [...] è essenzialmente storia della musica scritta. Ora è vero che la creazione e il largo uso di un sistema di notazione sono tra le caratteristiche più importanti della nostra tradizione musicale [...]. Tutto ciò non toglie che siamo e saremo sempre in difetto se mancheremo di riconoscere e di prendere in considerazione il fatto che la musica scritta rappresenta soltanto un aspetto, e un aspetto particolarissimo, della nostra storia musicale“).

II. Konzept und Kontext des Partimento

1. Vermutungen zur Entstehung der Partimento-Praxis

Ein Partimento ist eine Komposition für ein solistisches Tasteninstrument, die – ähnlich wie ein Basso continuo – unvollständig auf einem einzigen Liniensystem notiert ist, mit oder ohne Bezifferung. Der Spieler muss das Notierte aus dem Stegreif vervollständigen auf der Grundlage der Kombination und Ausarbeitung der Elemente, die der Partimento liefert. Schlichtere Partimenti sind als Bassstimme notiert. Bei komplexeren Partimenti können die Schlüssel auch wechseln; manchmal wird auch der hohe C- und der G-Schlüssel einbezogen. Die Bezifferung ist üblicherweise sparsam, d. h. der Spieler muss mit der Ausführung unbezifferter Bässe vertraut sein. Der Komplexitätsgrad ist sehr unterschiedlich: Er reicht von kurzen Basssätzen mit einfachen Akkorden bis hin zum Konzert für Tasteninstrument, zur Fuge oder zur klassischen Sonate. Ein Partimento-Satz kann wie ein Basso continuo aussehen, sich aber auch stark von ihm unterscheiden, vor allem dann, wenn hohe Schlüssel erscheinen. Der eigentliche Unterschied besteht darin, dass ein Partimento nicht dazu dient, andere Stimmen oder Instrumente zu begleiten; vielmehr fungiert er als eine Art lineares Gerüst einer Komposition für Tasteninstrument, die nur potenziell existiert und vom Spieler komplett beziehungsweise überhaupt erst ‚realisiert‘ werden muss.³⁵

Wir wissen nicht genau, wann die Partimento-Praxis entstand und wer der erste war, der sie notierte. Das Wort „partimento“ ist im Königreich Neapel schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts nachweisbar; es bezeichnete anfangs die Bassstimme eines Ensembles, wurde also als Synonym für „basso continuo“ oder „basso seguente“ verwendet, meinte dann aber auch die neue Praxis, bei der eine von Anfang bis Ende durchlaufende Basslinie die Grundlage für einen teilweise improvisierten musikalischen Satz bildete. Außerhalb von Neapel verwendete man für Partimenti auch andere Bezeichnungen wie „bassi“, „bassetti“ oder „fughe [bzw. versetti] in basso continuo“, „esercizi per accompagnamento“ oder „sonate per accompagnamento“.

In meiner Monographie von 2012 hatte ich – wenn auch unter Vorbehalt – die Vermutung geäußert, der Partimento könnte in Rom entstanden sein, im Umkreis der durch Christina von Schweden begründeten Accademia Reale und der nachfolgenden Accademia dell’Arcadia.³⁶ In diesen Akademien, die neben Literaten und Philosophen auch Musiker zuließen, versammelten sich Persönlichkeiten wie Alessandro Scarlatti, Bernardo Pasquini, Arcangelo Co-

³⁵ Eine detailliertere Beschreibung bei Sanguinetti, *The Art of Partimento* (wie Anm. 19), S. 9–18.

³⁶ Ebd., S. 20–23.

relli, Francesco Gasparini und Leonardo Leo (wahrscheinlich auch Georg Friedrich Händel und Francesco Durante) – in einem Ambiente, das die Kultivierung einer „ars reservata“, wie es die Partimento-Praxis zweifellos war, begünstigte. Die älteste Partimento-Sammlung, deren Autor (Bernardo Pasquini) und ungefähres Entstehungsdatum (1703–1708) bekannt sind, stammt aus Rom. Dies lässt die Hypothese plausibel erscheinen, dass die Partimento-Praxis in Rom entstand und von dort nach der Rückkehr Scarlattis nach Neapel um 1709 in diese Stadt gelangte. Allerdings sind inzwischen weitere Dokumente zum Vorschein gekommen, die belegen, dass die Partimento-Praxis bereits im späten 17. Jahrhundert existierte. Stilistisch und von ihrem Charakter her unterscheiden sich diese Quellen deutlich von den römischen. Dass man die Partimento-Praxis früh im Bereich des Orgelspiels verwendete, lassen mehrere Quellen vermuten, darunter zwei anonyme Sammelhandschriften mit Partimenti, die eindeutig für den Orgelgebrauch bestimmt waren: eine undatierte römische Handschrift, die wahrscheinlich aus dem Besitz eines Organisten der Kirche San Luigi dei Francesi stammt (I-Rsc A 400), und eine Bologneser Quelle, die als Partimenti notierte „versetti“ und „canzoni“ für Orgel enthält und von einem Bibliothekar (vielleicht Gaetano Gaspari selbst) auf 1688 datiert wurde (I-Bc ms. P. 129).³⁷ Darüber hinaus können bereits die Orgelversetten, die Adriano Banchieri in seiner Sammlung *L'organo suonarino* veröffentlichte (1. Auflage Venedig 1605), als Partimenti im weiteren Sinne gelten. Neben gebäuchlichen Arten des Orgelspiels – der „fantasia“, der „intavolatura“ und der „spartitura“ – verwendet Banchieri hier eine neue „Manier“, die er „basso seguente“ nennt und in seinen *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609) folgendermaßen beschreibt:

Resta per ultimo il Basso seguente (il quale tanto è in uso). Ma così non fosse egli vero, per essere cosa facile da praticarsi, molti Organisti al giorno d'hoggi riescono eccellenti nel concerto, ma vinti da tale vanagloria di essere sicuri in concerto, non curano più d'affaticarsi in fantasia, & spartiture, le quali sono quelle, che hanno immortalato diversi valent'huomini, sì che senz'altro frà poco tempo vi saranno dui classe di suonatori, parte Organisti, cioè quelli, che

Als letztes bleibt der Basso seguente (der so stark in Gebrauch ist). Es ist leider nur allzu wahr, dass, weil er so leicht zu spielen ist, viele Organisten heutzutage beim Konzertieren eine vorzügliche Figur abgeben. Aber von der eiteln Genugtuung überwältigt, dass sie darin so sicher sind, legen sie keinen Wert mehr darauf, sich mit ‚fantasie‘ und ‚spartiture‘ abzumühen. Diese sind es aber, die verschiedene tüchtige Männer unsterblich gemacht haben.

³⁷ Die Handschrift I-Rsc A.400 gab Alexander Silbiger als Faksimile heraus: Rome, Biblioteca del Conservatorio di musica Santa Cecilia, MS A/400, New York und London 1987; die Bologneser Handschrift erschien als moderne Edition: Anonimo (XVII sec.), *48 Versetti e 25 Canzoni negli otto toni in basso continuo*, hrsg. von Matteo Messori, Sermoneta 2019.

praticheranno le buone spartiture, & fantasia, & altri bassisti, che vinti da cotale infingardaggine si contenteranno suonare semplicemente il Basso, del restante poi *tamquam asinus ad liram*. Non dico già, che suonare sopra il Basso seguente, non sia utile, & facile; Ma dico bene, che ogni Organista dovria cercare di suonarlo con le buone regole.³⁸

Daher wird es gewiss bald zwei Arten von Spielern geben, nämlich einerseits die Organisten, d. h. diejenigen, die sich mit den guten ‚spartiture‘ und ‚fantasie‘ beschäftigen, und andererseits die Bassisten, die, von ihrer Faulheit überwältigt, sich damit zufriedengeben, bloß den Bass zu spielen, im Übrigen aber *tamquam asinus ad liram* [wie der Esel an der Leier]. Ich sage zwar nicht, dass es nicht nützlich und einfach sei, den Basso seguente zu spielen; ich sage aber, dass jeder Organist sich bemühen sollte, ihn nach den guten Regeln zu spielen.

Nach dem, was Banchieri schreibt, war die Praxis, eine Komposition zu erstellen, indem man über dem Basso seguente improvisiert, also bereits 1609 sehr verbreitet. Es handelte sich aber immer noch um eine vergleichsweise neue Praxis, die zudem aufgrund ihrer Attraktivität die anderen „maniere“ zu verdrängen drohte, insbesondere die „spartitura“, also das Prima-vista-Spiel einer polyphonen Komposition, die auf mehreren Notensystemen in unterschiedlichen Schlüsseln notiert ist. Für Edoardo Bellotti stellt der Basso seguente „eine eigene Aufführungspraxis dar, die sich im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entwickelte“.³⁹

Der Basso seguente wäre demnach gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus einer Praxis der Organisten entstanden, die nach einer bequemerem Alternative zum mühsamen Entziffern der „spartitura“ suchten. Man konnte ihn sowohl verwenden, um Sänger zu begleiten, als auch dazu, sie ganz zu ersetzen, wenn beim Gottesdienst nur ein Organist zur Verfügung stand. Nur im letzteren Fall ließe sich von einer primitiven Form des Partimento sprechen. Eine andere Hypothese lautet, dass es sich bei dem Partimento ursprünglich um einen Basso continuo oder Basso seguente handelte, den man zu didaktischen Zwecken aus einer Komposition ‚herausgezogen‘ hatte („cavato“), üblicherweise aus liturgischer oder geistlicher Musik. Peter van Tour hat Entsprechungen gefunden zwischen einigen Bassi seguenti von Leo, Fago und Sala und geistlichen Werken dieser Komponisten.⁴⁰ Bässe aus Corelli-So-

³⁸ Adriano Banchieri, *Conclusioni sul suono dell'organo*, Bologna 1609, S. 24 f.

³⁹ Edoardo Bellotti, Vorwort (Prefazione) zu: Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, Sermoneta 2014, S. VI („costituisce una vera e propria prassi esecutiva sviluppatasi nell'ultima decade del secolo XVI“).

⁴⁰ Van Tour, Counterpoint and Partimento (wie Anm. 11), Appendix III, S. 278–297.

naten, die (wie mehrere Quellen belegen) als Partimenti verwendet wurden, könnten diese Hypothese bestätigen.⁴¹

Auch wenn die Ursprünge des Partimento in der Orgel- bzw. Liturgie-Praxis zu finden sein sollten, ist doch festzuhalten, dass bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine separate Tradition von Partimenti existierte, die zur Ausführung auf dem Cembalo bestimmt waren. Eine umfangreiche Sammlung von Partimenti Francesco Mancinis belegt deren didaktische Verwendung in Neapel mindestens ein Jahrzehnt vor der römischen Handschrift Pasquinis. Das Manuskript Mancinis, das sich heute in der Bibliothèque nationale de France befindet (F-Pn, Ms. Rés. 2315) und mit *Regole o vero Toccate di studio del Sig. Abb[at]e Fran[cesc]o Mancini 1695* betitelt ist, unterscheidet sich in charakteristischer Weise sowohl von den Partimenti aus dem Orgel-Bereich als auch von den neapolitanischen Partimenti des 18. Jahrhunderts und macht somit die Existenz einer bereits im 17. Jahrhundert hochentwickelten cembalistischen Partimento-Tradition wahrscheinlich, zu der wir bisher allerdings kaum Quellen haben.⁴²

Ob man neben den beiden erwähnten Partimento-,Schulen‘ (in Rom und Neapel) noch von anderen autonomen Traditionen im Norden oder außerhalb Italiens ausgehen kann, bleibt ebenfalls offen. Ob die Proto-Partimenti des Bologneser Mönchs Banchieri den Beginn einer eigenständigen dortigen Partimento-Schule markieren und mit den Partimenti Padre Martinis und Stanislao Matteis in direkter Verbindung stehen, lässt sich nicht entscheiden, auch wenn die bereits erwähnte Bologneser Handschrift P. 129 hier auf eine gewisse Kontinuität hindeuten könnte. Aus dem Veneto sind nur wenige Partimento-Sammlungen bekannt (immerhin fand eine Sammlung des Vizekapellmeisters an San Marco in Venedig auch in Deutschland eine gewisse Verbreitung).⁴³

Noch schwieriger ist die Verbreitung der Partimento-Praxis außerhalb Italiens einzuschätzen. Aus Frankreich ist bis heute keine autochthone Tradition bekannt; man importierte die Partimenti gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus Neapel und machte sie zu einem zentralen Element der Ausbildung am

⁴¹ So finden sich beispielsweise in den *Regole o vero Toccate di Studio del Sig. Abb. Francesco Mancini* (F-Pn Rés 2315) Bässe von acht Triosonaten aus Arcangelo Corellis Opus 3, die offensichtlich Studien- oder Unterrichtszwecken dienen sollten.

