

Manfred Dings

Einführung in den Kontrapunkt

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in 2/4 time, key of B-flat major. The lyrics are 'Innsbruck, ich muß dich lassen'. The Soprano part starts with a whole rest, then has half notes for 'Inns', 'bruck,', 'ich', and whole notes for 'muß' and 'dich'. The Alto part has a whole note for 'Inns', half notes for 'bruck,', 'ich', and 'muß', a whole note for 'dich', and a half note for 'las' followed by a whole rest. The Tenor/Bass part has a whole note for 'Inns', half notes for 'bruck,', 'ich', and 'muß', followed by a whole rest and then a half note for 'dich'.

Inns - bruck, ich muß dich

Inns - bruck, ich muß dich las -

Inns - bruck, ich muß _____ dich

Manfred Dings

Einführung in den Kontrapunkt

Diese Datei darf auf Servern staatlicher Hochschulen, Schulen oder dem Gemeinwohl verpflichteter Organisationen innerhalb der Europäischen Union, der Schweiz und der dem Schengen-Raum angehörigen Staaten in elektronischer Form (insbesondere nicht in Papierform) frei zur Verfügung gestellt werden, sofern der Inhalt nicht verändert, außerhalb des allgemeinen Zitatrechts gekürzt oder übersetzt wird. Die Verwendung für kommerzielle Zwecke ist untersagt. Ebenso darf die Datei in rein elektronischer Form von Personen, welche den oben genannten Institutionen angehören, frei weitergegeben werden, wenn damit keine Gewinnabsicht verbunden und dem Empfänger kein Entgelt abverlangt wird.

Copyright © 2026 Manfred Dings

MUSIKUNDTHEORIE.DE

Text und Layout: Manfred Dings. Gesetzt mit LuaT_EX Version 1.18.0, T_EXLive 2024.
Zuletzt aktualisiert am 12. Oktober 2026.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	8
I. Zweistimmiger Kontrapunkt	11
1. Grundlagen des zweistimmigen Kontrapunkts	12
1.1. Das Tonmaterial in der Renaissance	13
Musica ficta	18
Cantus durus und mollis	20
1.2. Die Modi	22
Leitfaden zur Modusbestimmung	24
1.3. Grundlagen der Rhythmusnotation	32
1.4. Die Melodik in der Vokalpolyphonie	35
Der Ambitus einer Stimme	35
Regeln zur Melodiebildung	35
Die Architektur einer Melodie	38
1.5. Melodien in Semibreven entwerfen	40
2. Der Contrapunctus simplex	43
2.1. Die Qualitäten der Intervalle im Zusammenklang	44
2.2. Bewegungsarten	46
2.3. Stimmführungsregeln	47
2.4. Klauseln	51
2.5. Der contrapunctus simplex in Semibreven	54
3. Diminutionen	57
3.1. Regeln zur Behandlung des Rhythmus	57
3.2. Progressionen im konsonanten Satz	62
3.3. Diminution mit Durchgangsdissonanzen	64
Harte Durchgänge	68
Durchgangsnoten in Halben (Minimen)	69
Wechselnoten	70
3.4. Der Entwurf eines figurierten instrumentalen Kontrapunkts . . .	71
3.5. Die Figur der Cambiata	73
3.6. Synkopensdissonanzen	75
3.7. Vorhalte in Minimen	79

3.8. Vorhaltsverzerrungen	81
4. Stilgebundene Satzarbeiten	86
4.1. Bicinien zu einem gegebenen cantus firmus	86
4.2. Imitation	87
4.3. Entwurf eines Biciniums	88
4.4. Textierung	96
4.5. Cadenze sfuggite	97
4.6. Doppelter Kontrapunkt	100
4.7. Zweistimmiger motettischer Satz	106
Der Soggetto	108
4.8. Die Analyse eines Biciniums	108
4.9. Ein Bicinium nach dem Vorbild Lassos	111
4.10. Der Kanon	112
Die Technik der <i>Fuga legata</i>	115
Die Technik des Strettakanons	121
Der unendliche Kanon	126
 II. Dreistimmiger Kontrapunkt	 128
5. Grundlagen des dreistimmigen Kontrapunkts	129
5.1. Zusammenklänge	130
Die primäre und sekundäre Quarte	135
Primäre und sekundäre Sexten	135
5.2. Die Klauseln in der Dreistimmigkeit	139
Die cadenza doppia	141
5.3. Stimmführungsregeln in der Dreistimmigkeit	142
 6. Der dreistimmige contrapunctus simplex	 144
6.1. Der 3–5 bzw. 3–8 – Satz	144
6.2. Konsonant figurierter Satz	148
 7. Dissonanzbehandlung in der Dreistimmigkeit	 155
7.1. Vorhaltsdissonanzen	155
Synkopensdissonanzen im praktischen Tonsatz	167
7.2. Dissonierende Figurationen	173
Durchgänge in Minimen	187
Dissonanzbehandlung nach 1600	190

8. Satzarbeiten nach Vorbildern aus der Vokalpolyphonie	193
8.1. Liedsatz	193
Strategien bei der Anfertigung von dreistimmigen Liedsätzen . .	194
8.2. Das Tenorlied	197
8.3. Freier, motettischer Satz	202
Entwurf einer dreistimmigen Motette	204
9. Die Fughette	208
9.1. Die dreistimmige Choralfuge oder -fughette	208
Das Fugenthema und seine Beantwortung	208
Die Form einer kleinen Fuge oder Fughette	213
Entwurf einer Choralfughette	215
9.2. Ricercar mit obligatem Kontrasubjekt	219
9.3. Die Permutationsfuge	220
9.4. Fughette mit kontrapunktischen Künsten	226
Glossar	230
Literatur	239
Personenregister	241
Sachregister	244

Vorwort

Das vorliegende Konzept entstammt meiner Lehrpraxis an der HfM Saar. Es ist die Frucht eines Ringens zwischen drei Polen, die immer wieder und in wechselndem Maße Anziehung ausüben:

1. Vereinfachung in pädagogischer Absicht: Dazu böte es sich an, auf die jahrgeübte Lehre der Fuxschen Gattungen zurückzugreifen. Fux' Methodik¹ ist oft kritisiert worden, weil sie eine gewisse Musikferne zeigt, vor allem, weil sie weder dem »Palestrina-Stil« noch dem Kontrapunkt der späten Barockzeit (namentlich Bachs Kontrapunkt) gerecht werden kann. Ihr Vorzug liegt in der Übersichtlichkeit (aus Sicht der Lernenden) und leichten Lehrbarkeit. Letzteres stellt eine Versuchung dar, der man als Lehrender allenfalls in pädagogischen Notlagen nachgeben wird.
2. Exemplarische Beschäftigung mit einem Epochen- und/oder Personalstil: Dafür bietet sich es an, dem Leuchtturm »Palestrina-Kontrapunkt« zu folgen. Wichtige Persönlichkeiten des vergangenen und gegenwärtigen Jahrhunderts haben dies in excellenten Monographien vorexerziert. Genannt seien hier nur die Arbeiten von Knud Jeppesen² und Thomas Daniel.³ Doch schon bei der Frage Personal- vs. Epochenstil wird die Angelegenheit problematisch, denn unstrittig kann der Palestrina-Stil nicht vorbehaltlos als pars pro toto für die Vielfalt der Renaissance-Vokalpolyphonie herhalten. Und man kann sich fragen, warum eigentlich diese eine Figur – ihre Größe und ihr »Genie« kann nicht bezweifelt werden – zum Vorbild herangezogen wird, denn ihre Bedeutung im späteren Berufsleben der meisten angehenden Musikerinnen ist überschaubar. Nur am Rande: Der Schreiber dieser Zeilen empfindet subjektiv eine größere Affinität zu Persönlichkeit und Werk Lassos, namentlich in pädagogischen Zusammenhängen. Keineswegs soll die Bedeutung der Renaissance-Polyphonie für die Satzlehrepraxis darauffolgender Epochen unterschätzt werden, aber die Frage nach Aufwand und Nutzen stellt sich stets neu, beispielsweise wenn das Erlernen von Melodik, Textierung oder stiltypische Konventionen geht, die einer Cellistin oder einem Klarinettenisten des 21. Jahrhundert als exotisch und reichlich irrelevant erscheinen dürften.

