

Hochschule für Musik Saar  
- Fachbereich II -

Prof. Manfred Dings

# Kontrapunkt II

Skript zur Übung im Sommersemester 2019

Da ich meine Lehre kontinuierlich weiterentwickle stellt dieses Dokument lediglich eine Momentaufnahme da. Es handelt sich um eine in didaktischer Absicht vorgenommene, sich fortwährend wandelnde Reduktion für Neben- bzw. Pflichtfachunterricht. Daher (und weil der Text in der Regel nur während des aktuellen Semesters verfügbar ist) handelt es sich nicht um eine zitierfähige Publikation. Es wurde – wie sämtliche in der Übung verwendeten Materialien – ausschließlich mit privaten Mitteln erzeugt. Hard- oder Software der Hochschule für Musik Saar oder anderweitige öffentliche Mittel des Landes kamen nicht zum Einsatz.

© 2019 Manfred Dings. Wer einen Tipfeler findet, darf ihn behalten, oder besser noch: ihn mir mitteilen.



---

# Inhaltsverzeichnis

---

<b>1</b>	<b>Contrapunctus simplex</b>	<b>1</b>
1.1	Regeln für Zusammenklänge . . . . .	1
1.2	Klauseln . . . . .	2
1.2.1	Die perfekte, die imperfekte und die Mi-Kadenz . . . . .	2
<b>2</b>	<b>Contrapunctus diminutus</b>	<b>4</b>
2.1	Vorimitierter, konsonanter und diminuerter Liedsatz . . . . .	4
2.2	Diminuerter Satz mit Dissonanzfiguren in einer Stimme . . . . .	4
2.3	Entwickelter Liedsatz . . . . .	6
<b>3</b>	<b>Instrumentaler Kontrapunkt der Barockzeit</b>	<b>8</b>
3.1	Ricercar oder Fuge im stylo antico . . . . .	8
3.2	Fuge mit tonaler Beantwortung . . . . .	9
3.3	Ricercar mit beibehaltenem Kontrasubjekt . . . . .	9
3.4	Der Einsatz kontrapunktischer Künste . . . . .	10
<b>4</b>	<b>Die Motette der altklassischen Vokalpolyphonie</b>	<b>11</b>
	<b>Personen- und Werkregister</b>	<b>15</b>
	<b>Sachregister</b>	<b>16</b>



---

# 1 Contrapunctus simplex

---

Die Frage, welche Klänge im dreistimmigen Intervallsatz als konsonant zu betrachten sind (und damit im *contrapunctus simplex* eingesetzt werden können), ist gegenüber den Verhältnissen im zweistimmigen Satz ein wenig schwieriger zu beantworten. Dies betrifft vor allem die Behandlung der Quarte.

## 1.1 Regeln für Zusammenklänge

1. Als konsonant gelten alle Klänge, die sowohl zwischen den Oberstimmen als auch zur Unterstimme vollkommene oder unvollkommene Konsonanzen aufweisen.
2. Die Quarte, der Tritonus und die verminderte Quinte sind zwischen der Ober- und der Mittelstimme möglich, sofern die beteiligten Töne zu momentanen Unterstimme konsonant sind.<sup>1</sup>
3. Eine Quarte zur Unterstimme ist dagegen nach wie vor als Dissonanz zu behandeln.
4. Als konsonante Zusammenklänge sind somit möglich:
  - a) Dur und Molldreiklänge in Grund- und Sextakkordstellung,
  - b) der verminderte Dreiklang in Sextakkordstellung,
  - c) Klänge aus Basston (Fundamentton) und Terz oder Basston und Sexte bei Verdopplung eines Tones im Einklang oder in der Oktave,
  - d) Klänge aus Basston und Quinte bei Verdopplung zumeist des Fundamenttones im Einklang oder in der Oktave (quasi terzlose Dreiklänge),
  - e) Einklang oder Oktave aller Stimmen (ausschließlich als Anfangs- und Schlussklang).
5. Zu Anfang und an Abschnittsenden werden zumeist Klänge aus perfekten Konsonanzen gesetzt. Mollterzen in Schlussklängen werden in der Regel vermieden (Bevorzugen der picardischen Terz).

Die Stimmführung wird gegenüber der Zweistimmigkeit weniger streng gehandhabt, insbesondere im Hinblick auf das Verhältnis der Außenstimmen zur (momentanen) Mittelstimme.