⁴² Giorgio Sanguinetti, On the Origin of Partimento: A Recently discovered Manuscript of Toccate (1695) by Francesco Mancini, in: *Musical Improvisation in the Baroque Era*, hrsg. von Fulvia Morabito, Brepols 2019, S. 353–369.

⁴³ Irene Maria Caraba, I ‘Bassi per esercizio d’accompagnamento all’antico’: Giuseppe Giacomo Saratelli e la tradizione del partimento in area veneta, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 53, 2018, S. 57–72.

Pariser Conservatoire.⁴⁴ Die Musikgeschichte Österreichs ist so eng mit der italienischen verflochten, dass es schwerfällt, den italienischen Partimento von der Wiener Partitura zu trennen.⁴⁵ Generell wurden Partimenti im deutschen Raum weithin verwendet; es ist jedoch nicht klar, was davon aus Italien kam und was auf einheimischen Traditionen basierte. Möglich ist auch, dass es zwei Traditionen gab: eine aus Italien importierte an deutschen Höfen, an denen italienische und insbesondere neapolitanische Musiker arbeiteten, und eine andere, die sich in Deutschland und hier insbesondere im Norden entwickelte. Wie im Fall der beiden Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Fughetten könnten sich diese beiden Traditionen auch vermischt haben.⁴⁶

2. Grundzüge einer nonverbalen Theorie

Wenn wir von einer Theorie des Partimento sprechen, beziehen wir uns de facto auf verschiedenartige Quellen, die aus unterschiedlichen Epochen und Orten stammen und sich teilweise deutlich voneinander unterscheiden. Die verbalen Quellen sind extrem knapp gefasst: Es handelt sich um praktische Anweisungen, fast immer ohne irgendeinen Versuch der Theoretisierung. Ich spreche daher von einer nicht verbalen, sondern handlungsbasierten Theorie. Gleichwohl erscheint mir bei dem umfangreichsten erhaltenen Fundus an Partimento-Anweisungen (bzw. -Regeln), dem Bestand der vier neapolitanischen Konservatorien, eine substantielle Kohärenz erkennbar. Hier lässt sich meines Erachtens von einer mindestens zwei Jahrhunderte umfassenden Tradition sprechen, die – beginnend mit dem Ende des 17. und noch das ganze 19. Jahrhundert fortdauernd – im Wesentlichen unverändert weitergeführt wurde, mit geringen Unterschieden zwischen den einzelnen Konservatorien.⁴⁷ Andere Traditionen (etwa in Norditalien und dort besonders in

⁴⁴ Siehe Cafiero, *The Early Reception* (wie Anm. 11).

⁴⁵ Felix Diergarten, *Beyond 'Harmony'. The Cadence and the Partitura Tradition*, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hrsg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven 2015, S. 59–83.

⁴⁶ Zum Partimento in Deutschland siehe Bruno Gingras, *Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Counterpoint*, in: *Eighteenth-Century Music* 5, Nr. 1, 2008, S. 51–74.

⁴⁷ Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento* (wie Anm. 11) besteht auf einer Differenzierung zwischen den vier Konservatorien sowohl hinsichtlich der Partimento- als auch der Kontrapunkt-Lehre. Der häufige Wechsel der Lehrer von einem Konservatorium zum anderen und die Tatsache, dass sie nicht selten an mehr als einer Einrichtung angestellt waren, macht es jedoch schwierig, spezifische Charakteristika der Lehre an den einzelnen Konservatorien zu erkennen.

Bologna und im Veneto) unterscheiden sich davon sowohl inhaltlich als auch in der Terminologie.

Die Partimento-Regeln entstanden keineswegs aus dem Nichts; sie wurden aus den Regeln zur akkordischen Begleitung und zum Basso continuo, wie sie in Quellen des 17. Jahrhunderts beschrieben sind, und aus den bereits in Traktaten der Renaissance formulierten Kontrapunktregeln gleichsam herausdestilliert. Die Partimento-Meister haben diesen älteren Normen und Praktiken eine klare tonale Ausrichtung und eine spezifische Stilistik hinzugefügt, die den außerordentlichen Einfluss Arcangelo Corellis erkennen lässt.

Es mag müßig erscheinen, zwischen den Partimento-Regeln und denen des Basso continuo eine Trennlinie zu ziehen, ist doch der Partimento nichts anderes als ein Spezialfall des Basso continuo. Dennoch kann und sollte hier eine Unterscheidung getroffen werden. Es ist daran zu erinnern, dass der Partimento zur solistischen Ausführung bestimmt ist und nicht zur Begleitung. Die Regeln, die Francesco Gasparini in seinem *Armonico pratico al cimbalo* (1. Auflage 1708) aufstellte, haben dieselben Grundlagen wie der Partimento; allerdings finden sich in keiner Partimento-Lehre Kapitel zur Rezitativbegleitung o. ä. Der Zweck des Partimento besteht vor allem darin, durch die Verinnerlichung kognitiver Mechanismen und Schemata, die man sich bei der extemporierenden Aussetzung des Notierten an einem Tasteninstrument aneignet, das Komponieren zu lernen. Aus diesem Grund hat sich der Partimento an einem bestimmten Punkt vom Basso continuo gelöst; er florierte auch dann noch, als der Generalbass in der musikalischen Praxis kaum noch eine Rolle spielte (ab dem Ende des 18. Jahrhunderts).

3. Das Konzept des Akkords in der Partimento-Theorie

Die Theorie des Partimento basiert nicht auf Akkorden, sondern ist im Wesentlichen linear und kontrapunktisch konzipiert, allerdings in eine solide tonale Struktur eingebunden, deren unabdingbares Fundament die Oktavregel bildet. Die Akkorde werden nie als autonome Entitäten angesehen und nicht wie in anderen Theorietraditionen – etwa der französischen oder der deutschen – isoliert betrachtet und klassifiziert.

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich zwischen den Übungsstücken Händels für Prinzessin Anne von Großbritannien, die wahrscheinlich um 1720 entstanden, und einer beliebigen Sammlung neapolitanischer Partimenti. Auch ohne einen erläuternden Text lässt schon die Anordnung des Inhalts auf eine vollkommen unterschiedliche Konzeption schließen. Händels Prinzip besteht darin, die einzelnen Akkorde vorzustellen, von den einfachsten (Dreiklänge in Grundstellung) schrittweise zu immer komplexeren (Terzsextakkorde, Quartterzvorhalte und Quartsextakkorde, dann

Quintsextakkorde, Quartsekundakkorde und Septakkorde, erst als Vorhalt zur Sexte, dann als eigenständiger Akkord). Zwar unterstreicht die Anordnung der Übungsstücke die kontrapunktische Herleitung der Akkorde (der Quartsextakkord wird nach dem Quartterzvorhalt vorgestellt, so dass seine Herleitung aus einem doppelten Vorhalt deutlich wird), doch ist klar, dass Händel zum einen das Konzept der Umkehrung implizit anerkennt (auf den Akkord in Grundstellung folgt der Terzsextakkord als erste Umkehrung und dann der Quartsextakkord als zweite Umkehrung). Zum anderen besteht das Grundprinzip dieser ‚Handreichung‘ für die königliche Schülerin im Studium der einzelnen Akkorde, deren korrekter Gebrauch und Kontext bei fortschreitendem Schwierigkeitsgrad untersucht werden.

Am Beispiel der Partimento-Regeln Francesco Durantes lässt sich erkennen, dass die neapolitanischen Lehrer ihr Material in einer gänzlich anderen Anordnung darlegten.⁴⁸ Das Regelwerk beginnt mit den vier „formazioni della quarta“, d. h. mit den Bassfortschreitungen, die zu einem 4-3-Vorhalt führen können; es folgen die „formazioni“ des 7-6-Vorhalts, dann verschiedene Kadenztypen: einfache, doppelte, mit Durchgangsseptimen verbundene, „cadenze lunghe“, danach die „modulazioni“, d. h. Tonleitern, die nach der Oktavregel harmonisiert werden, die „formazione“ des 9-8-Vorhalts und des Vorhalts im Bass. Das Konzept des Akkords erscheint nie, weder explizit noch implizit als Kriterium der Anordnung des Materials. Es handelt sich um eine Theorie, die sich ausschließlich auf Intervalle bezieht, d. h. bei der die Akkorde als Resultate einer Kombination von Intervallen betrachtet werden, aber keine autonome Identität besitzen.

In den *Regole* von Fedele Fenaroli (einem Schüler Durantes) erscheint das Wort „accordo“ ein einziges Mal, ausgerechnet gleich zu Beginn: „Die gesamte Musik ist nichts anderes als ein Akkord aus Prim, Terz und Quinte“ („Tutta la musica altro non è se non un accordo di prima, terza e quinta“); dieser Satz, der in der Erstausgabe von 1775 fehlt, wurde erst in der Edition von Domenico Sangiacomo (1802) hinzugefügt.⁴⁹ Doch seine Ergänzung ändert an der Anlage des Regelwerks nicht das Geringste – ein Indiz dafür, dass das Eindringen des harmonischen Denkens von jenseits der Alpen in die monolithische Tradition der neapolitanischen Konservatorien die Substanz der Theorie kaum oder gar nicht beeinflusste.⁵⁰

⁴⁸ Eine autographe Fassung der Partimenti Durantes ist nicht bekannt. Eine der ältesten Abschriften ist die Handschrift I-GR It.125 der Bibliothek des Klosters von Grottaferrata, die dieser Beschreibung zugrundeliegt.

⁴⁹ Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo nel sonar coi numeri e per i principianti di contrappunto*, Neapel [1816], S. 3.

⁵⁰ Den Hinweis auf den frühesten Beleg für die Einfügung dieses Satzes verdanke ich Ewald Demeyere.

4. Der Partimento als Destillat der italienischen Basso-continuo-Tradition

In der Partimento-Lehre wird der Akkord als Produkt der Stimmführung betrachtet. Die tonale Struktur entsteht nicht aus der Verknüpfung eines Akkords mit dem nächsten, sondern aus größeren Einheiten, deren wichtigste die Oktavregel bildet. Daraus erklärt sich das Fehlen der in den ultramontanen Generalbassschulen so verbreiteten Tafeln zur Erklärung der Bezifferung. Bei einem Vergleich von drei wichtigen Basso-continuo-Traktaten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – von Monsieur de Saint Lambert, Heinichen und Gasparini – sieht man, dass Saint-Lambert und Heinichen diese Tabellen mehr oder weniger an den Anfang ihrer Lehre stellen; Gasparini hingegen ignoriert diesen Aspekt völlig und beginnt sogleich mit der Erläuterung der Fortschreitungen der Bassstimme.⁵¹

Ein weiteres Charakteristikum der italienischen Basso-continuo-Praxis ist die Vorliebe für den unbezifferten Bass. Dabei handelte es sich geradezu um eine Spezialität italienischer Musiker, die etwa auch von Rousseau in seinem *Dictionnaire* erwähnt wurde:

Les Italiens méprisent les chiffres; la Partition même leur est peu nécessaire: la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique, trouvent à la pratique de l'Accompagnement des obstacles presque insurmontables.⁵²

Die Italiener schätzen die Bezifferung gering; selbst eine Partitur benötigen sie kaum: Die Reaktionsgeschwindigkeit und Feinheit ihres Gehörs wiegt dies auf, und sie begleiten sehr gut ohne all diese Hilfsmittel. Aber es ist allein ihre natürliche Veranlagung, der sie dieses Talent verdanken, und die anderen Völker, die nicht wie sie für die Musik geboren wurden, stoßen bei der Praxis des Begleitens auf fast unüberwindliche Hindernisse.

Als ein Bewunderer der italienischen Musik sah Rousseau in der natürlichen Musikalität der Italiener den Grund für die Leichtigkeit, mit der sie auf der Grundlage eines unbezifferten Basses begleiteten: Er schrieb der Natur zu, was in Wahrheit das Ergebnis einer langen und mühseligen Handwerkslehrzeit war. Die italienische Gepflogenheit, den Bass nicht zu beziffern,

⁵¹ Monsieur de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris 1707, S. 11 ff.; Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711, S. 37 ff.; Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708.

⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris und Genf 1768, Art. „Accompagnement“, S. 6.

wurde jedoch nördlich der Alpen nicht immer geschätzt; dies zeigt die teils scharfe Kritik von Andreas Werckmeister, Mattheson und Carl Philipp Emanuel Bach sowie später von Musikforschern, die sich an der deutschen Continuo-Praxis orientierten, wie Denis Arnold.⁵³ Werckmeister schrieb 1702:

Auch geben diejenigen / welche sagen: die Signaturen wären im General-Basse über den Noten gar nicht nütze und nöthig / keine kleine Ignoranz und Thorheit an den Tag; denn es ist ja unmöglich / daß ein wohl-geübter / so den natürlichen Lauff der harmonie und Composition verstehtet / alles nach eines andern Meynung sollte treffen / denn die Progressiones und Resolutions können auff vielerley Arth geschehen.⁵⁴

Auch in Italien wurde die mangelnde Bezifferung der Bässe bisweilen kritisiert. Bereits ganz zu Beginn der Basso-continuo-Praxis schrieb Agostino Agazzari in seiner Abhandlung *Del suonare sopra il basso con tutti stromenti* (1607):

Ma per venir all'atto, conchiudo che non si può dar determinata regola di suonar l'opere, dove non sono segni alcuni, conciosia che bisogna obedir la mente del componitore, quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di essa metter 5.a ò 6.a e per il contrario: e quella maggiore, ò minore, secondo gli par più à proposito, ouero che sia necessitato à questo dalle parole.⁵⁵

Aber um zur Sache zu kommen, schließe ich damit, dass man keine bestimmte Regel geben kann, wie Werke zu spielen sind, wo es keine Ziffern gibt, alldieweil man der Absicht des Komponisten gehorchen muss, welcher frei ist und nach eigenem Gutdünken über dem ersten Teil eines Tons eine Quinte oder Sexte setzen kann und umgekehrt, und diese groß oder klein, so wie es ihm passt oder es die Worte erfordern.

Fast zwei Jahrhunderte später, als die Generalbasspraxis ihrem Ende entgegen ging, äußerte Vincenzo Manfredini in seinen *Regole armoniche* (1775) noch einmal die gleichen Zweifel am unbezifferten Bass:

Quest'ultima maniera d'accompagnare è la più difficile, soprattutto per chi non è

Diese letzte Art zu begleiten ist die schwierigste, vor allem für jemanden, der

⁵³ Carl Philipp Emanuel Bach etwa schrieb: „Jeder Componist, der mit Recht seine Arbeit gut accompagnirt haben will, ist verbunden, die Baßstimme recht und hinlänglich zu beziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu, und sind oft falsch.“ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Bd. 2, Berlin 1762, S. 11. Die Positionen der Verfasser der wichtigsten deutschen Abhandlungen sind zusammengefasst in George J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, 2Lincoln und London 1986, S. 219–236.

⁵⁴ Andreas Werckmeister, *Harmonologia Musica oder kurze Anleitung zur musicalischen Composition*, Frankfurt und Leipzig 1702, S. 65.

⁵⁵ Agostino Agazzari, *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607, S. 4.

pratico abbastanza; onde è sempre meglio, che il Basso sia numerato; mentre non è affare di tutti il poter comprendere in un subito quegli Accordi, de' quali ha voluto servirsi il Compositore.⁵⁶

noch nicht genug Erfahrung hat; weswegen es immer besser ist, den Bass zu beziffern; denn es ist nicht jedem gegeben, sofort zu begreifen, welcher Akkorde sich der Komponist bedienen wollte.

Was den Partimento angeht, so bot der bezifferte Bass zwar eine sicherere Grundlage für die Basso continuo-Aussetzung, aber der unbezifferte Bass diente dazu, die jungen Schüler in der Komposition auszubilden. Ein unbeziffertes Partimento-Basso verlangt Sicherheit und die Fähigkeit, die Bewegung des Basses schnell zu analysieren und unmittelbar (gewissermaßen instinktiv) auf die Stimuli, die er bietet, zu reagieren. Um einen unbezifferten Partimento zu spielen, musste man sich ein zwar nicht enormes, aber doch beträchtliches Repertoire tonaler Muster eingeprägt haben, die – einmal verinnerlicht – zum Ausgangsmaterial für die freie Komposition werden konnten. Diese Muster waren nichts anderes als die in den Partimento-Regeln beschriebenen Schemata: Kadenzten, „terminazioni di tono“, Oktavregel, Dissonanzen, Bassfortschreitungen. Um diese Muster anwenden zu können, ist es nötig, den Bass zu untersuchen und in Abschnitte zu unterteilen. Dazu muss man die Fortschreitungen identifizieren, die den Schemata der Partimento-Regeln entsprechen.

Der nächste Schritt besteht darin, den ‚rohen‘, mit „einfachen Konsonanzen“ realisierten Partimento-Satz in eine richtige Komposition zu verwandeln. Dies setzt voraus, dass man die Techniken der Diminution und der Imitation beherrscht und in der Lage ist, einen der Gattung und dem Instrument angemessenen Stil zu wählen. Die Diminutionspraxis – also das Ausschmücken einer schlichten Melodie in langen Notenwerten zu einer komplexen melodischen Linie mit vielen Rhythmuswechslern, Sprüngen, Dissonanzen und Verzierungen – war schon im 16. und frühen 17. Jahrhundert in zahlreichen Traktaten und Lehrbüchern kodifiziert worden, so in Sylvestro Ganassis *Fontegara* (1535), den *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* von Giovanni Battista Bovicelli (1594) oder der *Selva de varii passaggi* von Francesco Rognoni (1620). Doch während die Diminution anderswo später kaum noch Lehrgegenstand war, gehörte sie in Neapel auch im 18. Jahrhundert weiterhin zur Ausbildung. Die Schüler der neapolitanischen Konservatorien begannen ihr Kontrapunktstudium damit, dass sie endlose Reihen von Diminutionen schrieben, die auf denselben Formeln beruhten, die auch beim Partimento verwendet wurden: Kadenzten, Oktavregel, Bassfortschreitungen.⁵⁷

⁵⁶ Vincenzo Manfredini, *Regole armoniche*, Venedig 1775, S. 30.

⁵⁷ Giorgio Sanguinetti, Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli, in: *Journal of Schen-*

Neben der Diminution stellt die Imitation die wichtigste Methode dar, um einen Partimento-Bass in einen voll ausgebildeten Satz mit idiomatischer Textur, melodischer Vielfalt und imitatorischen Passagen zu verwandeln und unterschiedliche Formen, Stile und Gattungen aufzugreifen. Die Imitation verhilft den Diminutionen zu einer größeren motivischen und thematischen Kontinuität und gewährleistet die Kohärenz der Oberstimmen mit dem Bass. Darüber hinaus ist das Studium der Imitation eine hervorragende Voraussetzung für die Beschäftigung mit der Fuge, dem Ziel des Partimento.

Eine Imitation konnte entweder mit einer verbalen Anweisung (etwa dem Vermerk „imitaz.“ oder „imit.“ über dem Partimento-Notensystem) oder mit Ziffern angezeigt werden; oft blieb jedoch die Identifikation des zu imitierenden Abschnitts, der Stelle, wo sie anzubringen war, und der verwendeten Intervalle dem Scharfblick des Spielers überlassen. Die Partimento-Tradition nutzt allerdings einige spezielle Signale, die dem Kundigen anzeigen, wo eine Imitation angebracht werden soll oder kann. Das wichtigste dieser Signale ist ein plötzlicher, drastischer Rhythmuswechsel, der auf das Satzmodell des doppelten Kontrapunkts verweist.

III. Die Partimento-Regeln: ein Überblick über die fünf Klassen

Bei der Aussetzung eines unbezifferten Basses kommt es primär auf die Analyse der vom Bassverlauf implizierten tonalen Verhältnisse an. Eine solche Analyse zielt auf die Identifikation linearer Modelle ab, die es erlauben, den Bass in zweckmäßige Einheiten zu gliedern. Aus einem Repertoire alternativer Lösungen, die der Spieler bereits memoriert hat, wählt er die passende Harmonisierung für diese Einheiten. In umfassenderen Anweisungen (wie etwa dem Traktat Fenarolis) sind die Aussetzungsvarianten in zunehmender Komplexität geordnet, von solchen „con le semplici consonanze“ (mit einfachen Konsonanzen, d. h. mit Akkorden gemäß der Oktavregel) bis hin zu Varianten mit Vorhaltsbildung, Durchgangsnoten und Chromatik. Um einen unbezifferten Partimento vom Blatt zu spielen, muss ein angehender Komponist eine beträchtliche Menge von Modellen memoriert haben; sie werden Teil des Material-Repertoires, das er später bei seiner Arbeit nutzt. Die im Folgenden gezeigten Beispiele basieren vor allem auf den *Regole* und *Partimenti* von Fedele Fenaroli. Nach der Erstausgabe, die unter dem Titel *Regole musicali per i principianti di cembalo* 1775 in Neapel erschien, wurde dieses Werk bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts immer wieder in verschiedener Form und diversen Ausgaben nachgedruckt.⁵⁸ Die Zahl der Regeln stieg von

kerian Studies 7, 2013, S. 1–32.

⁵⁸ Die hier wiedergegebenen Beispiele folgen der Florentiner Ausgabe: Fedele Fenaroli,

ursprünglich 117 auf 134 in den Ausgaben, die um 1850 erschienen. Die Notenbeispiele und Übungsstücke (die „partimenti“), unterteilt in sechs Bücher, erschienen vor der Pariser Ausgabe von Emanuele Imbimbo (1814) nie im Druck, sondern kursierten nur handschriftlich.⁵⁹

Fenarolis Regelwerk kann als die vollständigste und planvollste Sammlung der Partimento-Regeln in der Tradition Durantes gelten (Fenaroli war sein direkter Schüler). Wirklich umfassend ist dieses Regelwerk jedoch nicht; so fehlen etwa die Regeln zu den „terminazioni di tono“ völlig. Um ein Gesamtbild der Theorie zu erhalten, müssen wir daher auf weitere Quellen wie etwa die Regeln von Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, Nicola Sala, Francesco Durante, Giovanni Paisiello, Carlo Cotumacci, Giovanni Furno, Giacomo Insanguine, Giacomo Tritto und Saverio Valente zurückgreifen. Bis auf Pasquini wirkten alle diese Meister in der Zeit vom frühen 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert an einem oder mehreren neapolitanischen Konservatorien. Zwar lassen sich teils beträchtliche Differenzen beobachten, die sowohl auf individuelle Unterschiede als auch auf verschiedene ‚Schulen‘ innerhalb dieser Tradition zurückgehen (etwa die Adepten Leonardo Leos oder diejenigen Durantes); dennoch weist dieses Korpus eine bemerkenswerte Kohärenz und Einheit auf.

Im Folgenden werden zu den handschriftlich überlieferten Beispielen sowohl die Quellen als auch, soweit vorhanden, die Transkription auf der Webseite *Monuments of Partimenti* angegeben.⁶⁰ Ein umfangreicheres Verzeichnis der handschriftlichen Partimento-Quellen befindet sich im Anhang zu *The Art of Partimento* und vor allem in *The Uppsala Partimento Database* (UUPart).⁶¹ In den Notenbeispielen sind meine Zusätze durch Kleinstich gekennzeichnet.

Die Partimento-Regeln werden gemäß einer von mir entwickelten Klassifikation in fünf Klassen unterteilt:

1. Grundregeln und -verfahren (Kadenzen und *mi-fa*-Regel);
2. Oktavregel (und „basi fondamentali del tono“);
3. Vorhalte;
4. Bassfortschreitungen;
5. Skalen- bzw. Tonartwechsel („terminazioni di tono“).

Partimenti ossia basso numerato, Florenz und Mailand o. J. [ca. 1850], Faksimile-Nachdruck Bologna 1978 (Bibliotheca Musica Bononiensis IV, 61).

⁵⁹ Zu Emanuele Imbimbo und seiner Rolle bei der Verbreitung der neapolitanischen Theorien in Paris siehe Rosa Cafiero, *Un divulgatore di teorie armoniche a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756–1839)*, in: dies., *La didattica del partimento* (wie Anm. 14), S. 141–185.

⁶⁰ <http://partimenti.org/partimenti/index.html>; im Folgenden abgekürzt als MoP.

⁶¹ www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php.

Diese Klassifikation ist so nicht in den Quellen zu finden; vor allem in handschriftlichen Quellen erfolgt die Anordnung der Regeln meist recht beliebig, in den Drucken etwas stringenter. Im Folgenden werden die wichtigsten Regeln in gebotener Kürze dargelegt. Eine ausführlichere Darstellung findet sich im zweiten Teil meiner Monographie *The Art of Partimento* und auf der zugehörigen Webseite.⁶²

1. Grundregeln und -verfahren

Hier geht es um Grundregeln der Ausführung des unbezifferten Basses: tonale Kohärenz, Konsonanz und Dissonanz, Stimmführung, Auflösung von Dissonanzen, die drei Lagen der Akkorde in der rechten Hand. Am ausführlichsten werden üblicherweise die Regeln zu den Kadenzen und den Bassfortschreitungen behandelt; Erläuterungen zur Bezifferung fehlen.