1 Fux: Gradus ad Parnassum.

2 JEPPESEN: Kontrapunkt.

3 DANIEL: Kontrapunkt.

3. Einübung der Kontrapunktpraxis anhand des Repertoires, dass die größte Relevanz für die Mehrzahl der ausübenden Musiker aufweist: Dann müsste man am Vorbild Bachs lernen. Das aber stellt eine partielle Überforderung im Satzlehreunterricht dar, denn Bachs Kontrapunkt ist doch zu einem großen Teil auch und gerade Harmonie und Generalbass. Die die instrumentalidiomatisch geprägte Fuge des 18. Jahrhunderts und ihre Ausläufer bis in das 20. Jahrhundert hinein gelingt Begabten aufgrund ihrer Instrumentalpraxis mit einer quasi intuitiven, vorbewussten Herangehensweise recht gut, weniger einschlägig Begabten – eher nicht. Reizvoll ist der praxisnahe Ansatz Diether de la Mottes,⁴ aber die innerhalb seines Konzeptes völlig plausible Beschränkung auf die Zweistimmigkeit stellt dann auch wieder einen durchaus nicht schmerzfreien Kompromiss dar.

Nachfolgend sei der Versuch gewagt, unter (weitgehender) Vermeidung von Gattungslehre einen Kompromiss zwischen Konzentration auf Epochenstile (16. und – für die Fuge – 17. Jahrhundert) und praxisrelevanter Information zu bieten. Denn dass die Gene des Kontrapunkts mit zahlreichen Mutationen bis in die Gegenwart wirksam sind, ist nicht von der Hand zu weisen. Der Nutzen der Disziplin *Kontrapunkt* liegt aus Sicht des Verfassers vorrangig in ihrem Beitrag zu musikalischen Allgemeinbildung professioneller Musikkker. Was Bildung sei, illustriert ein oft zitiertes Diktum, das dem Schweizer Maler Anton Graff zugeschrieben wird: »Gebildet ist, wer Parallelen sieht, wo andere völlig Neues zu erblicken glauben.«⁵ Im Kontext der Musikausbildung könnte dies zum Beispiel bedeuten: »Gebildet ist, wer Handwerk erkennt, wo andere Inspiration vermuten.«

Doch dass sich die Anziehungskräfte zwischen den drei genannten Polen jemals zufriedenstellend ausbalancieren lassen, ist ebenso illusorisch, wie dass sich in der Physik die Wirkung der Gravitation im allgemeinen Drei- und Mehrkörperproblem analytisch lösen ließe.

Saarbrücken, im Oktober 2026

Manfred Dings

In diesem Text wird der besseren Lesbarkeit zuliebe überwiegend das neutrale Maskulinum verwendet. Allerdings können Abwechslungen in der Formulierung erfrischend wirken und das Denken in ungewohnte Bahnen lenken. Daher kommt ein ums andere Mal die weibliche Form zum Einsatz, als quasi neutrales Femininum. Der männliche Teil der Menschheit ist dann selbstverständlich mitgemeint.

⁴ DE LA MOTTE: Kontrapunkt.

⁵ Ich verdanke diesen Hinweis meinem überaus geschätzten Saarbrücker Kollegen Theo Brandmüller (1948–2012).

Teil I.

Zweistimmiger Kontrapunkt

1 | Grundlagen des zweistimmigen Kontrapunkts

Wir lernen das Tonsystem der Renaissance und damit zugleich eine vom heutigen Zugang völlig verschiedene Sicht auf einen in Skalen organisierten Tonvorrat kennen. Auch die Rhythmik der Vokalpolyphonie bedarf eines genaueren Blicks, und wir erschließen uns die Gesetze der Melodiebildung im 16. Jahrhundert.

Die Lehre vom Kontrapunkt (*Punctus contra punctum* – Note gegen Note) hat ihre Wurzeln im Spätmittelalter. Im hier vor allem interessierenden Stil des 16. Jahrhunderts – der Zeit der Hochblüte der Vokalpolyphonie – und danach steht der Begriff *Kontrapunkt* für die Technik, selbständige Linien gegeneinander zu setzen. Das Regulativ der dabei entstehenden Zusammenklänge war noch nicht der Akkordbegriff des Generalbasses bzw. der späteren Harmonielehre, sondern der *Intervallsatz*. Worum es sich dabei handelt, ist in der Zweistimmigkeit leicht zu verstehen: Die Zusammenklänge zwischen den beiden Stimmen werden anhand des Intervalls beurteilt, welches das Stimmpaar in jedem Moment zueinander bildet¹. Dabei werden verschiedene Intervallqualitäten unterschieden, die wir teilweise auch heute noch verwenden, allem voran die Unterscheidung zwischen *konsonanten* und *dissonanten* Intervallen. Sätze, die im Intervallsatz gehalten sind, müssen allerdings keineswegs immer ein polyphones Gepräge aufweisen. Sie können auch ausgesprochen homophon wirken (im Falle des sog. *contrapunctus simplex*).

Im Kontrapunkt werden drei teilweise konkurrierende Prinzipien miteinander in Einklang gebracht:

1. der Anspruch der einzelnen melodischen Linie,
2. die Notwendigkeit eines geordneten Zusammenklangs mehrerer Linien (*Intervallsatz*)
3. und die regelgerechte Fortschreitung der zusammenklingenden Intervalle.

Als Menschen des 21. Jahrhunderts sind wir mit der Stilistik der Renaissance-musik nicht mehr muttersprachlich vertraut. Daraus erwächst die Notwendigkeit des Erlernens der Gesetze der Melodiebildung, der Behandlung des Rhythmus und der Regeln der Textierung. Dazu bedarf es für uns heute eines von der Ratio gesteuerten Trainings. Anders als den zeitgenössischen Musikern ist uns ein

1 In der Drei- und Mehrstimmigkeit sind es natürlich mehrere Intervalle.

intuitiv zugängliches Erfahrungswissen um die Gepflogenheiten einer vokalen Melodieführung (wohlgemerkt hinsichtlich der damals herrschenden Stilistik) nicht mehr gegeben, schon gar nicht, wenn der Anspruch besteht, dem damaligen Epochenstil (der Renaissance) gerecht zu werden. Wer die Musik dieser Zeit oft singt, ist natürlich im Vorteil.

Schließlich geht es in der Kontrapunktlehre auch um die Disposition der Form. Darunter fallen z. B. die Aufstellung von *Soggetti*, kurzen, vom Text bzw. dessen Gehalt geprägten Melodiepartikeln (in gewissem Sinne also »Themen«), deren *Imitation* (Nachahmung in den übrigen Stimmen), die Einrichtung der *Klauseln* (Kadenzen) und allgemeine Gestaltungsprinzipien (*varietas*, Wiederholung, Kontrastbildung usw.).