---

<sup>1</sup>Aus Sicht des Generalbasses sind damit auch terzlose Dreiklänge in Oktavlage und der Sextakkord möglich.

## Stimmführungsregeln in der Dreistimmigkeit

- Parallelführung in vollkommenen Konsonanzen ist zwischen allen Stimmen verboten.
- Verdeckte Parallelen werden zwischen den Außenstimmen werden möglichst vermieden. Zwischen einer Außen- und der Mittelstimme sind sie dagegen gebräuchlich.
- Verdeckte Quinten werden eher als verdeckte Oktaven gesetzt. In Klauseln ist die verdeckte Oktave auch zwischen den Außenstimmen gebräuchlich, sofern die Oberstimme dabei sekundweise geführt wird (dort also regelgerecht die Diskantklausel liegt).

Man beachte:

- Die Schönheit der Linien hat Vorrang vor der Vollständigkeit des Zusammenklangs.
- Zur Kontrolle auf Parallelen und Dissonanzbehandlung jede Stimme mit jeder anderen vergleichen.

## 1.2 Klauseln

Auch in der Dreistimmigkeit bleibt an Klauseln das Paar aus Diskant- und Tenorklausel typischerweise erhalten. Die dritte Stimme kann die Bassklausel (Quintfall oder Quartanstieg) erhalten oder die Tenorklausel austerzen und natürlich auch die Kadenz *ausfliehen*.

### 1.2.1 Die perfekte, die imperfekte und die Mi-Kadenz

Als *perfekte Kadenz*<sup>2</sup> werden diejenigen Formen aufgefasst, welche den Quint-/Quart-Kadenzsprung in der Bassklausel führt. Tenorisierende Klauseln (Tenorklausel in der Unterstimme) gelten als *imperfekte Kadenz*.

The image shows a musical score for three measures in 4/2 time. The first measure is labeled 'Bassklausel' and shows a bass clef with notes G4 and D5. The second measure is labeled 'ausgeterzte Tenorklausel' and shows a tenor clef with notes G4 and D5. The third measure shows a final cadence with a bass clef and notes G4 and D5.

Mi-Klauseln bilden in der Gestalt perfekter Kadenz Plagalschlüsse. Sie können tenorisierend verwendet werden und stellen dann eine Variante der oben erwähnten imperfekten Kadenz dar.

<sup>2</sup>Vergl. dazu MENKE: Kontrapunkt I - Prima prattica, S. 218ff.

The musical score is written in 4/4 time and consists of five measures. The bass line (bottom staff) is labeled "Bassklausel" and contains a sequence of chords: a C major chord in the first measure, a C major chord with a sharp sign in the second measure, a C major chord with a sharp sign in the third measure, a C major chord with a sharp sign in the fourth measure, and a C major chord with a sharp sign in the fifth measure. The treble line (top staff) contains a melodic line that starts with a C4 note in the first measure, moves to a G4 note in the second measure, and then to a G4 note with a sharp sign in the third measure. The melodic line is tied across the fourth and fifth measures. The score ends with a double bar line.

---

## 2 Contrapunctus diminutus

---

Anhand von Diminutionstechniken können im *contrapunctus simplex* gehaltene Gerüstsätze rhythmisch belebt werden, hier zunächst in konsonanter Form. Sätze, die komplett im *cantus planus* gehalten sind und damit stark homophones Gepräge tragen, waren in der Renaissance selten.

### 2.1 Vorimitierter, konsonanter und diminuierter Liedsatz

Die Technik der Diminution kann bereits an der Gattung des Liedsatzes geübt werden. Dabei sollen vorerst nur konsonante Diminutionen zum Einsatz kommen. Folgende Strategien zur rhythmischen Auflockerung eines Gerüstsatzes bieten sich an:

1. Punktierung von Semibreven (Ganzen) oder Semiminimen (dadurch Viertel als Ergänzung von punktierten Halben),
2. Verschiebung von Semibreven um eine Minima (Synkopierung),
3. Einschub von Minimen (Halben),
4. Konsonante Seitenbewegung vom Terzquint- in den Terzsextklang (und umgekehrt), ggf. auch in Semiminimen (Vierteln)
5. Auflockerung der Textierung des Satzes, insbesondere durch Imitation.