Kadenzen

In der Partimento-Lehre haben Kadenzen eine doppelte Bedeutung: Sie sind Schlussformeln, aber auch die elementarsten tonalen Sinnstrukturen, bestehend aus der initialen Tonika, der zentralen Dominante und der finalen Tonika. Beim Partimento werden die Kadenzen in drei Grundtypen unterteilt, deren Bezeichnung sich allerdings beträchtlich unterscheiden kann:⁶³ einfache („*cadenza semplice*“), zusammengesetzte („*cadenza composta*“) und doppelte Kadenz („*cadenza doppia*“); andere Typen wie die „*cadenza lunga*“ oder die „*cadenza finta*“ (u. a. der Trugschluss) ergeben sich aus der Kombination der drei Grundtypen mit anderen Elementen. Das Kriterium dieser Klassifikation ist die Ausgestaltung der Dominante. Bei der „*cadenza semplice*“ besteht die Dominante aus einer metrischen Einheit, bei der „*cadenza composta*“ aus zwei einschließlich eines 4-3-Vorhalts und bei der „*cadenza doppia*“ aus vier, mit der Akkordfolge 5/3-6/4-5/4-5/3 oder 7/3-6/4-5/4-5/3 über dem Grundton. Ebenso wie die Oktavregel und die Bassfortschreitungen können die Kadenzen in allen drei Akkordlagen ausgeführt werden: mit der Prime, der Terz oder der Quinte in der Oberstimme (Notenbeispiel 1 zeigt nur die Grundstellung).

⁶² www.oup.com/us/theartofpartimento: The Rules: A Synoptic Compendium.

⁶³ So bezeichnet Gasparini das, was Fenaroli „*cadenza doppia*“ nennt, als „*cadenza composta maggiore*“.

The image shows three musical examples labeled a), b), and c), each consisting of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. Example a) shows a simple cadenza with chords and a bass line. Example b) shows a compound cadenza with a more complex bass line. Example c) shows a double cadenza with a complex bass line. Fingering numbers (3, 5, 4, 3#, 6, 4, 5, 5, 3) are written below the bass line notes.

Ex. 1: Cadenza semplice (a), composta (b) und doppia (c) in Oktavlage
(Fenaroli, *Partimenti, Libro I*, S. 8).

Bei der „cadenza lunga“ gehen der Dominante eine oder mehrere häufig aufsteigende Basstöne schrittweise voraus, die die initiale Tonika vertreten. Pasquini beschreibt diese Bassfortschreitung wie folgt:

Quando si trovano tre note che ascendono di grado e l'ultima salta di 5. in giù ò 4. in sù si farà alla prima 6. alla 2., 5., e 6. alla 3. nota, 4. e 3., e con la 4. ci si intende la 5. [...].⁶⁴

Wenn auf drei schrittweise aufsteigende Töne ein Quintfall oder ein Quartsprung aufwärts folgt, so wird man zum ersten eine Sexte hinzufügen, zum zweiten eine Quinte und Sexte und zum dritten eine Quarte und Terz, und mit der Quarte ist auch die Quinte gemeint.

In diesem Fall ist also die Harmoniefolge I6/3-ii6/5-V5/4-3-I zu verwenden (Ex. 2a). Weitere Modelle für „cadenze lunghe“ finden sich in den Partimento-Regeln von Durante. Notenbeispiel 2b zeigt eine „cadenza con la dissonanza di quarta preparata dalla quinta“ („Kadenz mit von der Quinte vorbereiteter Quartdissonanz“), bei der das Quintintervall zwischen Tonika und Dominante mithilfe der Oktavregel ‚gefüllt‘ wird (die Kadenz ist hier nach C-Dur transponiert, um den Vergleich mit dem Beispiel Pasquinis zu erleichtern).

The image shows two musical examples labeled a) and b). Example a) shows a cadenza with a bass line and chords. Example b) shows a cadenza with a bass line and chords. Fingering numbers (6, 6, 4, 3, 6, 6, 6, 4, 3) are written below the bass line notes.

Ex. 2: „cadenze lunghe“:

a) Pasquini (I-Bc D. 138, fol. 5^r), b) Durante (I-Nc 34.2.4, fol. 4^r; auch in MoP).

⁶⁴ Bernardo Pasquini, *Regole del sig. Bernardo Pasquini per bene accompagnare con il cembalo*: I-Bc, D. 138, fol. 4^vf.

mi-fa-Regel

Diese Regel – eine der ältesten Generalbassregeln – findet sich bereits in den frühesten Quellen, so in der *Regola facile* von Galeazzi Sabbatini (1628) und in Lorenzo Pennas *Primi albori* (1679); Alessandro Scarlatti bezeichnet sie als „regola universale indispensabile“ („unverzichtbare Universalregel“), die sowohl für die ‚natürlichen‘ Halbtöne gelte („per natura“) als auch für die mit einem Vorzeichen versehenen („per accidente“).⁶⁵ Die Regel besagt, dass wenn der Bass einen Halbton aufsteigt, zum Beispiel *mi-fa* (*e-f*) im Hexachord, der Ton *mi* eine Sexte und *fa* eine Quinte erhalten soll. Diese Regel gilt auch für die mit einem Vorzeichen versehenen Halbtöne (d. h. für alle chromatisch veränderten Töne) und für die VII. Stufe, die zur Oktave führt (*si-do* bzw. *b-c*).

2. Die Oktavregel

Die Oktavregel, die das erste Mal 1716 von dem Lautenisten und Musiktheoretiker François Champion beschrieben wurde, dient als Modell für die Harmonisierung der auf- und absteigenden Dur- und Molltonleiter.⁶⁶ Sie ist die wichtigste Regel der Partimento-Tradition und bildete das Paradigma des tonalen Denkens im 18. Jahrhunderts, bevor sie von der deutschen Harmonielehre entthront wurde.⁶⁷ In den Worten von Thomas Christensen: „The idea behind the ‚règle‘ [...] is that each scale degree can be associated with a unique harmony, one which reciprocally defines that scale degree“.⁶⁸ Darin unterscheidet sich die Oktavregel (in ihren verschiedenen Varianten) von den anderen Verfahren der Skalenaussetzung, die – wie das aufsteigende Quint-Sext-Schema oder sein Gegenstück, das absteigende Sept-Sext-Schema – auf der sequenzierenden Wiederholung von Modellen beruhen. Da bei den sequenzierten Modellen ein und derselbe Akkordtyp auf jeder Stufe der Skala verwendet werden kann, können sie die Tonalität nicht in gleicher Weise festlegen wie die Oktavregel.

Die zentrale Position dieser Regel in der Partimento-Lehre rührt daher, dass sie für die Begleitung des unbezifferten Basses grundlegend ist. In Italien wurden unterschiedliche Varianten dieser schlichtweg als „scala“ bezeich-

⁶⁵ Alessandro Scarlatti, *Lezioni, toccate d'intavolatura per sonare il cembalo*, I-Me Campori g L-9.41, fol. 3^v; Faksimile-Ausgabe hrsg. von Luigi Ferdinando Tagliavini, Bologna 1999.

⁶⁶ François Champion, *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716. Vgl. Christensen, The ‘Règle de l’Octave’ (wie Anm. 14).

⁶⁷ Ludwig Holtmeier, Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 2017 (StGMTh 13), S. 109–146.

⁶⁸ Christensen, The ‘Règle de l’Octave’ (wie Anm. 14), S. 91.

neten Regel gelehrt (den Terminus „regola dell’ottava“ findet man in den italienischen Quellen nicht). So verwendete etwa Galeazzo Sabbatini (1628) Dreiklänge auf allen Stufen mit Ausnahme der Halbtonschritte, wo Sextakorde erscheinen.⁶⁹ Ab Alessandro Scarlatti und Pasquini bildet sich jedoch ein Standardtypus mit unterschiedlichen Varianten heraus, der sich schließlich in der Version Fenarolis verfestigt.

Notenbeispiel 3 zeigt Fenarolis Skala in Oktavlage (im Original ist nur der bezifferte Bass notiert). In meiner Aussetzung gibt es Oktavparallelen zwischen Bass und Alt in den Akkorden der V. und VI. Stufe; wenn der Alt den Tenor verdoppeln würde, ergäben sich Quintparallelen zwischen Alt und Sopran. Die Parallelen ließen sich vermeiden, indem der Alt den Sopran verdoppelte, doch würde man sich damit eine wenig elegante Stimmführung einhandeln. Tatsächlich finden sich auch in den Aussetzungen von Fenaroli im zweiten und dritten Buch seiner Partimenti zahlreiche Quint- und Oktavparallelen zwischen den Binnenstimmen. Dies gibt uns Gelegenheit, einige Aspekte der Stimmführung bei der Partimento-Aussetzung zu erörtern. Zuvorderst gilt, dass die Stimmenzahl nicht festgelegt ist: Die Vierstimmigkeit (an der ich bei der Aussetzung der Skalen festgehalten habe) ist nicht obligatorisch; die Zahl der Stimmen kann zwischen durchschnittlich drei und fünf Stimmen variieren. Zweitens muss die Führung der Außenstimmen tadellos sein; vor allem der Sopran soll so elegant wie möglich ‚singen‘. Drittens sind Quint- und Oktavparallelen in den Binnenstimmen erlaubt, solange sie nicht gehäuft auftreten (nicht mehr als zwei Quint- oder Oktavparallelen nacheinander). Viertens gilt, dass das Konzept der Stimmverdopplung desselben Tons hier nicht anzuwenden ist, da die Realisierung eines Partimento-Satzes am Tasteninstrument erfolgt. Ziel des Partimento-Studiums war die Beherrschung der Satzmodelle und der Kunst ihrer Kombination. Die Feinheiten des schriftlichen Satzes lernte man beim Studium des (notierten) Kontrapunkts; dort waren Quint- und Oktavparallelen auch in den Binnenstimmen selbstverständlich verboten.

Neben diesem Skalentyp und seinen Varianten existierten andere Modelle, so etwa die symmetrischen Skalen von Giacomo Tritto und weitere von Saverio Valente und Nicola Porpora.⁷⁰

⁶⁹ Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, Venedig 1628.

⁷⁰ Giacomo Tritto, *Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del basso*, Mailand [1816]. Die Skalenmodelle von Valente und Porpora sind bei Sanguinetti, *The Art of Partimento* (wie Anm. 19), S. 124f., wiedergegeben. Zu den Partimenti von Saverio Valente vgl. Maria Luisa Baroni, Saverio Valente: Lehrer, Theoretiker, Komponist, Diss., Hochschule für Musik und Tanz Köln 2019.

Maggiore (Dur)

Minore (Moll)

Ex. 3: Die Oktavregel mit Akkorden in Oktavlage für die auf- und absteigende Dur- und Molltonleiter (Fenaroli, *Partimenti*, Libro I, S. 1 und 4).

Die „basi fondamentali del tono“

Im Regelwerk Fenarolis und bei anderen Autoren finden wir neben der Oktavregel ein weiteres skalenbezogenes Akkordmodell, das allgemein als „basi fondamentali, che reggono il tono“ („Basisakkorde der Tonart/-leiter“) bezeichnet wird. Es handelt sich um Terzquint- und Terzsextakkorde, die normalerweise einer bestimmten Stufe der Tonleiter zugeordnet sind, unabhängig von der Fortschreitung des Basses.⁷¹ Terzquintakkorde werden der I., IV. und V. Stufe zugeordnet; auf allen anderen finden sich Terzsextakkorde. Diese „natürlichen“ Harmonien stimmen nur teilweise mit denen der Oktavregel überein (man vergleiche etwa die II., IV. und VII. Stufe bei aufsteigenden Skalen) und finden daher kaum unmittelbare praktische Anwendung. Ihre Bedeutung liegt offenbar darin, dass sie die eigentliche Klanglichkeit der Skala ausmachen: den Klang, den eine Stufe haben würde, wenn die Einschränkungen durch Bassfortschreitung und Stimmführung entfielen. Anders gesagt: Es handelt sich um die Basisakkorde der jeweiligen Stufe der Skala,

⁷¹ Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Neapel 1775, S. 4.

während die Harmonien, die eine Stufe von Fall zu Fall in der Praxis annimmt, akzidentiell sind, d. h. bedingt durch hinzugefügte andere Intervalle oder eine Veränderung der Grundintervalle. So wäre beispielsweise die IV. Stufe grundsätzlich mit einem reinen Dreiklang zu versehen, doch erlauben dies die Umstände häufig nicht. So ist es bei einer aufsteigenden Skala günstiger, wenn die IV. Stufe einen Quintsextakkord erhält (der in Grundstellung der II. Stufe zuzuordnen wäre), weil so beim Wechsel von der III. zur IV. Stufe die Gefahr von Oktavparallelen mit dem Bass vermieden wird. Bei der absteigenden Skala ist ein Sekundakkord erforderlich (der eigentlich zur V. Stufe gehört), um die vorangehende Ausweichung zur Tonart der V. Stufe aufzuheben. Tatsächlich finden sich die „basi naturali“ üblicherweise bei den Tönen, mit denen eine Skalenbewegung endet. Ein Skalenausschnitt, der auf der IV. Stufe endet, erhält folglich auf diesem Ton den Basisakkord, also den reinen Dreiklang, und nicht die von der Oktavregel vorgeschriebene Harmonie.