1.1. Das Tonmaterial in der Renaissance

Die Grundlage des Tonsystems der Renaissance bildet der *Hexachord*. Seine sechs Töne bzw. Tonqualitäten entstehen, indem auf einem beliebigen Ton fünf Quinten geschichtet werden. Beginnt man mit einem *f*, so entsteht die Quintenfolge *f-c-g-d-a-e*, linear angeordnet die Sechstonfolge des Hexachords: *c-d-e-f-g-a*. Dieses ist das Prinzip der *pythagoreischen Stimmung*², welche perfekt reine Quinten erzeugt und zudem gleich große Ganztonschritte.³ Der Nachteil dieses Tonsystems liegt in der Unreinheit der Terzen (namentlich der großen Terzen) und der irregulären Größe des Halbtonschritts zwischen *e* und *f* (im griechischen Tonsystem *Limma*⁴ genannt).⁵

Die Hexachorde sind in der Musizierpraxis der Renaissance untrennbar verbunden mit dem System der Solmisation, das auf Guido von Arezzo (ca. 992 –

2 Wie die Bezeichnung es andeutet, wird die Stimmung in Quintschichtungen dem schulebildenden griechischen Philosophen Pythagoras von Samos zugeschrieben.

3 In der sog. *reinen Stimmung* hingegen sind beispielsweise die Ganztöne *c-d* und *d-e* unterschiedlich groß.

4 KEIL: Musikgeschichte im Überblick, S. 32.

5 Warum sind pythagoreische Terzen unrein? Schichtet man vier Quinten übereinander und versetzt den Zielton um zwei Oktaven abwärts, so erreicht man eine große Terz, z. B. *c-e*. Dessen Intervallverhältnis entspricht dem der reinen pythagoreischen Quinte viermal mit sich selbst multipliziert und zweimal durch zwei dividiert (die Oktave hat das Frequenzverhältnis 2:1), also $\left(\frac{3}{2}\right)^4 = \frac{81}{64}$. Eine reine Terz, gewonnen aus der Partialtonreihe, hätte hingegen das Verhältnis 5:4, also 80:64. Die pythagoreische Terz ist damit merkbar zu hoch und als Intervall mindestens in Schlussklängen dadurch unbrauchbar. Terzen wurden zu Beginn der Mehrstimmigkeit als dissonant angesehen, später als jedenfalls nicht perfekt konsonant. Die temperierte Terz der heutigen Tasteninstrumente hat noch ein anderes Verhältnis, nämlich $2^{\frac{1}{4}}$:1 und ist damit ebenfalls größer als die reine Terz, wenngleich viel weniger auffällig als die pythagoreische.

ca. 1050) zurückgeht. Guido belegte die Töne des Hexachords mit den Anfangsilben der Zeilen eines damals wohl bekannten Hymnus an Johannes den Täufer (Bsp. 1.1)⁶. Die Abschnitte dieses Hymnus beginnen in aufsteigender Folge von Sekundschritten mit den Tönen des Hexachords (*ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum* usw.).



Bsp. 1.1: Hymnus zum Fest der Geburt Johannes des Täufers und die Solmisationsilben

Das Prinzip der Solmisation beruht auf der Unterscheidung verschiedener Tonqualitäten im Hexachord. Entscheidend ist das Verhältnis der Hexachordtöne zum zentral liegenden Halbtonschritt zwischen *mi* und *fa*. Dadurch ist dem Hexachord eine gewisse Symmetrie zu eigen. Zudem enthält das Hexachord⁷ keinen Tritonus (auch nicht sein Komplementärintervall, die verminderte Quinte). Der Tritonus, das Intervall aus drei Ganztönen (die übermäßige Quarte also, z. B. *f–g–a–h*) kann nur auftreten, wenn man den Sechstonraum zur Siebentönigkeit der Modi erweitert. Dazu ist es nötig, zwischen zwei Hexachorden zu wechseln, zu *mutieren*. Es gab ursprünglich genau drei Hexachorde:

- das *Hexachordum naturale* *c–a*,
- das *Hexachordum durum* *g–e*, mit dem Ton *h* ($\natural$),
- das *Hexachordum molle* *f–d*, welches den Ton *b* einführt und damit das $\flat$.

Der Tritonus kann sich nur durch das Zusammentreffen von *mi* in einem und *fa* in einem anderen *Hexachord* herausbilden. Dieses Intervall wurde als in höchstem Maße verwerflich betrachtet, was in dem Lehrsatz *Mi contra fa diabolus in musica*⁸ zum Ausdruck gebracht wurde. Ein *Mi contra fa* kann auch die Gestalt eines (ebenso tabuisierten) chromatischen Halbtons (*h–b*) annehmen.

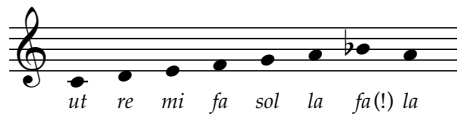
6 Möglicherweise stammt die Melodie von Guido selbst. Wahrscheinlicher aber hat er sie vorgefunden (vgl. RUHNKE: Artikel »Solmisation«, Abschnitt II. Mittelalter).

7 Der Duden lässt gleichermaßen die maskuline und neutrale Form (der/das Hexachord) zu.

8 DANIEL: Kontrapunkt, S. 75.

Dieses Tonsystem des *cantus durus*⁹ begründet die »weißen Tasten« des Klaviers. Durch das Hexachordum molle ist es bereits um die variable Stufe $\flat/b$ erweitert. Die Stufe $\flat$ war aus zwei Gründen vonnöten:

1. Mit dem Ton $\flat$ kann man einem Tritonus über f , mit dem $\flat$ einem Tritonus (bzw. einer verminderten Quinte) zu e ausweichen.
2. Mit dem Ton $\flat$ erhält man einen aus melodischen Gründen notwendigen abwärtsgerichteten Leitton in das a . Allerdings kann dem in der Mehrstimmigkeit nicht immer Rechnung getragen werden, wenn nämlich in einer der übrigen beteiligten Stimmen in zeitlicher Nähe ein Tritonus (bzw. eine verminderte Quinte) den Zusammenklang stören würde.



Bsp. 1.2: *Una nota sopra la*

Die Hexachorde stellen ein System *relativer* Solmisation dar. Anders gesagt: Ein Ton ist ein *fa*, wenn er einen Halbton unter sich besitzt, und umgekehrt ein *mi*, wenn der Halbtonschritt über ihm liegt, unabhängig von der tatsächlich erklingenden Tonhöhe (der Frequenz im Sinne des heutigen Kammertons). Ein *sol* liegt einen Ganzton über dem Ton, welcher den Halbton unter sich besitzt (also *fa* heißt) und so weiter. Eine *absolute* Bedeutung nahmen die Solmisationssilben erst im 18. Jahrhundert an.

Die sog. *Mutation* zwischen zwei Hexachorden (der Wechsel zwischen ihnen) funktioniert typischerweise so, dass beim Übergang in einen Hexachord eine Quinte höher das *re* im neuen Hexachord (das *la* des alten) angesteuert wird. Beim Wechsel um eine Quarte aufwärts erscheint bei Bewegung aufwärts nach dem alten *fa* das neue *re*. Bewegt sich die Melodie hingegen abwärts, so wird das *la* des neuen Hexachords angesteuert: beim Wechsel eine Quinte abwärts vom alten *mi* zum neuen *la*, beim Wechsel eine Quarte abwärts vom alten *fa* zum neuen *la*.¹⁰

Wird ein Hexachord überschritten, indem die Note über *la* auftritt, welche das Hexachord zu einer heptatonischen Skala erweitert, so gilt die Regel: *Una nota su-*