Beim Einsatz dieser Diminutionstechniken zur Anfertigung von Liedsätzen (beschränkt auf konsonierende Zusammenklänge) kann – wo es sich anbietet – bereits die Technik der *Vorimitation* zum Einsatz kommen. Klauseln sollen dergestalt behandelt werden, dass zunächst dort, wo es möglich ist, das Klauselpaar gesetzt wird (Anbringen der Diskantklausel zu einer Tenorklausel im *cantus firmus* bzw. umgekehrt) und dann die dritte Stimme zu einer perfekten oder imperfekten Kadenz ergänzt wird.

### 2.2 Diminuierter Satz mit Dissonanzfiguren in einer Stimme

Diminuierte Sätze können Dissonanzen enthalten, wenn sie

- auf leichter Zeit als Durchgangsdissonanzen auftreten (seltener als Wechselnoten, dann vorwiegend als untere Wechselnoten),



- als harte Durchgänge in Gestalt von Semiminimen auf der Position einer unbetonten Minima auftreten,
- Durchgänge können in parallelen imperfekten Dissonanzen (Terzen und Sexten) gekoppelt werden
- und schließlich als Synkopensdissonanzen, also Vorhalte, auf betonter Zeit stehen.

Entscheidend für simultane Durchgänge in zwei Stimmen ist, dass sie untereinander stets konsonieren müssen. Im folgenden Beispiel finden sich reguläre, ggf. in imperfekten Konsonanzen gekoppelte Durchgänge (Dn), ein *transitus irregularis*, d. h. ein harter Durchgang (h. Dn), eine konsonierende und eine dissonierende Wechselnote (Wn), letztere als Achtelfiguration. Man beachte, dass Achtel (*Fusae*) nur paarweise und in Schritten eingesetzt werden dürfen, typischerweise als Verzierung an synkopierten Diskantklauseln, in jedem Fall *selten*. Am Schluss steht ein Vorhalt.

The musical notation shows two staves. The upper staff contains a sequence of notes with labels: 'Dn', 'Dn', 'h. Dn', 'Dn', and 'Vorhalt mit Vorbereitung und Auflösung'. The lower staff contains notes with labels: 'Dn', 'Dn', 'Dn', 'Wn (kons.)', and 'Wn'. The notes are connected by lines, indicating simultaneous movement in both staves. The 'Vorhalt' is a note held over from the previous measure, with a fermata above it.

Vorhalte müssen nach wie vor

- aus einer *konsonanten Situation* heraus *vorbereitet* werden,
- auf schwerer Zeit dissonieren und
- anschließend auf leichter Zeit *stufenweise abwärts* aufgelöst werden.
- Vorhalte auf der Basis von synkopierten Minimen (Halben) sind selten und allenfalls aus einer punktierten Minima als abwärts durchgehende Viertelnote denkbar.

Erinnert sei an die Möglichkeit der Verzierung von Vorhalten durch *Portament* und untere Wechselnote (meist an Klauseln und in genau dieser Reihenfolge).

Das folgende Beispiel zeigt neben den Vorhaltsverzierungen einen scheinbaren Nonenvorhalt (9-8). Dieser war in der Zweistimmig nur selten anzutreffen, weil das Gebot galt, dass Vorhalte in *imperfekte* Konsonanzen aufzulösen sind. In der Drei- und Mehrstimmigkeit sind Nonenvorhalte gebräuchlich, wenn zugleich eine weitere Stimme einen »guten« Vorhalt erzeugt. In der zweiten Mensur erzeugt die Mittelstimme einen 7-6-Vorhalt zum gleichzeitig zur Bassstimme bestehenden Nonenvorhalt.

Der Vorhalt wird in der ersten Mensur insofern aus einer konsonanten Situation heraus vorbereitet, als die Dissonanz zwischen den beiden Oberstimmen durch einen *transitus irregularis* der Mittelstimme zustande kommt. Im abschließenden Vorhalt sieht man zum Klauselpaar in der Ober- und Mittelstimme eine freie Bassstimme, die im Moment der Vorhaltsauflösung wechselt. Es ist dies die Situation, die in der späteren Harmonielehre als Quintsextakkord der zweiten Stufe beschrieben wird.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Gerüstsatz' and contains four measures of music with block chords in the treble and bass clefs. The bottom staff is labeled 'Contrapunctus diminutus' and contains eight measures of music. The first four measures feature a melodic line in the treble clef with a slur over the first four notes, and a bass line with quarter notes. The last four measures continue the melodic line in the treble clef and the bass line with a half note and a whole note.