3. Dissonanzen

Die meisten Partimento-Regeln beginnen mit der Feststellung, dass es vier Arten von Dissonanzen gibt (Sekunde, Quarte, Septime und None) und ebenso vier Konsonanzen (Terz, Quinte, Sexte und Oktave). Bei näherer Betrachtung ergibt sich jedoch, dass das Verständnis dieser Begriffe von dem heutigen abweicht. In den Anweisungen, die er seinem 4. Partimento-Buch (für unbezifferte Bässe) voranstellt, schreibt Fenaroli: „Die folgenden Partimenti müssen zuerst mit den einfachen Konsonanzen und dann mit den Dissonanzen geübt werden, so wie es den bereits erklärten Regeln entspricht“ („I seguenti partimenti si devono prima studiare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo le regole antecedenti“).⁷² Der Terminus „consonanze“ (der durchgängig im Plural verwendet wird) meint hier die Harmonien, die im Rahmen der grundlegenden Praktiken der Bassaussetzung verwendet werden, vor allem die Akkorde der Oktavregel.⁷³ Als Dissonanzen gelten hingegen die Töne, die hinzugefügt werden, sei es zur Diminution oder bei der Anwendung kontrapunktischer Techniken. In der Partimento-Theorie werden insbesondere Vorhalte als „dissonanze“ bezeichnet.

Es gibt vier Typen von Vorhalten: drei in den Oberstimmen (Quarte, Septime und None) und einen im Bass (Sekunde). Für jeden bestimmen die Regeln

⁷² Fenaroli, *Partimenti ossia basso numerato* (wie Anm. 58), S. 61.

⁷³ Die Verwendung des Begriffs „consonanze“ zur Bezeichnung von Akkorden ist bereits dokumentiert in Diego Ortiz, *Tratado de Glosas* (1553), in der Folge auch im römischen und neapolitanischen Umkreis des frühen 17. Jahrhunderts. Vgl. Thérèse de Goede, 'Del sonare sopra l'basso'. The Theory and Practice of basso continuo Accompaniment in the Seventeenth Century, PhD. Diss., Universität Leeds 2014.

die Vorbereitung, die Bassfortschreitung, welche den Vorhalt erzeugt, die Möglichkeiten der Auflösung und die Konsonanzen, welche ihn begleiten können. Bei den letzteren wird zwischen Haupt- und Nebenkonsonanzen unterschieden: Als Hauptkonsonanzen gelten diejenigen, die mit der jeweiligen Dissonanz zwingend kombiniert werden müssen: Die Quinte ist die obligate Konsonanz der Quarte, die Terz (oder Dezime) die der Septime und der None. Die Sekunde im Bass hingegen wird üblicherweise von einer anderen Dissonanz begleitet: der Quarte sowie fakultativ von einer Konsonanz: der Sexte. Nebenkonsonanzen dienen der Vervollständigung des Akkords, üblicherweise durch Oktavverdoppelung eines bereits vorhandenen Tons. Die folgende Übersicht zeigt zu jedem Vorhalt die obligate und die fakultative Konsonanz.

Dissonanz	Hauptkonsanz	Nebenkonsanz
Quarte	Quinte	Sexte
Septime	Terz	–
None	Dezime (Terz)	Quinte
Sekunde	Quart	Sexte

Bei der Ausführung eines unbezifferten Basses müssen die Vorhalte vom Spieler extemporierend hinzugefügt werden. Die Hauptschwierigkeit liegt dabei darin, rechtzeitig Bassfortschreitungen, bei denen ein Vorhalt angebracht werden kann, und die dafür geeignete Stimme zu identifizieren. Heikel ist folglich weniger die Auflösung als vielmehr die Vorbereitung. Deshalb werden in den Partimento-Regeln die möglichen Vorbereitungen jedes einzelnen Vorhalts detailliert dargelegt: Die genaue Betrachtung der Bassbewegung erlaubt es, den Vorbereitungston und damit die Position des Vorhalts zu ermitteln. Die Auflösung kann primär erfolgen (auf demselben Basston, auf dem die Dissonanz eintrat) oder sekundär (mit Bassfortschreitung).

Der Quartvorhalt (Ex. 4a) erscheint typischerweise in Kadenzen, insbesondere bei der „cadenza composta“ und der „cadenza doppia“. Seine natürliche Position ist daher auf der V. Stufe. Der Septvorhalt (4b) wird gewöhnlich auf der II. Stufe beim Abstieg zur I. verwendet und entspricht dann der „clausula tenorizans“. Der Nonenvorhalt (4c) steht in der Regel auf der IV. Stufe beim Abstieg zur V. Da seine Auflösung in eine perfekte Konsonanz erfolgt, ist er mit Vorsicht zu gebrauchen. Der Sekundvorhalt tritt nur im Bass auf; er wird normalerweise von der Quarte und soweit möglich auch von der Sexte begleitet. Vorbereitet wird er durch Überbindung bzw. Synkope im Bass. Da diese seine Verwendung auf der zweiten Zählzeit mit Quarte signalisieren, hielt man es oft nicht für nötig, ihn eigens zu beziffern. Die Auflösung erfolgt durch den eine Sekunde absteigenden Bass, wobei der Auflösungston von

Ex. 4: Vorhalte und ihre Auflösung (Fenaroli, *Partimenti, Libro II*, S. 1, 5, 7, 9f.):

- „Della 4^a preparata dall'8^a e risolta in 3^a“ (Vom Quartvorhalt, vorbereitet von der Oktave und aufgelöst in die Terz);
- „Della 7^a preparata dall'8^a, e risolta in 6^a“ (Vom Septvorhalt, vorbereitet von der Oktave und aufgelöst in die Sexte);
- „Della 9^a preparata dalla 3^a, e risolta in 8^a“ (Vom Nonenvorhalt, vorbereitet von der Terz und aufgelöst in die Oktave; X = 10);
- „Della 2^a e 4^a sul Basso che lega o sincopa senza uscire dal tuono“ (Vom Sekund- und Quartvorhalt im Bass mit Haltebogen oder Synkope ohne Tonartwechsel);
- „Della 2^a e 4^a sul Basso che lega o sincopa e passa in un altro tuono“ (Vom Sekund- und Quartvorhalt im Bass mit Haltebogen oder Synkope mit Tonartwechsel).

einer Sexte begleitet wird. Dabei gibt es zwei Varianten: Entweder schreitet der Bass einen Halbton abwärts und kehrt dann zu dem übergebundenen Ton zurück, vollzieht also eine Wechselnotenbewegung; oder er schreitet einen Halb- oder Ganzton abwärts und dann weiter bis zur Unterquarte. Im ersten Fall (Ex. 4d) wird die Dissonanz von einer großen Sekunde und einer reinen Quarte begleitet, im zweiten Fall (4e) von einer großen Sekunde und einer übermäßigen Quarte. Letztere verursacht eine Modulation, bei der der Ton, in den sich der Vorhalt auflöst, zur III. Stufe der neuen Tonart wird.

4. Bassfortschreitungen

Die Regeln zu den Bassfortschreitungen bilden das Gegenstück zur Oktavregel. Ihr Vermögen, die Tonart zu etablieren, ist allerdings deutlich geringer als das der Kadenzen und der Oktavregel. Bei den Regeln zur Aussetzung dieser Fortschreitungen wird unterschieden zwischen zusammenhängenden und unzusammenhängenden Fortschreitungen. Die einen umfassen alle schrittweise in eine Richtung verlaufenden Bassbewegungen (diatonisch oder

chromatisch); die anderen bestehen fast ausschließlich aus Sequenzen, d. h. aus einem in regelmäßigen Intervallabständen transponierten zweitönigen Bassmodell. Mitunter werden auch bei zusammenhängenden Fortschreitungen sequenzierende Akkordmuster eingesetzt. Das vielleicht bekannteste davon ist das 5-6-Schema über einer aufsteigenden Basslinie. Daneben gibt es zwei weitere aufsteigende Bassmodelle, bei denen Vorhalte verwendet werden: den von der Oktave vorbereiteten Vorhalt 7-6 und den von der Dezime vorbereiteten Vorhalt 9-8. Das wichtigste Modell für absteigende Bässe ist die Folge 7-6 mit anschließender synkopierter Sekunde und Quarte. Diese beiden Modelle – 5-6 über aufsteigendem und 7-6 über absteigendem Bass – bilden wiederum die Grundlage der meisten Modelle für chromatische Basslinien.

a) Zusammenhängende Fortschreitungen

Eine gemäß der Oktavregel harmonisierte Skala sieht für jeden Basston nur einen Akkord vor; folglich gibt es auch keine metrischen Einheiten, die kürzer als der einzelne Basston sind. Im Gegensatz dazu werden bei den im Folgenden vorgestellten Modellen zur Aussetzung von Skalen fast durchweg Figuren mit zwei oder mehr Tönen verwendet, was bedeutet, dass jeder Basston eine bestimmte Anzahl metrischer Einheiten benötigt. So verlangt etwa die Fortschreitung 5-6 über aufsteigendem Bass zwei metrische Einheiten pro Basston, die Fortschreitung 8-7-6 hingegen drei (in einem Dreiertakt) oder vier (in einer binären Taktart).

Wenngleich die Regeln zu den Bassfortschreitungen nur eine begrenzte Fähigkeit zur Ausprägung der Tonart haben, sind sie doch in dieser Hinsicht keineswegs neutral. Die jeweilige diatonische Skala bestimmt die Auswahl der Begleitakkorde. Des Weiteren entscheidet der Modus der Skala darüber, bis zu welchem Punkt man das Aussetzungsmodell anwendet. So kann sich zum Beispiel das 5-6-Modell über einem aufsteigenden Bass in Dur über eine ganze Oktave fortsetzen, während es in Moll üblicherweise nur bis zur V. Stufe verwendet wird. Überhaupt decken die Moll-Fortschreitungen einen geringeren Raum ab als ihre Dur-Entsprechungen, vor allem, um die übermäßige Sekunde zwischen VI. und VII. Stufe zu vermeiden.

Für jede Bassfortschreitung existieren mehrere Möglichkeiten der Harmonisierung, die sich vervielfachen, wenn man unterschiedliche Quellen vergleichend berücksichtigt. Die im Folgenden skizzierten Beispiele stellen nur eine Auswahl dar. Gezeigt werden die schlichtesten Fälle; durch Hinzufügung von Vorhalten, Durchgangsnoten und Chromatik können elaboriertere Varianten entstehen.

Aufsteigende diatonische Fortschreitungen

5-6

Zur ersten Bassnote erklingen Terz und Quinte; beim zweiten Grundschatz steigt die Quinte schrittweise zur Sexte; dann steigt der von der Terz (oder Dezime) begleitete Bass seinerseits eine Stufe aufwärts, so dass aus der Sexte wieder eine Quinte wird. Die dritte Stimme bewegt sich parallel zum Bass in Terzen oder Dezimen. Zwei Lagen sind möglich: In der einen erfolgt der 5-6-Wechsel in der Oberstimme und die Terzen oder Dezimen liegen in einer der Mittelstimmen; in der anderen liegen die Dezimen in der Oberstimme und der 5-6-Wechsel vollzieht sich in einer Mittelstimme (Ex. 5a und b). Eine häufige Variante besteht darin, dass sich der Bass mit einem Terzsprung abwärts weiterbewegt, nicht selten verbunden mit einem synkopierten Rhythmus. Diese Variante ist vierstimmig ausführbar (5c).

7-6

Dieses Modell setzt pro Bassnote mindestens vier metrische Einheiten voraus (drei bei einem Dreiermetrum) und vollzieht sich folglich langsamer als das 5-6-Modell. Um die Harmonisierung einer aufsteigenden Skala durch eine Sequenz von Vorhalten (die sich normalerweise abwärts bewegen) zu ermöglichen, muss die Septime nach ihrer Auflösung in die Sexte eine Terz höher in die Oktave des Basstons springen und von dort aus das Modell wiederholen. Die dritte Stimme verläuft parallel zum Bass in Terzen oder Dezimen (Ex. 5d und e). In Dur kann dieses Modell die gesamte Tonleiter durchlaufen, in Moll ist es auf die I. bis V. Stufe beschränkt, vorzugsweise dreistimmig, mit dem Vorhalt oder der Dezime in der Oberstimme.

Ex. 5: Aufsteigende diatonische Bassfortschreitungen

- a und b) „Armonia di 3^a e 5^a che si cambia in 3^a e 6^a sullo stesso grado che sale“ (Harmonie[folge] mit Terz und Quinte, die sich über demselben Ton aufsteigend zu Terz und Sexte bewegt; Fenaroli, *Partimenti, Libro III*, S. 1);
- c) „Quando il partimento sbalza con la legatura non s'intende più della 2^a e 4^a ma s'intende della 5^a e 6^a“ („Wenn der Partimento nach einer Überbindung springt, dann nicht mehr mit Sekund- und Quartaussatzung, sondern mit Quinte und Sexte“; Durante, Regel 18; I-Nc, 34.2.4 fol. 7^v, auch in MoP);
- d und e): „Armonia di 7^e successive preparate dall'8^a e risolute in 6^a“ (Harmonie[folge] mit Septimen, vorbereitet von der Oktave und aufgelöst in die Sexte; Fenaroli, *Partimenti, Libro III*, S. 1);
- f und g) „Armonia di 9^a preparata dalla 3^a e risolta in 8^a“ (Harmonie[folge] mit None, vorbereitet von der Terz und aufgelöst in die Oktave; Fenaroli, *Partimenti, Libro III*, S. 1; X = 10).