9 MENKE: Kontrapunkt I - Prima prattica, S. 47.

10 Nach HOULE: Douce memoire. S. 3.

Hex. naturale Hex. durum Hex. naturale Hex. molle

ut re mi fa sol la=re mi fa ut re mi fa sol=re mi fa sol

Hex. durum Hex. naturale Hex. molle Hex. naturale

fa mi re=la sol fa mi re do sol fa mi=la sol fa mi re do

Bsp. 1.3: Die *Mutation*, der Wechsel zwischen Hexachorden

*pra la semper est canendum fa*¹¹ (Bsp. 1.2). Mit dieser Regel lässt sich gewissermaßen die mixolydische Skala von *c* bis *bb* (nicht *h*) komplett im hexachordum naturale solmisieren. Eine Mutation wegen des *bb* ist nicht vonnöten, es sei denn, *mehrere* (eben nicht *una*) Noten befänden sich oberhalb des *la*, oder die Note oberhalb des *la* ist ausdrücklich als *h* notiert. Dann müsste diese Note als *mi* solmisiert werden.

re mi fa sol la fa la sol fa ut re

Bsp. 1.4: Ein *fa* über einem *la*

Ursprünglich galt diese Regel nur für den dorischen und lydischen Modus; sie wurde später wohl fälschlich verallgemeinert.¹²

Bei der Solmisation von Sprüngen geht man so vor, dass man die beiden Töne nach Möglichkeit dergestalt solmisiert, als ob *zwischen* ihnen Schritte lägen.¹³ Einen Sprung *a–d*¹ wird man also eher als *re–sol* im Hexachordum durum singen, weniger als *la–re* im Hexachordum naturale.

Bsp. 1.5 zeigt, wie der Anfang des *Biciniums Fulgebunt iusti* aus den recht bekannten und oft zitierten *Bicinien* Orlando di Lassos solmisiert werden kann. Man

11 Eine einzelne Note oberhalb eines *la* ist als *fa* zu singen, also in halbtönigem Abstand; vgl. RUHNKE: Artikel »Solmisation«, Abschnitt II. Mittelalter.

12 Ebd., Abschnitt II. Mittelalter.

13 Das ist eine recht pädagogisch motivierte Sichtweise: Intervallsprünge denkt man sich auch heute noch nicht selten als Eckpunkte einer Tonleiterbewegung.

sol mi mi sol fa mi re ut re mi fa mi mi fa fa
Hexachordum durum (Hex. nat.) mi fa fa

Ful - ge - bunt ju - - - sti si - cut li - li -

sol mi mi sol fa mi re ut re mi fa mi la=re fa
Hexachordum naturale Hexachordum durum

Ful - ge - bunt ju - - - sti si -

5 ut sol mi mi sol fa mi re ut re mi fa sol mi la
Hexachordum naturale (durum)

um, ful - ge - bunt ju - - -

mi fa fa ut sol mi mi sol fa mi re ut re
Hexachordum naturale

- cut li - li - um, ful - ge - bunt ju - -

Bsp. 1.5: Lasso, *Bicinium Fulgebunt iusti*, Anfang

sieht, dass die Unterstimme die Oberstimme in der Unterquinte imitiert. Dadurch erhält das Soggetto dieselben Solmisationssilben. Am Ende des ersten Imitationszuges (Mensur 4) muss jedoch in der Unterstimme mutiert werden. Hier wird schon ein wichtiges Prinzip für die Imitation von Soggetti erkennbar: Wenn es möglich ist, sollte die nachahmende Stimme mit eben jenen Solmisationssilben gesungen werden können, welche für die vorangehende passten – eine auch aus gesangspädagogischer Sicht sinnvolle Praxis.

In Mensur 6/7 mutiert die Oberstimme. Die originalen Solmisationssilben bleiben wieder erhalten, und dieser Umstand erklärt, dass Lasso hier eine normalerweise »verbotene«, jedenfalls ungebräuchliche Linienführung schreiben kann: Auf Sprünge in hoher Lage, in gleicher Richtung, folgt eine Tonleiterbewegung, wiederum ohne Richtungswechsel. Die typische Bogenform der Renaissance-Melodik steht hier auf dem Kopf (siehe unten S. 37). Man vergleiche dazu die Formen des Soggettos ohne Mutation: Dort befindet sich die Linienführung in Übereinstimmung mit den Konventionen der Zeit.

Übung 1: Solmisation

Tragen Sie im *Bicinium sine textu* Nr. 5 von Orlando di Lasso (Bsp. 1.6) in den Mensuren 1–9 die Solmisationssilben ein. Denken Sie dabei auch an die Regel *Una nota sopra la*.

Musica ficta

Neben der variablen Stufe *b* können die Töne *c, f* und *g* – zufällig sind sie mit den Ausgangstönen der drei Hexachorde identisch – hochalteriert werden, um anfangs überwiegend in Kadenzen (bzw. *Klauseln*, siehe unten S. 51) als künstliche Leittöne, *musica ficta* genannt, fungieren zu können (Bsp. 1.7). Im Laufe der Zeit emanzipierten sich diese Hochalterationen dahingehend, dass sie des Öfteren verbindlich notiert wurden (durch $\sharp$ bzw. $\natural$) und zunehmend auch zwischen Kadenzen Verwendung fanden, um die Melodik geschmeidiger oder die Harmonik farbiger gestalten zu können.

Im Gegensatz zu den *musica vera*¹⁴ wurden die *musica ficta* oder auch *musica falsa* nur gedanklich, in der Vorstellung (»fiktiv«) aus dem Notentext abgeleitet und gesungen. Als sie im Laufe der Zeit zunehmend auch notiert wurden, drangen sie damit in die Sphäre der *musica vera* bzw. *recta* ein. Bei der *Solmisation* werden sie nicht berücksichtigt, d. h. es wurde die Silbe der Stammnote gesungen, jedoch höher intoniert.¹⁵

Im *Bicinium Beatus vir* von Orlando di Lasso (Bsp. 1.8) sieht man in Mensur 9 den künstlichen Leitton *gis* in der Klausel (Oberstimme). Diese Verwendung der *musica ficta* ist die älteste. Moderner ist, dass der künstliche Leitton *cis* schon in Mensur 2 als Bestandteil des eröffnenden Soggettos auftritt. Das *b* der Oberstimme in Mensur 3 ist zum einen *una nota fa* über dem *a=la*, zum anderen legitimiert es sich dadurch, dass der Diskant den Alt real in Umkehrung imitiert. Das *b* der Oberstimme in Mensur 23 erfüllt zwei Funktionen zugleich: Zum einen leitet es als *fa* halbtönig abwärts in das *a* in Mensur 24, zum anderen ergäbe sich mit *h* ein unschöner Tritonus zum unmittelbar zuvor erklangenen *f* der Unterstimme – eine Situation, die man im Allgemeinen in der Zweistimmigkeit vermeiden wird (in der Mehrstimmigkeit fällt sie nicht so deutlich ins Ohr).

Dieses *b* ist jedoch nicht als *musica ficta* im engeren Sinne aufzufassen, weil es im hexachordum molle als realer Ton auftritt (und so würde es hier auch solmisiert,

14 *Musica vera*: die systemeigenen Töne, vgl. dazu DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Artikel *Musica*, Bd. 3, Sp. 171.

15 Diese Praxis widerspricht im Grunde der Idee des Solmisierens, wonach der untere Ton eines Halbtonschrittes *mi*, der obere *fa* heißen müsste. Sie war jedoch verbreitet; vgl. dazu DEAN: Artikel »Hexachord, Die Praxis des 15. Jahrhunderts«.

The image displays a musical score for a two-part setting, likely for lute or guitar, in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The score is organized into six systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The notation includes various note values (half, quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The first system (measures 1-4) shows a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The second system (measures 5-7) continues the melodic development. The third system (measures 8-10) features a more complex melodic line with a slur. The fourth system (measures 11-13) shows a melodic line with a slur and a supporting line. The fifth system (measures 14-17) continues the melodic line with a slur. The sixth system (measures 18) concludes the piece with a final cadence.