Zu Übungszwecken sollte ein konsonanter Gerüstsatz zunächst nur in einer Stimme diminuiert werden.

In einem weiteren Schritt kann der zu einem gegebenen *cantus firmus* erstellte Gerüstsatz in zwei und schließlich allen drei Stimmen diminuiert werden. Erinnerung sei an die Möglichkeit, Durchgänge zu koppeln und Vorhalte aus harten Durchgängen heraus anzubringen.

## 2.3 Entwickelter Liedsatz

Liedsätze der Renaissance sind vergleichsweise zurückhaltend figuriert und auch sparsam hinsichtlich des Einsatzes von (Vor-) Imitationen. Ein überwiegend konsonantes Gerüst wird zugunsten einer gefälligen Melodik mit Durchgangsdissonanzen angereichert. An den Zeilenenden finden sich regelrechte oder ausgeflohene Klauseln, typischerweise mit Synkopensdissonanzen angereichert.

Bei der Gestaltung eigener Liedsätze gilt es, die Idee der *varietas*, der Mannigfaltigkeit, zu befolgen. Insbesondere die Form sollte abwechslungsreich gestaltet sein. Es empfiehlt sich, bei der Erstellung folgende Schritte zu durchlaufen:

1. Klauseln festlegen.
2. Imitationsmöglichkeiten erkunden.
3. Gegebenenfalls Zeilen durch Pausen trennen.
4. Die Gestaltung von Klauseln und Imitationszügen sollte dem Gebot der *Varietas* gehorchen.
5. Der *cantus firmus* ist hinsichtlich der Klauseln an den Zeilenenden zu analysieren:
  - Sind regelrechte Tenorklauseln vorhanden, die durch synkopierte Diskantklauseln zu ergänzen sind?
  - Weist der c. f. vorhaltsfähige Synkopen auf, zu denen Tenorklauseln gesetzt werden sollen?
  - Lassen sich an den übrigen Zeilenende *cadenze sfuggite*, ausgeflohene Kadenzten setzen?

Weitere Möglichkeiten der *varietas* an Zeilenenden sind:

- gemeinsam schließen,
- Vorimitation (Überbrückung der Zäsur),

- Nachimitation bzw. überhängende Zeilenschlüsse in den Kontrapunkt-Stimmen (d. h. die Kontrapunkte schließen ggf. die Textzeile erst nach dem c. f. ab).
6. Variationsmöglichkeiten hinsichtlich der Imitation:
- Imitation in verschiedenen Einsatzabständen und ggf. Einsatzintervallen,
  - Imitation in Umkehrung,
  - Verzicht auf Imitation.

Man überfrachte Liedsätze nicht durch übermäßige Figuration . Durchgänge werden ganz überwiegend in Vierteln, kaum oder gar nicht in Halben anzubringen sein. Bereits in streng konsonanten Sätzen (selbst im *contrapunctus simplex*) kann man den Eindruck von Polyphonie erzeugen, indem die Stimmen hinsichtlich ihrer Textverteilung, durch Pausen und Imitation unabhängig gestaltet werden. Eine Unabhängigkeit der Stimmen entsteht bereits wenn die Partien nicht textsynchron ablaufen, sondern der Text in den Stimmen unterschiedlich verteilt wird.

---

## 3 Instrumentaler Kontrapunkt der Barockzeit

---

Eine der zentralen Gattungen der Generalbasszeit bildet die Fuge. Dort wird ein Soggetto oder Subjekt oder Fugenthema durch alle Stimmen geführt und verschiedenen Verarbeitungstechniken, den sog. *kontrapunktischen Künsten*, unterworfen.

In der Fuge und ihren Vorläufern und Nebengattungen (nachfolgend vor allem dem *Ricercar*) wird das Fugenthema (das *Subjekt*) im Quintabstand beantwortet. Damit steht die Fuge in der Tradition der Motette der Vokalpolyphonie (der Quintabstand entspricht dem Abstand der Vokalgattungen). In der Bach-Zeit erfolgt die Beantwortung in der Oberquinte, vorher in komplizierter Weise modal und je nach Gegebenheit des herrschenden Modus auch in der Unterquinte bzw. in verschiedener, hier im Einzelnen nicht betrachteter Form auch *tonal*.