9-8

Dagegen kann der 9-8-Vorhalt bei absteigenden Sequenzmodellen nicht verwendet werden, weil sonst Oktavparallelen entstünden. Gleichwohl lässt sich mit ihm wie im vorhergehenden Fall ein Vorhaltssequenzmodell über einer aufsteigenden Basslinie bilden. Dabei wird die None in die Oktave aufgelöst; es folgt ein Terzsprung aufwärts in die Dezime, an den sich die nächste Sequenzierung anschließt. Die dritte Stimme bewegt sich parallel zum Bass in Terzen oder Dezimen (Ex. 5f und g). Version g entspricht einem Stimmführungsmodell mit sequenzierenden Stimmkreuzungen, das durch Corelli berühmt wurde. Der Ambitus dieses ebenfalls vorzugsweise dreistimmigen Sequenzmodells reicht in Dur und Moll von der I. bis zur V. Stufe, auch hier mit dem Vorhalt oder der Dezime in der Oberstimme. Eine eventuelle vierte Stimme kann über 5-6 fortschreiten oder Terz und Sexte alternieren.

Absteigende diatonische Fortschreitungen

Die einfachste Lösung für die Aussetzung einer absteigenden Skala sind Terz- und Sextparallelen, die mit Terz und Quinte oder mit dem Wechsel 5-6 auf dem ersten Basston beginnen können. Ob es sich um eine kleine oder große Sexte handelt, hängt von der Skala ab; die vorletzte Sexte muss allerdings eine große sein, um den Leitton zu enthalten. Die dritte Stimme begleitet in Terzen, wegen der Quintparallelen, die sich sonst zwischen den Sexten und Dezimen ergeben würden, keinesfalls in Dezimen. Andere Fortschreitungen variieren dieses Grundmodell.

7-6

Dieses Modell ist das Gegenstück zur 5-6-Fortschreitung bei aufsteigenden Skalen. In Analogie dazu bewegt sich über dem ersten Basston die Quinte zur Sexte; auf dem folgenden Basston wird aus der Sexte eine Septime, die wiederum in eine Sexte aufgelöst wird. Dieses 7-6-Modell wird bis zum Ende der absteigenden Linie wiederholt. Die Ausführung ist in der Regel dreistimmig. Möglich sind zwei Lagen: Die Vorhalte können sich in der Oberstimme (Ex. 6a) oder in der Mittelstimme befinden (dort verhindert der Vorhalt die Quintparallelen: 6b). Bei diesem Modell gibt es keinen Unterschied zwischen Dur und Moll.

2-3

Ein absteigender Bass mit synkopischen Überbindungen erfordert einen Sekundquartakkord auf der betonten Zählzeit jedes Basstons. Die Auflösung dieser dissonanten Harmonie in einen 3/6- oder 3/5/6-Akkord erfolgt auf der ersten (nicht betonten) Hälfte des folgenden Basstons, der seinerseits wieder eine Sekunde und Quarte auf der betonten Zeit erhält. Eine Sequenzierung kann bis zur III. Stufe der Skala erfolgen; Vierstimmigkeit ist möglich (Ex. 6c).

5-6

Dieses auch als „Romanesca galante“⁷⁴ bekannte Modell unterteilt die Skalenbewegung in Zweitonsegmente. Der erste Ton verlangt jeweils Terz und Quinte, der zweite Terz und Sexte (Ex. 6d und e). Eine Variante sieht die Einfügung eines 2/4/6-Akkords mit übermäßiger Quarte vor, der die Gliederung der skalaren Bewegung in Segmente noch mehr unterstreicht. Die beiden günstigsten Lagen sind in Notenbeispiel 6f und g zu sehen.

Aufsteigende chromatische Fortschreitungen

Alle aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen basieren auf einer Erweiterung der *mi-fa*-Regel: Der diatonische Basston verlangt die Quinte, der chromatische die Sexte. Da die diatonische Skala zwischen III./IV. sowie VII./VIII. Stufe bereits zwei diatonische *mi-fa*-Kombinationen enthält, muss eine chromatische Fortschreitung, die an die diatonische *mi-fa*-Stelle gelangt, den regelmäßigen Wechsel von Quinte und Sexte unterbrechen. Daher wird es bei chromatischen Fortschreitungen entweder vermieden, die diatonischen Halb-töne zu verwenden, und man beschränkt sich auf einen Oktavausschnitt, oder es kommt zu einem unregelmäßigen Wechsel von Quinten und Sexten. Die Fortsetzung eines chromatisch aufsteigenden Gangs über eine ganze Oktave ist nur mit einigen Behelfsstrategien möglich. Dazu gehören die Wiederholung der III. Stufe, die Beendigung der chromatischen Fortschreitung auf der VII. Stufe und die diatonische Fortsetzung bis zur Tonika (Ex. 7a).

Absteigende chromatische Fortschreitungen

Wie die aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen Varianten des 5-6-Modells sind, so sind die absteigenden Fortschreitungen Varianten des 7-6-Modells. Das 5-6-Modell ist das bei weitem bekannteste Modell für einen chromatisch absteigenden Bass. Diese Bekanntheit rührt daher, dass der Bass den sogenannten „passus duriusculus“ vollzieht, den chromatisch fallenden Tetrachord, der seit dem 17. Jahrhundert das Kennzeichen des Lamento bildet. Standardmäßig wird dieses Modell wie seine diatonische Variante dreistimmig ausgeführt, mit dem 5-6-Wechsel oder der Dezime in der Oberstimme (Ex. 7b und c). Fenaroli begrenzt den Ambitus auf die V. Stufe; in seiner Version endet die chromatische Folge mit einem übermäßigen Sextakkord, der die Dominante als Endpunkt unterstreicht. Eine Alternative besteht darin, die beiden Oberstimmen in Gegenbewegung zu führen; dieses Modell entspricht einer vereinfachten Version der chromatischen Folge, die auch als „Teufelsmühle“ bezeichnet wird (Ex. 7d und 7e).⁷⁵

⁷⁴ Siehe Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (wie Anm. 5), S. 25–43.

⁷⁵ Marie-Agnes Dittrich, ‚Teufelsmühle‘ und ‚Omnibus‘, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, 2007, S. 107–121.

der eine Quinte steigt und eine Quarte fällt“; „basso che sale di quinta e scende di quarta“). Die einzige Intervallkette, die als Bassfortschreitung verwendet werden kann, ist die fallende Terzenkette. Wie bei einer Kippfigur kann jede Sequenz, die aus einem Zweitonmodell besteht, doppelt gelesen werden. Ein „Bass, der eine Quarte steigt und eine Terz fällt“ („basso che sale di quarta e cala di terza“), wird zu einem „Bass, der eine Terz fällt und eine Quarte steigt“ („basso che cala di terza e sale di quarta“), indem man ihn vom zweiten Ton aus betrachtet. Diese Möglichkeit wird bei einigen Bassfortschreitungen auch genutzt, um eine größere Vielfalt der Harmonisierungsverfahren zu bieten.

In der Partimento-Terminologie werden Sequenzen mit der für das Modell charakteristischen Intervallfolge bezeichnet, d. h. mit dem Intervall zwischen den beiden sequenzierten Tönen und dem darauffolgenden. Ein „Bass, der eine Quarte steigt und eine Terz fällt“ („basso che sale di quarta e scende di terza“), meint also ein Modell, das aus einem Quartsprung aufwärts besteht und in Sekunden aufwärts transponiert wird; ein „Bass, der eine Stufe steigt und eine Terz fällt“ („basso che sale di grado e scende di terza“), bezeichnet einen Sekundschritt aufwärts, der in Sekunden abwärts sequenziert wird.

In der Partimento-Lehre werden Sequenz-Fortschreitungen des Basses, deren Modelle die „note fondamentali del tono“ („Grundtöne der Tonart“) einbeziehen (also Prime, Quarte und Quinte), als „movimento principale“ („Hauptbewegung“) bezeichnet. Bei diesen Fällen beschränkt sich die Harmonisierung auf Dreiklänge in Grundstellung und der real erklingende Bass (auch als „basso continuo“ bezeichnet) ist identisch mit dem Fundamentalbass.⁷⁷ Durch die Verwendung von Grundstellungs Dreiklängen auf allen Stufen heben die „movimenti principali“ sowohl die von der Oktavregel festgelegte Akkordfolge als auch die Stufenhierarchie auf. Anders als bei der Oktavregel können hier auch Nebentufen (II, III, VI) mit Dreiklängen in Grundstellung versehen werden, weil sie bei jeder Transposition als Prime und Quinte der jeweiligen Tonart erscheinen. Gewiss ist es nicht leicht, sich vorzustellen, dass dieses schlichte Bassmodell von Takt zu Takt die Tonart wechselt, auch weil dann die V. Stufe („quinta del tono“) immer eine große Terz haben müsste, was aber nicht zutrifft. Wahrscheinlicher ist es, dass diese Vorstellung auf das Konzept der Hexachord-Transposition zurückgeht, die in Neapel beim Solfeggio-Studium weit verbreitet war.

⁷⁷ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führt der intensive kulturelle Austausch zwischen Neapel und Paris dazu, dass sich Gedanken Rameaus mit der Partimento-Tradition verflechten, wenn auch häufig nicht in substanzieller Weise.

Ein Bass, der eine Stufe steigt und eine Terz fällt

Zu dieser Fortschreitung existieren viele Harmonisierungen; fast alle lassen sich aus einem Grundschema ableiten, das für den ersten Ton des Modells eine Sexte und für den zweiten eine Quinte vorsieht. Ausgangspunkt der Sequenzierung ist einer der beiden diatonischen Halbtöne zwischen der III./IV. oder der VII./VIII. Stufe. Notenbeispiel 8a zeigt die dreistimmige Grundvariante mit $3/6$ und $3/5$. Die Hinzufügung einer „quinta falsa“ (‚falsche‘ Quinte; 8b) erlaubt die Erweiterung zur Vierstimmigkeit. Die Version in 8c ähnelt der vorhergehenden, doch ist hier eine Nonnenvorhaltskette mit einer zweiten Vorhaltskette von Septimen verflochten, die von Quinten vorbereitet werden. Das Schema in 8d schließlich kehrt die Voraussetzungen um: Der Dreiklang in Grundstellung befindet sich nun auf dem ersten Ton des Modells, der so zum tragenden Teil der Sequenz wird. Seine Terz bereitet die None auf dem folgenden Ton vor.

Ex. 8: Vier Harmonisierungen für einen Bass, der eine Stufe steigt und eine Terz fällt (Fenaroli, *Partimenti*, Libro III, S. 5 f.)

- a) „Armonia di 3^a e 6^a sul primo grado e di 3^a e 5^a sul secondo“ (Harmonie[folge] mit Terz und Sexte auf dem ersten Ton und Terz und Quinte auf dem zweiten);
- b) „Armonia di 6^a aggiunta alla 5^a “ (Harmonie[folge] mit einer zur Quinte hinzugefügten Sexte; X=10);
- c) „Lo stesso movimento con tre armonie successive“ (die gleiche Fortschreitung mit drei aufeinander folgenden Harmonien);
- d) „La stessa armonia di 9^a seguita da quella di 3^a e 5^a “ (die gleiche Harmonie[folge] mit einer None, gefolgt von Terz und Quinte).

Ein Bass, der eine Terz auf- und eine Stufe absteigt

Diese Bassfortschreitung kann auf zwei Arten ausgesetzt werden. Im ersten Fall verwendet man die Akkorde der Oktavregel auf der betonten Zeit und ihre Umkehrungen auf dem zweiten Basston. Zu beachten ist allerdings, dass auf der IV. Stufe die „base fondamentale“ (der reine Dreiklang) erscheint und nicht der von der Oktavregel vorgesehene 6/5-Akkord (Ex. 9a, T. 4). Bei der zweiten Variante wechseln Dreiklänge in Grundstellung auf der ersten Taktzeit mit Sextakkorden auf der zweiten Zeit ab; diese Variante kann mit Vorhalten und Chromatik ausgeschmückt werden (9b).