Bsp. 1.6: Lasso, *Bicinium sine textu* Nr. 5



Bsp. 1.7: *Musica ficta*, künstliche Leittöne in den Klauseln

nämlich als *fa* vor dem folgenden *a* = *la*). Stellte das *b* tatsächlich eine *musica ficta* dar, so würde sie hier weniger der Schönheit der Linie willen als vielmehr aus der Notwendigkeit der Tritonusvermeidung heraus verwendet. Tatsächlich wurde bei den *musica ficta* zwischen solchen unterschieden, die aus einer *causa necessitatis* heraus verwendet wurden, also einer Notwendigkeit (der Tritonusvermeidung im Zusammenklang oder der Linie) wegen und solchen aus *causa pulchritudinis*, aus dem Grund der Schönheit heraus. Letzteres bezieht sich auf die Schönheit halbtöniger Fortschreitungen, namentlich in Kadenzen.

Eindeutig eine *ficta causa pulchritudinis* stellt im zitierten Bicinium Lassos (*Beatus vir*, Bsp. 1.8) das *fis* in Mensur 27 dar. Dies wird dadurch unterstrichen, dass es bei der Imitation in der Unterstimme in Gestalt des *cis* wiederkehrt. Mit diesem *cis* handelt sich Lasso das Problem ein, dass nun eine verminderte Quinte zum vorhergehenden *g* der Oberstimme entsteht. Die Schönheit der Linienführung ist einem Komponisten der Spätrenaissance hier schon wichtiger als das Vermeiden des *diabolus in musica*.

Die *musica ficta* wurden stets diatonisch erreicht, also immer von einem anderen Stammtone aus als dem zu alterierenden. Die geschah typischerweise sekundweise, nicht im Sprung. Direkte Chromatik (z. B. *c–cis* oder *h–b*) war ausgeschlossen.

Cantus durus und mollis

Das gesamte vorzeichenlose Tonsystem, der *cantus durus* (oft auch als *genus naturalis* bezeichnet) mit der variablen Stufe $\sharp/b$ konnte um eine Quinte abwärts transponiert werden. Dann wurde $\flat$ vorgezeichnet (*cantus mollis*¹⁶ oder auch *genus mollis* genannt); die variable Stufe, vormals h/b , war dann *e/es*. Damit ergeben sich zwei mögliche Materialvorräte, einmal ohne Vorzeichnung, einmal mit vorgezeichnetem $\flat$.

¹⁶ MENKE: Kontrapunkt I - Prima prattica, S. 47.

Be - - a - tus vir, qui in sa - - -

Be - a - tus vir, qui in sa - - - pi - en - -

6
-pi - en - ti - a mo - - - ra - - - bi - tur,
-ti - a mo - - - ra - - - - - - - bi - tur,

11
et - - - - - qui in ju - sti - - - - - ti -
et - - - - - qui in ju - sti - - - - - ti - a me -

15
a me - - - - - di - ta - bi - tur, et in sen - su -
- - - - - di - ta - - - bi - tur, et in

20
- - - co - gi - ta - - - bit cir - cum - spe - cti - o - nem De -
sen - su co - gi - ta - - - bit cir - cum - spe - cti - o - nem -

25
- - - - - i, cir - cum - spe - cti - o -
- - - - - De - - - - i, cir - cum spe - cti -

29
nem De - - - - - i.
o - nem De - - - - - i.

Bsp. 1.8: Lasso, Bicinium *Beatus vir*



Bsp. 1.9: Die beiden Transpositionen des Tonsystems

Weitere Transpositionen waren zunächst nicht üblich.¹⁷ Wenn in praktischen Ausgaben Kreuze oder mehr als ein $\flat$ vorgezeichnet sind, so handelt es sich um Transpositionen für aufführungspraktische Zwecke.

1.2. Die Modi

Aus dem Materialvorrat der Hexachorde lassen sich Skalen bilden, die den Oktavraum durchmessen. Diese Skalen umfassen sieben verschiedene Töne und heißen demzufolge *heptatonische* Skalen. Sie sind *diatonisch*, weil sie aus der Abfolge ausschließlich großer und kleiner Sekunden entstehen und zunächst keine (im modernen Sinne) übermäßigen Sekundschritte aufweisen. Melodiesprünge oder Zusammenklänge, welche diese Tonvorräte ermöglichen, bestehen wiederum aus reinen oder großen/kleinen Intervallen. Allerdings gibt es in jeder sieben-tönigen diatonischen Skala den Tritonus (die übermäßige Quarte) bzw. dessen Komplementärintervall, die verminderte Quinte.

Anschaulich kann man sagen: Eine diatonische Skala besteht aus den weißen Tasten des Klaviers – inklusive deren Transposition durch den Quintenzirkel im Sinne der modernen Dur/Moll-Tonarten.

Aus diesem Tonvorrat lassen sich nun *Oktavgattungen* bilden. Diese sind durch den Anfangs- und Endton der jeweiligen Skala charakterisiert. So entstehen maximal sieben *Modi* des »Weiße-Tasten-Tonvorrats«, auch *Kirchentonarten* genannt. Im 6. Jahrhundert beschrieb der römische Philosoph und Politiker Boethius in Anlehnung an das antike, griechische Tonsystem zunächst vier verschiedene Modi. Sie hatten die Finalistöne *d*, *e*, *f* und *g*. Er übernahm die aus der Antike überlieferten griechischen Bezeichnungen (auf Regionen Griechenlands verweisend) *Dorisch*,

¹⁷ Die erste Erweiterung bildete der *cantus fictus* (HILEY/SCHMIDT-BESTE/BERGER: Artikel MODUS, AB CA. 1470, DIE REZEPTION DER ANTIKE, www.mgg-online.com/mgg/stable/15525) mit zwei vorgezeichneten $\flat$.

Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch.¹⁸ Seit dem 9. Jahrhundert unterscheidet man acht Modi,¹⁹ gebildet aus vier übergeordneten Skalen (»Tönen«), welche mit den Finalistönen *d* (Dorisch), *e* (Phrygisch), *f* (Lydisch) und *g* (Mixolydisch) beginnen und enden, sowie vier weiteren Skalen, welche untergeordnet sind, was durchaus wörtlich zu nehmen ist: Ihr Tonumfang liegt so, dass der jeweilige Finalistön (zusammen mit seiner Oberoktave) nicht den Rahmen bildet, sondern in der Mitte liegt. Erstere wurden als *authentisch* qualifiziert, letztere als *plagal*. Man präge sich ein:

- In authentischen Modi liegt die Finalis am unteren Ende des Ambitus.
- In plagalen Modi liegt die Finalis in der Mitte des Ambitus.