### 3.1 Ricercar oder Fuge im *stylo antico*

Eine Fuge, dessen Thema in der Gestalt eines vokalpolyphonen Soggettos (*stylo antico*) erscheint, wird häufig der Gattung des *Ricercar* zugeordnet. Ricercare finden sich noch bis zum Werk J. S. Bachs.

Für ein dreistimmiges Ricercar wird das Thema zunächst in allen drei Stimmen in der Reihenfolge Dux (Stufe I), Comes (Oberquintbeantwortung) und Dux (wieder I) vorgestellt. In der spätbarocken Fuge wird in der dort regelhaft vorkommenden Oberquintbeantwortung auch die Skala der Oberquinttonart verwendet, also ein zusätzliches  $\sharp$  (bzw. wegfallendes  $\flat$ ) eingeführt.

Nach ihrer Themenvorstellung erhalten alle Stimme freie Kontrasubjekte. Größere themenfreie Abschnitte (Zwischenspiele) sind im Ricercar nicht gebräuchlich. Je nach Umständen kann es allerdings erforderlich sein, zwischen den Einsätzen (rück-) modulierende Zwischentakte einzufügen. Dies gilt insbesondere für die Rückführung vom Comes-Einsatz auf der Stufe V zur I.

Auf die regelgerechte Exposition sollen mindestens zwei weitere Einsätze (Comes und Dux) folgen, die in den Schluss münden, der ggf. als themenfreie Coda gestaltet sein kann, in den historischen Vorbildern oft als homophone Toccata.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Diese besaß häufig den Charakter einer *Toccata di durezza e ligature*, ein von Vorhalten und harmonischen Härten gekennzeichnete Satz mit tendenziell bewegungsarmem, akkordisch-homophonen Gepräge.

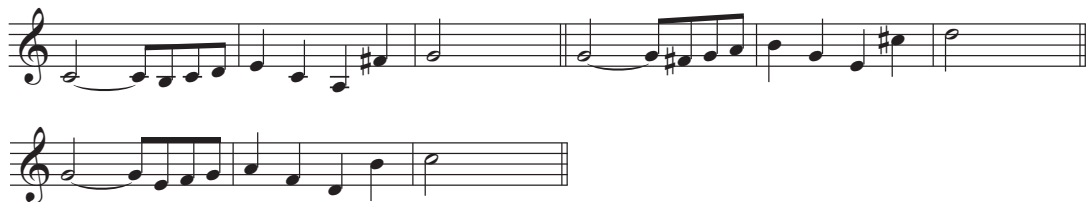
### 3.2 Fuge mit tonaler Beantwortung

Die Themenbeantwortung geschieht in der spätbarocken Fuge stets in der Oberquinte. Modale Formen der Quintbeantwortung (auch in Gestalt von Unterquintbeantwortungen) seien hier außer Acht gelassen. Erfolgt die Beantwortung intervallgetreu, spricht man von *realer* Beantwortung. Bei Bedarf wird das Thema jedoch *tonal* beantwortet. Zwei Fälle sind zu unterscheiden:

1. Wird im Themenkopf die Quinte *exponiert*<sup>2</sup>, so wird diese mit dem (ursprünglichen) Grundton, der Grundton mit der Quinte beantwortet.



2. Moduliert das Fugenthema, so wird der Themenkopf in der Oberquinte, der Rest jedoch in der *Unterquinte* beantwortet.<sup>3</sup>



Fugenthemen beginnen typischerweise auf dem Grundton oder der Quinte (was dann eine tonale Beantwortung nach sich zieht). Beginnen Themen auf anderen Stufen, so erfolgt dies meist auftaktig.<sup>4</sup> Setzt ein Fugenthema in breiten Notenwerten (Ricercare-Typ, am Duktus der Vokalpolyphonie orientiert) beim Fugbeginn mit einer Ganzen Note volltaktig ein, so kann diese bei späteren Einsätzen zu einer auftaktigen Halben Note verkürzt werden. Dies ist ein Relikt aus den Konventionen der Vokalpolyphonie: Einstimmige Anfänge waren stets volltaktig.

### 3.3 Ricercar mit beibehaltenem Kontrasubjekt

Sowohl die Vorläufer der spätbarocken Fuge wie auch diese selbst zeigen oft obligate, also beibehaltene Kontrasubjekte (Kontrapunkte). Damit ein Kontrasubjekt beibehalten werden kann, muss es zum Subjekt (dem Fugenthema) im Verhältnis des doppelten

<sup>2</sup>Exponiert wird die Quinte vor allem dann *nicht*, wenn sie schrittweise erreicht und verlassen wird, also lediglich als Durchgangs- oder Wechselnote auftritt.