The image shows two musical examples, a) and b), for a bass line in G major. Example a) consists of six measures. The bass line notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C35

Ein Bass, der eine Terz fällt und eine Stufe steigt

Hier handelt es sich um das Gegenstück zum „Bass, der eine Stufe steigt und eine Terz fällt“, nun aber mit Beginn auf dem zweiten Ton. Auch die Begleitung ist die gleiche: Auf dem Basston, dem der Sekundschritt aufwärts folgt, erklingt die Sexte, auf dem Basston, der durch den Terzsprung abwärts verlassen wird, die Quinte. Notenbeispiel 10 zeigt drei Haupttechniken zur Harmonisierung dieser Fortschreitung, von denen sich elaboriertere Varianten ableiten lassen. Die Quinte erscheint dabei immer auf dem abwärts springenden Ton, die Sexte auf dem stufenweise steigenden. Aus der Grundversion (10a) ergeben sich die übrigen, zunehmend weiter ausgearbeiteten Fassungen. In 10b ist der Sexte über der aufsteigenden Bassnote eine Quinte hinzugefügt. In 10c wird das Grundschema um eine doppelte Folge von Vorhalten erweitert: 7-6 in der Oberstimme und 9-8 in der Binnenstimme (auch das umgekehrte Verfahren ist möglich).

Figure 10 shows three musical examples (a, b, c) illustrating harmonic progressions for a bass line that falls a third and rises a step. Each example consists of a treble and bass staff with figured bass notation below the bass staff.

Example a) shows the basic progression: Bass line (5, 3) - (6, 3) - (5, 3) - (6, 3) - (5, 3) - (6, 3) - # - 7. Treble line: (5, 3) - (6, 3) - (5, 3) - (6, 3) - (5, 3) - (6, 3) - # - 7.

Example b) shows the progression with a fifth added above the rising bass note: Bass line (5, 3) - (6, 5) - (5, 3) - (6, 5). Treble line: (5, 3) - (6, 5) - (5, 3) - (6, 5) - # - 7.

Example c) shows the progression with a double sequence of suspensions: Bass line (5, 3) - (7, 6) - (X, 9) - (5, 8) - (7, 6) - (X, 9) - (5, 8) - (7, 6) - # - (6, 4) - (5, 4) - #. Treble line: (5, 3) - (7, 6) - (X, 9) - (5, 8) - (7, 6) - (X, 9) - (5, 8) - (7, 6) - # - (6, 4) - (5, 4) - #.

Ex. 10: Drei Harmonisierungen für einen Bass, der eine Terz fällt und eine Stufe steigt
(Fenaroli, *Partimenti*, *Libro III*, S. 7)

- „Partimento in cui il basso scende di terza e sale di grado“ (Partimento, bei dem der Bass eine Terz fällt und eine Stufe steigt);
- „Armonia di 3^a e 5^a colla 6^a aggiunta sulla nota che sale“ (Harmonie[folge] mit Terz, Quinte und hinzugefügter Sexte über dem steigenden Ton);
- „Armonia di 7^a preparata dalla 5^a e risolta in 6^a, e successivamente di 9^a preparata dalla 3^a e risolta in 8^a“ (Akkord mit Septe, die von der Quinte vorbereitet und in die Sexte aufgelöst wird, gefolgt von einem Akkord, bei dem die None von der Terz vorbereitet und in die Oktave aufgelöst wird).

Ein Bass, der eine Quarte steigt und eine Terz fällt

Diese Fortschreitung, die heute auch als „Monte romanesca“⁷⁸ bekannt ist, stellt für Fenaroli ein „movimento principale“ (eine „Hauptbewegung“) dar, weil das Modell zwei „toni principali“ berührt: die I. und die IV. Stufe. Die schlichteste Aussetzung besteht ausschließlich aus Dreiklängen in Grundstellung von der I. bis zur V. Stufe (Ex. 11a). In der ersten Variante erlaubt es der Wechsel von der Terz- zur Quintlage, in der Oberstimme einen Nonenvorhalt zu bilden (11b; möglich ist auch eine Lage mit Vorhalt in einer Binnenstimme). In der zweiten Variante springt die Oberstimme in die Septime, die einen Quartvorhalt vorbereitet; auf dem ersten Basston des Sequenzmodells steht hier durchweg die große Terz (11c).

The image contains three musical examples, labeled a), b), and c), each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#).
 Example a) shows a sequence of five triads in the bass line: C4 (quarter), G4 (quarter), C5 (quarter), F#4 (quarter), and C5 (half). The treble clef contains corresponding triads: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. Fingering numbers 5 and 3 are shown under the first two bass notes.
 Example b) shows a sequence of five triads in the bass line: C4 (quarter), G4 (quarter), C5 (quarter), F#4 (quarter), and C5 (half). The treble clef contains triads: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. Fingering numbers 3, 5, 9, 3, 8 are shown under the first three bass notes.
 Example c) shows a sequence of five triads in the bass line: C4 (quarter), G4 (quarter), C5 (quarter), F#4 (quarter), and C5 (half). The treble clef contains triads: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. Fingering numbers 7, 4, 3, #, 7, 4, 3, #, 7, 4, 3 are shown under the first three bass notes.

Ex. 11: Drei Harmonisierungen für einen Bass, der eine Quarte steigt und eine Terz fällt (Fenaroli, *Partimenti*, Libro III, S. 8)

- „Armonia successiva di 3^a e 5^a“ (Harmoniefolge mit Terz und Quinte);
- „Armonia di 3^a e 5^a e poi 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a“ (Harmonie[folge] mit Terz und Quinte, gefolgt von einer None, die von der Quinte vorbereitet und in die Oktave aufgelöst wird);
- „Armonia di 4^a preparata dalla 7^a minore e risolta in 3^a“ (Harmonie[folge] mit Quarte, die von der kleinen Septe vorbereitet und in die Terz aufgelöst wird).

⁷⁸ Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (wie Anm. 5), S. 98 f. und passim.

Ein Bass, der eine Quarte steigt und eine Quinte fällt

Bei dieser Variante der Quintfallsequenz erscheinen die ungeradzahligen Quinten (die erste, dritte usw.) in der Umkehrung, d. h. als Quartan. Da es sich hier wiederum um einen „movimento principale“ handelt, besteht die Harmonisierung des Basistyps ausschließlich aus Dreiklängen in Grundstellung. Dieser Basistyp lässt sich durch Vorhaltsbildungen weiter ausgestalten (Ex. 12).

The image displays three musical systems, labeled a), b), and c), each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#).
 System a) shows a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The figured bass below the staff is 5, 5, 6, 5.
 System b) shows a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The figured bass below the staff is 5, 9, 8, 5, 9, 8, 5, 9, 8, 5, 9, 8.
 System c) shows a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The figured bass below the staff is 4, 9, 8, 7, 9, 8, 7, 9, 8, 7.

Ex. 12: Drei Harmonisierungen für einen Bass,
der eine Quarte steigt und eine Quinte fällt

- „Armonia successiva di 3^a e 5^a “ (Harmoniefolge mit Terz und Quinte; Fenaroli, *Partimenti, Libro III*, S. 9);
- „Armonia di 3^a e 5^a a cui scende quella di 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a “ (Harmonie mit Terz und Quinte, zu der ein Nonenakkord herabsteigt, der von der Quinte vorbereitet und in die Oktave aufgelöst wird; Fenaroli, *Partimenti, Libro III*);
- Reihung von Nonenvorhalten, die jeweils von einer Dezime in einer der beiden Oberstimmen vorbereitet werden (Valente, I-Mc Nosedà Q 13-17, S. 37)

Ein Bass, der eine Quarte fällt und eine Stufe steigt

Auch dieses Modell ist ein „movimento principale“, weil es Prime und Quinte einschließt und folglich jeder Basston mit einem Dreiklang in Grundstellung versehen wird. Es handelt sich um den berühmten „Romanesca“-Bass (auch als ‚Pachelbel-Bass‘ bekannt), die Grundlage zahlloser Kompositionen der Barockzeit und darüber hinaus. Die Fortschreitung umfasst nicht mehr als drei Segmente (das Modell und zwei Sequenzierungen); dies genügt, um die Oktave von Tonika zu Tonika zu durchlaufen. Sie kann als Bass für eine absteigende Skala verwendet werden. Tatsächlich durchläuft in allen Varianten (die Quintlage ausgenommen) eine der Oberstimmen eine stufenweise fallende Melodielinie im Ambitus einer Sexte. Notenbeispiel 13a verwendet nur Dreiklänge in Grundstellung; bei der hier gewählten Version mit Terzlage des ersten Akkords wechseln sich Dezimen und Quinten über dem Bass so ab, dass sich in der Oberstimme eine absteigende Skala ergibt. 13b ist mit einer Vorhaltssequenz ausgeschmückt, bei der sich 4-3- und 9-8-Vorhalte in derselben Stimme abwechseln. 13c zeigt eine doppelte Vorhaltssequenz, bei der zur Kette aus 13b eine zweite mit parallelen 6-5- und 4-3-Vorhalten hinzukommt.

The image shows three musical examples, labeled a), b), and c), each consisting of a bass line and an upper voice line. Example a) shows a simple harmonic progression with triads in the upper voice. Example b) features a descending scale in the upper voice with 4-3 and 9-8 suspensions. Example c) features a double suspension sequence with parallel 6-5 and 4-3 suspensions. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Ex. 13: Drei Harmonisierungen für einen Bass,
der eine Quarte fällt und eine Sekunde steigt

- Hauptfortschreitung (Fenaroli, *Partimenti, Libro III*);
- „Armonia di 4^a preparata dall’8^a e risolta in 3^a, e poi di 9^a preparata dalla 3^a e risolta in 8^a“ (Harmonie[folge] mit Quarte, die von der Oktave vorbereitet und in die Terz aufgelöst wird, gefolgt von einer None, die von der Terz vorbereitet und in die Oktave aufgelöst wird; Fenaroli, *Partimenti, Libro III*);
- Valente, I-Mc Nosedá Q 13-17, S. 36.

In Terzen fallender Bass

Eine fallende Terzenkette bewirkt, dass jede ihrer Komponenten tonal isoliert ist, weil die tonale Wahrnehmung aufgehoben wird. Tritto beobachtete, dass, „wenn der Bass in Terzen fällt oder in Sexten aufsteigt, man ihm Quinte und Terz geben muss“, und dass man „bei einem Terzfall im Bass jeden Ton als Grundton betrachten kann“ („quando il basso scende di terza, o ascende di sesta, gli si deve dare quinta, e terza“; „ogni calata di terza si può considerare come prima di tuono“;⁷⁹ Ex. 15).

Ex. 15: In Terzen fallender Bass (aus: Tritto, *Scuola di contrappunto*, S. 15).

5. Skalen- bzw. Tonartwechsel („terminazioni di tono“)

In der Partimento-Lehre wird der Wechsel von einer Skala (Tonart) zu einer anderen als „terminazione di tono“ (Beendigung der Tonart) oder „uscita di tono“ (Verlassen der Tonart) bezeichnet. In moderner Terminologie könnte man hier von einer Ausweichung sprechen, bei der eine tonal gebundene Fortschreitung in einer anderen Skala endet als der, in welcher sie begann, ohne jedoch eine längerfristige Modulation zu implizieren. Das Erkennen solcher „terminazioni di tono“ ist bei der Harmonisierung eines unbeziffernten Basses von grundlegender Bedeutung, weil die Anwendung der Oktavregel und der Bassfortschreitungsregeln davon abhängt, dass die Skala jederzeit richtig identifiziert wird. Fast immer deutet die Alteration einer Bassnote auf einen Skalenwechsel hin. So wird beispielsweise in C-Dur die IV. Stufe durch ein vorgezeichnetes Kreuz zum Leitton einer neuen Skala in G-Dur oder das B-Vorzeichen auf der VII. Stufe wird zur IV. Stufe einer neuen Skala in F-Dur. Wenn der Bass mitunter jedoch keine Alterationen aufweist, muss die „terminazione di tono“ aus der Stimmführung erschlossen werden. Giovanni Furno beschreibt vier Bassfortschreitungen, die einen Skalenwechsel verursachen können:⁸⁰ je zwei aufsteigende und absteigende. Wenn der Bass einen Halbton aufsteigt, werden die beiden Basstöne zur VII. und VIII. Stufe der neuen Skala (Ex. 16a); steigt er einen Ganzton, werden sie zur IV. und V. Stufe (16b). Schreitet der Bass einen Halbton abwärts, werden die beiden

⁷⁹ Giacomo Tritto, *Scuola di contrappunto, ossia, Teorica musicale*, Mailand [1816], S. 15.

⁸⁰ Giovanni Furno, *Metodo facile, breve e chiaro*, Neapel ca. 1817, S. 10.

The image displays four musical examples, labeled a) through d), each showing a scale change in Partimento notation. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs) in common time. Example a) shows a scale change from G major to F# major, with circled numbers 7 and 1. Example b) shows a scale change from G major to E major, with circled numbers 4 and 5. Example c) shows a scale change from G major to D major, with circled numbers 6 and 5. Example d) shows a scale change from G major to E major, with circled numbers 2 and 1.

Ex. 16: Vier Skalenwechsel („terminazioni di tono“; Furno, *Metodo facile*, ca. 1817).

Basstöne zur VI. und V. Stufe der neuen Skala (16c); schreitet er einen Ganzton abwärts, werden sie zur II. und I. Stufe der neuen Skala (16d).