Authentisches Dorisch beispielsweise hat einen Umfang von *d* bis *d*. Plagale Modi reichen näherungsweise von der Unterquarte bis zu Oberquinte der Finalis, plagales Dorisch somit von *a* bis *a*. Die im einstimmigen Repertoire wichtigen Rezitationstöne, Gegenpole zum Finalistön, liegen in authentischen Modi in der Regel eine Quinte über der Finalis, in plagalen eine Terz darüber.²⁰ In der Mehrstimmigkeit spielten diese jedoch kaum eine Rolle. Damit gab es folglich acht Modi bzw. *Töne*, die in der Tat durchnummeriert wurden:²¹

1. Ton, *protus authenticus*, Dorisch authentisch, Finalis *d*
2. Ton, *protus plagalis*, Dorisch plagal, Finalis *d* in der Mitte des Ambitus
3. Ton, *deuterus authenticus*, Phrygisch authentisch, Finalis *e*
4. Ton, *deuterus plagalis*, Phrygisch plagal, Finalis *e* in der Mitte des Ambitus
5. Ton, *tritius authenticus*, Lydisch authentisch, Finalis *f*
6. Ton, *tritius plagalis*, Lydisch plagal, Finalis *f* in der Mitte des Ambitus
7. Ton, *tetrardus authenticus*, Mixolydisch authentisch, Finalis *g*
8. Ton, *tetrardus plagalis*, Mixolydisch plagal, Finalis *g* in der Mitte des Ambitus

Dieses System der acht Modi oder *Kirchentöne* (bzw. Kirchentonarten), auch *Oktoechos*²² genannt, wurde vom Schweizer Musiktheoretiker Glarean (1488–1563) (eigentlich Heinrich Loriti) um die seinerzeit in Gebrauch gekommenen Finalistöne *a* und *c* (*Äolisch* und *Ionisch*) erweitert. Jeder Modus wurde – der antiken

18 CALDWELL: Boethius.

19 HILEY: Modus.

20 Näheres dazu auf S. 26.

21 In der historischen Terminologie steht *Ton* für das, was wir modern unter *Tonart* verstehen. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein finden sich Werktitel wie *Suite im zweiten Ton*, wobei es allerdings verschiedene Zählweisen gab.

22 WOLFRAM: Oktoechos.

Tradition der Tetrachorde folgend – in sogenannte *Quint-* und *Quartspecies* eingeteilt. Das System der nunmehr zwölf Modi (inklusive der Einteilung in die Quint-/Quartspecies samt der zugehörigen Solmisationssilben) wird in Abbildung 1.10 wiedergegeben.²³

Das Lydische wurde oft mit einem $\flat$ vorgezeichnet, weil in diesem Modus die Stufe *h* als Tritonus zur Finalis *f* ohnehin oft tiefalteriert werden musste. Daher ist nicht immer leicht zu bestimmen (und in der Fachwelt umstritten), ob es sich bei einer Skala von *f* nach *f* mit einem $\flat$ um Lydisch oder transponiertes Ionisch handelt.²⁴

Leitfaden zur Modusbestimmung

Für das Oktoechos,²⁵ also das alte System der acht Kirchentonarten nach Boethius, kann man nach Ulrich Kaiser²⁶ folgenden Algorithmus anwenden:

- Besitzt der Modus eine kleine Terz über der Finalis, so handelt es sich um Dorisch oder Phrygisch.
 - Befindet sich ein Halbton über der Finalis, so ist es Phrygisch,
 - sonst Dorisch.
- Besitzt der Modus eine große Terz über der Finalis, so liegt entweder Lydisch vor oder Mixolydisch.
 - Befindet sich ein Halbton unter der Finalis, so handelt es sich um Lydisch,
 - sonst um Mixolydisch.

Komplizierter liegen die Verhältnisse, wenn die zwölf Tonarten des Glarean in Betracht gezogen werden müssen. Stücke mit der Finalis *c* sind als Ionisch anzunehmen. Bei solchen, die auf *f* enden und mit einem $\flat$ vorgezeichnet sind, handelt es sich häufig um Lydisch, bisweilen aber auch um transponiertes Ionisch (Ionisch im *cantus mollis*), was wie gesagt eine gewisse Verwirrung hervorrufen kann. Bei Werken mit der Finalis *a* kann es sich um Äolisch, genauso gut aber auch um transponiertes Phrygisch handeln (letzteres ist an der Vorzeichnung

23 Nach MEIER: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 18 ff.

24 Glarean hat den 9. und 10. Modus (Lydisch bzw. Hypolydisch) ohne die bis dahin verbindliche $\flat$ -Vorzeichnung dargestellt, was nach der Einführung der ionischen Skala nur konsequent ist.

25 Vergleiche dazu auch DANIEL: Kontrapunkt, S. 128 ff.

26 KAISER: Der vierstimmige Satz, S. 27.

The image displays twelve musical staves, numbered 1 through 12, each representing a different mode. Each staff is written on a five-line treble clef. The notes are represented by black dots on the lines and spaces. Above each staff, the solmization syllables (re, mi, fa, sol, la) are written in a specific sequence for that mode. Below each staff, the notes are grouped into pairs with brackets, indicating the Quint- and Quartspecies. The modes are arranged in six rows of two staves each. The first row contains modes 1 and 2, the second row contains modes 3 and 4, the third row contains modes 5 and 6, the fourth row contains modes 7 and 8, the fifth row contains modes 9 and 10, and the sixth row contains modes 11 and 12. The solmization syllables are: 1. re mi fa sol la; 2. re mi fa sol la; 3. mi fa sol la mi; 4. mi fa sol la mi; 5. ut re mi fa sol; 6. ut re mi fa sol; 7. ut re mi fa sol; 8. ut re mi fa sol; 9. re mi fa sol la; 10. mi fa sol la; 11. ut re mi fa sol; 12. ut re mi fa sol.

1. re mi fa sol la re mi fa sol la

2. re mi fa sol la re mi fa sol

3. mi fa sol la mi mi fa sol la mi

4. mi fa sol la mi mi fa sol la

5. ut re mi fa sol ut re mi fa sol

6. ut re mi fa sol ut re mi fa sol

7. ut re mi fa sol ut re mi fa sol

8. ut re mi fa sol re mi fa sol

9. re mi fa sol la re mi fa sol la

10. mi fa sol la mi fa sol la

11. ut re mi fa sol ut re mi fa sol

12. ut re mi fa sol ut re mi fa sol

Bsp. 1.10: Die zwölf Modi, ihre Quint- und Quartspecies und die zugehörigen Solmisationssilben

erkennbar). Das Äolische wird allerdings oft *phrygisierend* verwendet, d. h. mit häufiger Benutzung der Stufe *b*.²⁷

In Zweifelsfällen kann bei einer Beurteilung einer gegebenen Melodie helfen, wieweit sich die Töne der *Confinales* oder der Rezitationstöne als herausgehoben identifizieren lassen. Erstere sind alternative Schlusstöne, die eine Quinte über den *finalis* liegen.²⁸ Die Rezitationstöne spielen in der Psalmodie eine Rolle (auf ihnen wird »rezitiert«). Sie liegen in den authentischen Modi ebenfalls eine Quinte über dem Finalton, jedoch nicht auf dem problematischen, weil variablen *h*, sondern dann ersatzweise auf *c*. In den plagalen Modi liegt der Rezitationston eine Terz über der Finalis (wiederum nicht auf *h*). Spielen diese Töne im Melodieverlauf eine erkennbar ausgezeichnete Rolle, so gibt dies einen weiteren Hinweis darauf, welcher Modus vorliegen könnte.

In der mehrstimmigen Vokal- und Instrumentalmusik wird die Tonart (authentischer vs. plagaler Modus) eines Satzes vom Tenor und/oder Diskant definiert. Die Stimmen Alt und Bass sind gegenüber dem Diskant und dem Tenor untergeordnete Stimmen.

Zwischen benachbarten Stimmgattungen wechselt im Regelfall der Modus und damit zugleich der Stimmumfang von authentisch nach plagal und umgekehrt. Hat beispielsweise der Tenor einen authentischen Modus, so besitzt der Bass den zugehörigen plagalen Modus, der Alt ebenfalls und der Sopran hätte den gleichen (authentischen) Modus wie der Tenor, weil sein Tonumfang eine Oktave höher liegt. Etwas vereinfacht gesagt: Tenor und Sopran sind hohe Stimmen, Alt und Bass tiefe. Zwischen hohen und tiefen Stimmen wechselt der Modus von authentisch nach plagal (bzw. umgekehrt). Schwierig wird die Modusbestimmung, wenn eine Stimme ihren Modus nicht ausfüllt, sondern den Oktavumfang unterschreitet (was als *modus imperfectus*²⁹ bezeichnet wurde).