<sup>3</sup>Im nachfolgenden Beispiel (Bach, Orgelfuge C-dur BWV 547) liegt der Extremfall vor, dass der Themenkopf lediglich den ersten Ton des Themas umfasst.

<sup>4</sup>MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 223.

Kontrapunkts stehen. In der Regel wird der doppelte Kontrapunkt der Oktave eingesetzt, bisweilen auch derjenige der Duodezime, noch seltener beides kombiniert, was besonders schwierig ist, weil dann sowohl die Quinte wie auch die Sexte als Dissonanzen behandelt werden müssen.

Sofern das Fugenthema tonal beantwortet wird, Dux- und Comes-Form sich also unterscheiden, kann das Kontrasubjekt zumeist erst *nach* dem variablen Themenkopf beibehalten werden.

Man gehe so vor, dass nach dem Entwurf des Fugenthemas zunächst ein zweistimmiges Schema aus Subjekt und Kontrasubjekt entworfen wird. Dabei darf der Abstand beider Stimmen das Vertauschungsintervall (Oktave oder Duodezime) nicht oder allenfalls kurzfristig überschreiten, weil sonst der Stimmtausch aufgehoben ist.

Verwandt mit der Fuge mit beibehaltenem Kontrasubjekt ist die simultane Doppelfuge. Eine Sonderform stellt die Permutationsfuge dar, welche in der Dreistimmigkeit auch im dreifachen Kontrapunkt gehalten sein muss.

### 3.4 Der Einsatz kontrapunktischer Künste

Als besondere kontrapunktische Künste kommen die Techniken der *Engführung*, der *Umkehrung* und der *Augmentation* in Frage. Ein Fugenthema muss bereits bei der Erfindung so angelegt werden, dass die Anwendung dieser Kunstfertigkeiten möglich ist. Für die Analyse ist es interessant festzustellen, ob bei einem gegebenen Thema die Anwendbarkeit dieser Techniken diagnostizieren werden kann und ob deren Einsatz in der Fuge tatsächlich erfolgt. Es kann durchaus eine Gestaltungsabsicht sein, auf einige dem Thema innewohnenden Verarbeitungsmöglichkeiten zu verzichten.

Umkehrbar ist ein Thema vor allem dann, wenn auch bei der inversen Intervallrichtung die Melodik korrekt bleibt (Ausgleich von Sprüngen). Um eine oder mehrere Engführungsformen zu ermöglichen, wird man das Thema bei der Erfindung als Kanon (strenge Imitation im Einklang, Quintabstand oder dergl.) konzipieren.

Beim Einsatz dieser Kunstmittel muss ein obligater Kontrapunkt zumeist aufgegeben werden.

## 4 Die Motette der altklassischen Vokalpolyphonie

Als Beispiel für einen freien, motettischen Satz kann das nachfolgend wiedergegebene dreistimmige *Sicut locutus est*<sup>1</sup> aus Palestrinas (1525–1594) *Magnificat im 4. Ton* dienen.

Cantus I  
Sic - - ut lo - cu - tus est,

Cantus II

Altus  
Sic - ut lo - cu - tus est,

6

Sic - - - ut lo - cu - tus est,

sic -

sic - - ut lo - - cu -

10

- ut lo - cu - tus est, ad pat - res no -

ad pat - res no - - - -

- tus est, sic - - ut lo -

<sup>1</sup>*Sicut locutus est ad patres nostros* – Wie er gesprochen hat zu unseren Vätern.

4 Die Motette der altklassischen Vokalpolyphonie

14

stros, ad pat - res no - - - - -  
 stros, ad pat - res no - - - - -  
 cu - tus est ad pat - res no - - - - -

18

stros, A - bra - ham,  
 stros, A - bra - ham, et se - mi -  
 stros, A - bra - ham, et se - mi -

22

et se - mi - ni e - jus in sae - - - cu -  
 ni e - jus, et  
 ni e - jus in sae - - - - - cu -

25

la, in sae - - - - - cu - la,  
 se - mi - ni e - jus in sae - cu - la,  
 la, et se - mi - ni e - jus in sae - - - cu -



29

A - bra - ham, et se - mi - ni e - jus in

A - bra - ham, et se - mi - ni e -

la A - bra - ham et se - mi - ni e -

33

sae - - - - - cu - la.