Epilog: Das Ende der Partimento-Tradition und ihre Wiedergeburt

1927 habilitierte sich Karl Gustav Fellerer in Musikwissenschaft an der Universität Münster (Westfalen), wo er bis 1932 als Privatdozent tätig war. In Münster hatte er Gelegenheit, an der Neuordnung der Fortunato Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek mitzuwirken. Dabei stieß er auf Dutzende Partimento-Handschriften, von deren Bedeutung und Zweck man damals keine Vorstellung hatte. Fellerer begann sich dafür zu interessieren und veröffentlichte einige Aufsätze sowie eine Anthologie von Partimento-Quellen, die mit wenigen Ausnahmen⁸¹ aus der Santini-Sammlung stammen. Was für Fellerer eine erloschene Tradition war, die erst ‚archäologisch‘ rekonstruiert

⁸¹ Bei diesen Ausnahmen handelt es sich um einige Quellen aus einer Handschrift von Maximilian Friedrich von Droste zu Hülshoff, einem Freund Haydns und Onkel der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff; die Handschrift wird bis heute in der Burg der Familie vor den Toren von Münster verwahrt.

werden musste, war südlich der Alpen noch durchaus lebendig: Der italienische Verleger Sonzogno hat noch 1936 die *Partimenti Fenarolis* in einer Volksausgabe veröffentlicht. Freilich hatte die Aussetzung nichts mehr mit der ursprünglichen Praxis der Improvisation am Tasteninstrument zu tun, sondern erfolgte schriftlich. Mangels einer kontinuierlichen mündlichen Tradition waren die Regeln inzwischen erstarrt und fast bedeutungslos im Vergleich mit der ‚wissenschaftlichen‘ Harmonielehre aus Frankreich und vor allem Deutschland. Dennoch überlebte die Partimento-Lehre in Italien bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts; noch ein Komponist wie Luciano Berio begann seine Kompositionsstudien im Alter von acht Jahren mit den *Partimenti* von Fenaroli.⁸² In Frankreich scheint der Partimento eine ähnlich nachhaltige Wirkung gehabt zu haben: Nadia Boulanger verwendete ihn regelmäßig in ihrem Unterricht in den 1920er Jahren. In Deutschland hingegen verschwand die Praxis offenbar um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollständig, zeitgleich mit dem Aufstieg der Harmonielehre an den Konservatorien in Leipzig und München und ihrer Verbreitung durch die Verlagsindustrie.

Die jüngst erfolgte Wiederentdeckung des Partimento bringt ein wichtiges Element der Kompositionslehre wieder ans Licht, das in Vergessenheit geraten war, dessen Relevanz jedoch über seine historische Bedeutung hinausreicht, indem es sich als Alternative zum traditionellen Musiktheorie-Unterricht, wie er heute praktiziert wird, erweisen könnte. In diesem Sinn fügt sich die Beschäftigung mit dem Partimento in einen Bereich der ‚handlungsbasierten‘ Theorie ein, zu dem auch die Forschungen zum Solfeggio, zum „contrappunto alla mente“ und zur Improvisation gehören.

⁸² Robert Gjerdingen, *Partimento, que me veux-tu?*, in: *Journal of Music Theory* 51, Nr. 1, 2007, S. 85–135, hier S. 127.

BIBLIOGRAPHIE

Quellen

- Agazzari, Agostino: *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena 1607.
- Anonimo (XVII sec.): *48 Versetti e 25 Canzoni negli otto toni in basso continuo*, hrsg. von Matteo Messori, Sermoneta 2019.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Bd. 2, Berlin 1762.
- Banchieri, Adriano: *Conclusioni sul suono dell'organo*, Bologna 1609.
- Bovicelli, Giovanni Battista: *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venedig 1594.
- Campion, François: *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716.
- Fellerer, Karl Gustav: *Der Partimento-Spieler. Übungen im Generalbaß-Spiel und in gebundener Improvisation*, Leipzig ca. 1940 u. ö.
- Fenaroli, Fedele: *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Neapel 1775.
- : *Regole musicali per i principianti di cembalo nel sonar coi numeri e per i principianti di contrappunto*, Neapel [1816].
- : *Partimenti ossia basso numerato, Florenz und Mailand o.J. [ca. 1850]*, Faksimile-Nachdruck Bologna 1978 (Bibliotheca Musica Bononiensis IV, 61).
- Furno, Giovanni: *Metodo facile, breve e chiaro*, Neapel ca. 1817.
- Ganassi, Sylvestro: *Opera Intitulata Fontegara. Laquale insegna a sonare di flauto [...]*, Venedig 1535.
- Gasparini, Francesco: *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708.
- Heinichen, Johann David: *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711.
- Insanguine, Giacomo: *Regole con moti del basso*, I-Mc, Nosedà Th.c.116a.
- The Langloz Manuscript. *Fugal Improvisation through Figured Bass. Edition and Facsimile, with introductory essay and performance notes*, hrsg. von William Renwick, Oxford 2001.
- Mancini, Francesco: *Regole o vero Toccate di studio del Sig. Abb[at]e Fran[cesc]o Mancini 1695*, F-Pn, Ms. Rés. 2315.
- Manfredini, Vincenzo: *Regole armoniche*, Venedig 1775.

Martini, Giovanni Battista: *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sul canto fermo*, Bologna 1774.

Monuments of Partimenti, <http://partimenti.org/partimenti/index.html>.

O. V.: *Handschrift Bibliothek des Klosters von Grottaferrata, I-GR It.125.*

–: *Handschrift Valente, I-Mc, Noseda Q 13–17.*

Pasquini, Bernardo: *Regole del sig. Bernardo Pasquini per bene accompagnare con il cembalo*, I-Bc D. 138.

Penna, Lorenzo: *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bologna 1679.

Rognoni, Francesco: *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de stromenti*, Mailand 1620.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*, Paris und Genf 1768.

Sabbatini, Galeazzo: *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, Venedig 1628.

Saint-Lambert, Monsieur de: *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris 1707.

Sala, Nicola: *The 189 Partimenti of Nicola Sala. Complete Edition with Critical Commentary*, hrsg. von Peter van Tour, 3 Bde., Uppsala 2017 (Acta Universitatis Upsaliensis. *Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series* 27a–c).

Scarlatti, Alessandro: *Lezioni, toccate d'intavolatura per sonare il cembalo*, I-Me Campori g L-9.41; Faksimile-Ausgabe hrsg. von Luigi Ferdinando Tagliavini, Bologna 1999.

Silbiger, Alexander (Hrsg.): *Rome, Biblioteca del Conservatorio di musica Santa Cecilia, MS A/400*, New York und London 1987.

Tartini, Giuseppe: *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padua 1754.

Tritto, Giacomo: *Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del basso*, Mailand [1816].

–: *Scuola di contrappunto, ossia, Teorica musicale*, Mailand [1816].

The Uppsala Partimento Database, <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>.

Werckmeister, Andreas: *Harmonologia Musica oder kurze Anleitung zur musicalischen Composition*, Frankfurt und Leipzig 1702.

Literatur

- Alessandro, Domenico Antonio d', und Ziino, Agostino (Hrsg.): *La musica a Napoli durante il Seicento*, Rom 1987.
- Baragwanat, Nicholas: *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York 2020.
- Baroni, Maria Luisa: *Saverio Valente: Lehrer, Theoretiker, Komponist*, Diss., Hochschule für Musik und Tanz Köln 2019.
- Bellotti, Edoardo: *Vorwort (Prefazione) zu: Adriano Banchieri, L'Organo Suonarino*, Sermoneta 2014.
- Borgir, Tharald: *The Performance of the Basso continuo in Italian Baroque Music*, Ann Arbor 1987.
- Buelow, George J.: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, ²Lincoln und London 1986.
- Cafiero, Rosa: *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci*, in: *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, hrsg. von Maria Caraci Vela u. a., Neapel 1993, S. 549–579.
- : *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France. A Survey*, in: *Journal of Music Theory* 51, Nr. 1, 2007, S. 137–159.
 - : *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il 'modello' dei conservatori napoletani*, in: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15, Nr. 1, 2009, S. 5–25.
 - : *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca 2020.
- Caraba, Irene Maria: *I 'Bassi per esercizio d'accompagnamento all'antico': Giuseppe Giacomo Saratelli e la tradizione del partimento in area veneta*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 53, 2018, S. 57–72.
- Christensen, Thomas: *The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice*, in *Acta Musicologica* 64, 1992, S. 91–117.
- : *The Improvisatory Moment*, in: *Studies in Historical Improvisation. From 'Cantare super Librum' to Partimenti*, hrsg. von Massimiliano Guido, London und New York 2017, S. 9–24.
- Christensen, Thomas (Hrsg.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002.
- : u. a. (Hrsg.): *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice. Collected Writings of the Orpheus Institute*, Leuven 2010.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Teil 1: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (GMTh 10).
- : *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Teil 2: Deutschland*, hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (GMTh 11).
- Diergarten, Felix: *Beyond 'Harmony'. The Cadence and the Partitura Tradition*, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Clas-*

- sical Repertoire, hrsg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven 2015, S. 59–83.
- Dittrich, Marie-Agnes: ‚Teufelsmühle‘ und ‚Omnibus‘, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4, 2007, S. 107–121.
- Gingras, Bruno: Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Counterpoint, in: Eighteenth-Century Music 5, Nr. 1, 2008, S. 51–74.
- Gjerdingen, Robert: Music in the Galant Style, New York 2007.
- : Partimento, que me veux-tu?, in: Journal of Music Theory 51, Nr. 1, 2007, S. 85–135.
- : Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians, New York 2020.
- Goede, Thérèse de: ‚Del sonare sopra l'basso‘. The Theory and Practice of basso continuo Accompaniment in the Seventeenth Century, PhD. Diss., Universität Leeds 2014.
- Grampp, Florian: Partimenti: Musik für Generalbass solo, in: Concerto. Das Magazin für Alte Musik 21, 2004, Teil 1: Johann Mattheson Grosse General-Baß-Schule, Nr. 193, S. 23–29; Teil 2: Römische Quellen zur Partimento-Praxis, Nr. 194, S. 23–27; Teil 3/1: Zur neapolitanischen Partimento-Tradition, Nr. 196, S. 26–28; Teil 3/2, Nr. 197–198, S. 27f.
- Groth, Renate: Einleitung, in: F. Alberto Gallo u. a., Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre, Darmstadt 1989 (GMTh 7), S. 1–7.
- Haymoz, Jean-Yves: Discovering the Practice of Improvised Counterpoint, in: Studies in Historical Improvisation. From ‚Cantare super Librum‘ to Partimenti, hrsg. von Massimiliano Guido, London und New York 2017, S. 90–111.
- Holtmeier, Ludwig: Heinichen, Rameau and Italian Thoroughbass. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: Journal of Music Theory 51, 2007, S. 5–49.
- : Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 2017 (StGMth 13).
- Ijzerman, Job: Harmony, Counterpoint, Partimento. A New Method inspired by Old Masters, New York 2018.
- Lehner, Michael u. a. (Hrsg.): Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit, Schliengen 2019.
- Maniates, Maria Rika: The Cavalier Ercole Bottrigari and his Brickbats: Prolegomena to the Defense of Don Nicola Vicentino against Messer Gandolfo Sigonio, in: Music Theory and the Exploration of the Past, hrsg. von Christopher Hatch und David W. Bernstein, Chicago 1993, S. 137–188.
- Morabito, Fulvia (Hrsg.): Musical Improvisation in the Baroque Era, Turnhout 2019.
- Mortensen, John: The Pianist's Guide to Historic Improvisation, New York 2020.
- Paraschivescu, Nicoleta: Die Partimenti Giovanni Paisiellos. Wege zu einem praxisbezogenen Verständnis, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 6).
- Partimenti, = Journal of Music Theory 51, Nr. 1, Frühjahr 2007.

Pirrota, Nino: *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Turin 1984.

Sanguinetti, Giorgio: *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York 2012 (mit ergänzender Webseite: *The Rules: A Synoptic Compendium*, www.oup.com/us/theartofpartimento).

–: *Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli*, in: *Journal of Schenkerian Studies* 7, 2013, S. 1–32.

–: *On the Origin of Partimento: A Recently discovered Manuscript of Toccate (1695) by Francesco Mancini*, in: *Musical Improvisation in the Baroque Era*, hrsg. von Fulvia Morabito, Brepols 2019, S. 353–369.

Satzmodelle, = *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Nr. 4/1–2, 2007.

Schwenkreis, Markus: *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel 2018.

Silbiger, Alexander: *Italian Manuscript Sources of Seventeenth-Century Keyboard Music*, Ann Arbor 1980.

Stella, Gaetano (Hrsg.): *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, Sonderheft der *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15, Nr. 1, 2009.

Strohm, Reinhard: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2002.

Sullo, Paolo: *I solfeggi della scuola napoletana del '700*, PhD Diss., Univ. Rom Tor Vergata 2013.

Tour, Peter van: *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala 2015 (*Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series* 25).