Maßgeblich für die Bestimmung des Modus ist der Schluss des Satzes, die in der abschließenden Kadenz erreichte Finalis. Der dort bestimmte Modus muss allerdings nicht notwendigerweise auch zu Beginn des Satzes herrschen. Von den Verhältnissen in durmolltonaler Musik kommend mag dies verwundern. Dort ist tonale Geschlossenheit das unangefochtene Prinzip. Ein Satz beginnt in der Tonart, in der er auch schließt. In der modernen Tonalität (Dur und Moll als einzig verbliebene Modi) kann man es sogar als gegeben ansehen, dass ein

27 MEIER: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 88.

28 DANIEL: Vierstimmiger Kantionalsatz, S. 28.

29 Vgl. ebd., S. 32.

Satz mit dem Grundakkord, dem »Tonikadreiklang«, anfängt.³⁰ Bsp. 1.11 zeigt einen Kanon³¹ von Adam Gumpelzheimer (1559–1625), aus dessen Lehrwerk *Compendium Musicae Latino-germanicum*.³² Der Satz scheint im mixolydischen Modus zu beginnen. Am Ende steht aber eine klare Kadenz zur Finalis *a*.

Bsp. 1.11: Adam Gumpelzheimer, Kanon *Iesu nostra*

Durchaus gebräuchlich ist es jedoch, dass innerhalb des Satzes Kadenzen zu anderen Finaltönen erscheinen. Damit deutet sich schon das Prinzip des Tonartenwechsels, der *Modulation*, an, welches die durmolltonale Musik prägen wird.³³ Im Choral *Vater unser im Himmelreich*, wiedergegeben in Bsp. 1.25, kann man mindestens in der vierten und fünften Kadenz einen Wechsel des Modus vermuten: nach Äolisch (*a*) bzw. Lydisch (*f*).

Übung 2: Modusbestimmung

Bestimmen Sie in den Bicinien von Caspar Othmayr (Beispiele 1.12 bis 1.15) den Modus des Stückes insgesamt und beider Stimmen (authentisch vs. plagal). Entscheidend für die Festlegung des Modus ist der Finalisklang (letzte Mensur). Befindet sich dort nicht die Oktave oder der Einklang, so ist der untere Ton des Zweiklangs maßgeblich.

30 Doch spätestens im 19. Jahrhundert kann man sich darauf nicht mehr verlassen. Schon Beethoven beginnt den Kopfsatz seiner Klaviersonate Es-dur op. 31 Nr. 3 keineswegs mit einem Es-dur-Klang.

31 GUMPELZHAIMER: *Compendium Musicae Latino-germanicum*, Erstausgabe, Pag. 25+.

32 Wer den Kanon zweistimmig realisieren möchte: Es ist ein Kanon in der Unteroktave, wobei die Folgestimme im Abstand einer Mensur einsetzt, also auf dem *g* (kleine Oktave) zum ersten *d*² der Oberstimme.

33 Bereits in Kleinformen wie beispielsweise Menuetten der frühen Klassik kommt fast immer mindestens eine Modulation vor, und sei es nur diejenige in die Oberquinttonart in Dur-Sätzen oder die parallele Durtonart im Falle von Moll.

Ge - lo - bet seist _____ du, Je - su Christ, daß

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ,

6
du Mensch ge - bo - ren bist, von ei -

8
daß du Mensch ge - bo - ren bist, von

10
ner Jung - frau, das _____ ist wahr, des freu -

8
ei - ner Jung - frau, das ist wahr, des

14
- et sich der En - gel Schar. _____ Ky -

8
freu - et sich der En - gel Schar, _____

18
ri - e - le - - i son, Ky - ri - e - le - i - son.

8
Ky - ri - e - leis. _____

Bsp. 1.12: Othmayr, *Gelobet seist du, Jesu Christ*

Ach Gott, vom Him - mel sieh dar - ein und
 Wie we - nig sind der Heil' - gen dein, ver -

6 1. 2.
 lass dich des er - bar - - men. men. Dein
 las - sen sind wir Ar - - men. men. Dein

11
 Wort man lässt nit ha - ben wahr, der
 Wort man lässt nit ha - ben wahr, ha - ben wahr, der

15
 Glaub ist auch ver - lo - schen gar bei
 Glaub ist auch ver - lo - schen gar bei

19
 al - len Men - schen - kin - - - dern.
 al - len Men - schen - kin - - - dern, Kin - - - - dern.

Bsp. 1.13: Othmayr, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*

5 Herr Christ, der ei - nig Got - tes Sohn, Va - ter in
sei - nem Her - zen ent - spros - sen, gleich - wie ge -

1. 2.
E - wig - keit, aus Er
- schrie - ben steht: Er
E - - wig - keit, Er
schrie - - ben steht:

8 ist der Mor - gen - ster - ne, sein Glanz
ist der Mor - gen - ster - ne, der Mor - gen - ster - ne, sein

11 streckt er so fer - ne vor an - dren
Glanz streckter so fer - ne vor an -

14 - Ster - nen klar.
dern Ster - nen klar, vor an - dren Ster - nen - klar.

Bsp. 1.14: Othmayr, *Herr Christ, der einiger Gottes Sohn*

Christ lag in To-des-ban - den, ban - den, für uns - re
Der ist wie - der er - stan - den, er - stan - den und hat uns

Christ lag in To - des ban - den, für uns -
Der ist wie - der er - stan - den und hat

Sünd ge - fan - gen. Des wir sol-len fröh-lich sein, Gott lo -
bracht das Le - ben.

re Sünd ge - fan - gen. Des wir sol - len
uns bracht das Le - ben.

- ben und dank-bar sein, Gott lo - - ben und dank-bar sein, dank - bar
fröh - lich sein, Gott lo - ben und dank - bar

sein und sin - gen Al - le - lu - ja. Al - -
sein und sin - gen al - le - lu - -

- - - le - ja. Al - le - lu - ja.
-ja, Al - le - lu - ja.

Bsp. 1.15: Othmayr, *Christ lag in Todesbanden*

Übung 3: Modusbestimmung

Bestimmen Sie den Modus im Kanon *Benedic anima mea* von Adam Gumpelzhaimer.³⁴ Solmisieren Sie die ersten 6 Mensuren. Das Stück wurde sicher in pädagogischer Absicht verfasst. In welcher?

6 Be - ne - dic a - ni - ma me - a Do - mi -

10 no, et ne o - bli - vi - sca - - ris o -

14 - mni-um re - tri - bu - ti - o - num, o - mni-um re -

- tri - bu - ti - o - num e - ius, e - ius.