- - jus in sae - - cu - la.

jus in sae - - cu - la.

Merkmale einer Motette bzw. eines motettisch gearbeiteten Satzes sind:

- Jeder Textabschnitt enthält ein eigenes Soggetto.
- Das Soggetto wird imitatorisch, bisweilen auch im *contrapunctus simplex* (also quasi homophon) durchgeführt.
- Jeder Abschnitt wird mit einer Klausel beendet.
- Wie im Liedsatz sollten auch in der Motette die Form der Imitationen und die Kadenz variabel gestaltet sein:
  - Verschiedene Imitationsabstände und -intervalle,
  - unterschiedliche Kadenzformen (typischerweise synkopiert mit Klauselpaar Diskant/Tenor, gleichzeitig oder verschränkt mit dem folgenden Imitationszug, auch *cadenze fuggite*).

---

## Literatur

---

- BRIEGER, JOCHEN: Alternative Kriterien der Modusbestimmung. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 3/1 (2006) (2006)
- DANIEL, THOMAS: Kontrapunkt. 1997
- DERS.: Zweistimmiger Kontrapunkt. 2002
- FORNER, JOHANNES/WILBRANDT, JÜRGEN: Schöpferischer Kontrapunkt. Leipzig 1979
- FUX, JOHANN JOSEPH: Gradus ad Parnassum
- GAULDING, ROBERT: Eighteenth-Century Counterpoint. Long Grove 1988
- JEPPESEN, KNUD: Kontrapunkt
- MANICKE, DIETRICH: Der polyphone Satz (zwei Bände). Köln 1977
- MEIER, BERNHARD: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel u.a. 1992
- MENKE, JOHANNES: Kontrapunkt I - Prima prattica. Laaber 2015
- DERS.: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock. Laaber 2017
- MOTTE, DIETHER DE LA: Kontrapunkt. Kassel 1981
- SCHUBERT, PETER/NEIDHÖFER, CHRISTOPH: Baroque Counterpoint. New York 2006

---

# Personen- und Werkregister

---

## B

Bach, Johann Sebastian ..... 8

---

# Sachregister

---

**A**  
Augmentation ..... 10

**B**  
Bassklausel ..... 2  
Beantwortung ..... 9  
    tonal ..... 9  
Beibehaltener Kontrapunkt ..... 9

**C**  
cadenza fuggite ..... 6, 13  
cantus firmus ..... 6  
contrapunctus simplex ..... 4, 7, 13

**D**  
Diskantklausel ..... 2, 6  
Dissonanz ..... 1  
Doppelfuge ..... 10  
doppelter Kontrapunkt ..... 10  
Dreiklang ..... 1  
Durchgang ..... 7  
    harter ..... 5

**E**  
Engführung ..... 10

**F**  
Figuration ..... 7  
Fuge ..... 8 ff.  
Fugenthema ..... 8

**G**  
Generalbass ..... 1

**I**  
Imitation ..... 6 f., 13  
    Vorimitation ..... 4

Intervallsatz ..... 1

**K**  
Kadenz ..... 4  
    imperfekt ..... 2  
    perfekt ..... 2  
Kanon ..... 10  
Klausel ..... 2, 6, 13  
Konsonanz ..... 1  
Kontrapunkt  
    beibehaltener ..... 10  
    doppelter ..... 10  
kontrapunktische Künste ..... 8, 10

**L**  
Liedsatz ..... 6 f.

**M**  
Motette ..... 8, 11 ff.

**P**  
Parallelen ..... 2  
    verdeckte ..... 2  
Permutationsfuge ..... 10  
picardische Terz ..... 1

**Q**  
Quarte ..... 1

**R**  
Ricercar ..... 8 ff.

**S**  
Sextakkord ..... 1  
Soggetto ..... 8, 13  
Subjekt ..... 8  
Synkope ..... 6

**T**

Tenorklausel ..... 2, 6  
Thema ..... 10  
Toccata di durezze e ligature ..... 8  
transitus irregularis ..... 5

**U**

Umkehrung ..... 7, 10

**V**

varietas ..... 6  
Vorhalt ..... 5  
Vorimitation ..... 4, 6