Bsp. 1.16: Gumpelzhaimer, Kanon *Benedic anima mea*

1.3. Grundlagen der Rhythmusnotation

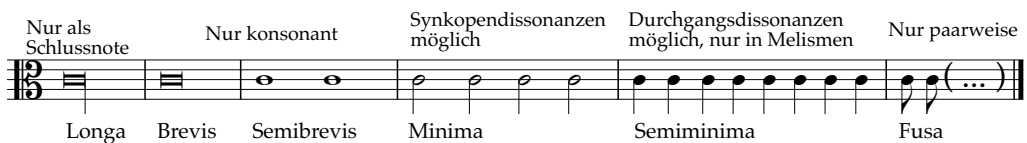
Ein entscheidender Schritt hin zur Möglichkeit der Notation von Musik der Art, wie wir sie heute im Sinne der europäisch-abendländischen Tradition als artifiziell empfinden, ist die Möglichkeit, ihren zeitlichen Verlauf aufzuzeichnen, also das Phänomen zu fixieren, was gemeinhin *Rhythmus* genannt wird. Dies gelang durch die Entwicklung der *Mensuralnotation*. Erst sie erlaubte eine zugleich flexible und genau abgemessene Wiedergabe von Längen und Kürzen. Anfangs genügten im Wesentlichen die beiden Notenwerte der *Longa* (»lange Note«) und *Brevis* (»kurze Note«). Die *Longa* wurde durch die *Duplex Longa* oder *Maxima* ergänzt³⁵, die *Brevis* anfangs durch die *Semibrevis* (die heutige Ganze). Später traten die *Minima* (Halbe), die *Semiminima* (Viertel), selten die *Fusa* (Achtel) und die *Semifusa*

34 GUMPELZHAIMER: Compendium Musicae Latino-germanicum, S. 39.

35 Die *Maxima* kann für die Renaissance-Vokalpolyphonie außer Acht gelassen werden.

(Sechzehntel) hinzu, letztere anfangs vor allem in der aufkommenden Instrumentalmusik mit ihren reichhaltigeren instrumentenspezifischen Figurationen (Bsp. 1.17). Für unsere Zwecke benötigen wir den Notenwert *Sechzehntel* nicht und auch Achtelnoten kaum (wenn, dann stets paarweise, vor allem als Verzierung von Vorhaltsfloskeln).

Es zeigt sich im Laufe der Musikgeschichte eine Tendenz zur Verwendung immer kleinerer Notenwerte (und zugleich langsamerer Grundschläge, man betrachte dazu einmal Beethovens Notation beispielsweise des zweiten Satzes seiner Klaviersonate c-moll op. 111).³⁶ Bei der Aufführung von Musik der Renaissance andererseits darf man sich durch die scheinbar großen Notenwerte nicht verleiten lassen, die Tempi zu verschleppen. Häufig wurden und werden daher bei praktischen Ausgaben der Musik des 16. Jahrhunderts die originalen Notenzeichen gewissermaßen halbiert. Dann wird die Brevis als Ganze Note, die Semibrevis als Halbe usw. übertragen. Dies wird im vorliegenden Lehrgang vermieden.



Bsp. 1.17: Die Mensuralnotation

Der moderne Akzentstufentakt war in der Renaissance unbekannt. In Partituren³⁷ gab es senkrechte Ordnungsstriche, die jedoch keinen Akzent markieren. Ab 1490 ist der *tactus* als Begriff bekannt. Der *Tactus alla Breve* war die häufigste Form des geraden Taktes. Er umfasst eine *Brevis*, die in zwei Ganze Noten (*Semibreven*) und vier Halbe (*Minimen*) unterteilt war.³⁸

Satztechnisch relevant sind dabei erst die Unterteilungen der Semibreven (Ganzen Noten). Auf ihnen müssen Konsonanzen stehen oder Vorhaltsdissonanzen.

Die *Semiminima*, die heutige Viertelnote, wurde als *Koloratur* behandelt. Anfangs nur in speziellen Fällen konnte die Semiminima in zwei, stets paarweise auftretende *Fusae* aufgeteilt werden.

³⁶ Umgekehrt verwenden Komponisten bis in das 20. Jahrhundert hinein Notenbilder mit großen, »weißen« Notenwerten, um optisch die Assoziation an alte Musik zu herzustellen.

³⁷ Partituren gab es vor allem während des Kompositionsvorgangs (als *Tabula compositoria*). Für praktische Zwecke wurden ausschließlich Stimmbücher verwendet.

³⁸ Aus Gründen der pädagogisch motivierten Vereinfachung seien in diesem Satztechniklehrgang die wichtigen ternären Unterteilungen nicht betrachtet.

Die Brevis und die Semibrevis konnten um die Hälfte ihres Wertes verschoben (synkopiert) oder verlängert werden (Punktierung).³⁹ Es wurden nur integrale Werte oder Punktierungen notiert; den Haltebogen moderner Prägung (Bindung zweier Notenwerte aneinander) gab es noch nicht. Auch waren umgekehrte Punktierungen ungebräuchlich (Bindung längerer an kürzere Notenwerte, siehe Bsp. 1.18).



Bsp. 1.18: Synkopierungen

Wenn nachfolgend von »betonten« oder »unbetonten« Taktpositionen die Rede ist, so gilt dies strenggenommen erst ab ungefähr der Mitte des 17. Jahrhunderts. Richtigerweise müsste man von wichtigen und weniger wichtigen Positionen sprechen. Doch auch wenn keine regelrechten Akzente gesungen oder gespielt wurden, gilt doch eine hierarchische Gliederung der Taktzeiten. Die Positionen der Brevis (der Ganzen) sind gravitatischer als diejenigen der dazwischen liegenden Minimen (Halben). Diese Hierarchie reguliert die Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse im Tonsatz.

Auch auf der Ebene der Semiminimen (Viertel) gibt es eine Hierarchie: Die erste von vier Semiminimen, beginnend auf der Position einer Semibrevis, hat eine herausgehobene Bedeutung, bildet so etwas wie eine »schwere« Zeit und nimmt damit eine auffälligere Position ein als die folgende Viertelposition. Die dritte Semiminima stellt demgegenüber eine Nebenbetonung dar (denn auf ihr kann in einer anderen Stimme eine regelmäßige Minima eintreten). Die zweite und vierte Viertel sind hingegen »leicht«, d. h. ausgesprochen unauffällig (Bsp. 1.19), was bei der Behandlung dissonanter Zusammenklänge zu beachten sein wird.



Bsp. 1.19: Die Betonungsverhältnisse auf der Ebene von Vierteln (Semiminimen)

³⁹ Siehe auch Kapitel 3.1

1.4. Die Melodik in der Vokalpolyphonie

Wenn im Folgenden von *Melodik* die Rede ist, sind damit zunächst Tonhöhenverläufe gemeint, die als vom rhythmischen Geschehen weitgehend unabhängig betrachtet werden. Dies ist freilich eine unzulässige Vereinfachung, die alsbald fallengelassen werden wird.

Der melodische Verlauf der einzelnen Stimme (die *Diastematik*) trägt in der Renaissance vokales Gepräge. Dies gilt anfangs auch noch für die aufkommende Instrumentalmusik. Dort wurde allerdings das vom Vokalen geprägte Gerüst durch Diminutionen, Verzierungen und virtuose Figuren angereichert. Oft lässt sich aber kaum entscheiden, ob eine Stimme vokal oder instrumental ausgeführt wurde. Generell überwiegt die Bewegung in Schritten, Sekundfortschreitungen also. Schritte sind stets gut sangbar. Besonderer Beachtung bedürfen in einem Melodieverlauf vor allem die Sprünge.

Der Ambitus einer Stimme

Grob entspricht der Tonumfang einer Stimme eines mehrstimmigen Vokal- und lange Zeit auch Instrumentalsatzes einer authentischen oder plagalen Kirchen-tonart, ist also auf ungefähr eine Oktave beschränkt. Im Falle der exakten Entsprechung (Oktave) sprach man seinerzeit vom *modus perfectus*.⁴⁰ Diese wurde oft um eine Sekunde oder Terz, seltener eine Quarte überschritten (*modus plusquamperfectus*).

Man kann es auch so sehen: Der Umfang einer Stimme ist dadurch limitiert, dass sie bei geeigneter Wahl des Schlüssels auf einem Fünfliniensystem notiert werden kann, ohne dass man auf Hilfslinien zurückgreifen muss (die erst spät in Gebrauch kamen).

Regeln zur Melodiebildung

Die folgenden Regeln gelten umso strenger, je kleiner die Notenwerte sind. In Semiminimen (Vierteln) werden sie so gut wie ausnahmslos befolgt, in Semibreven, also bei vergleichsweise gemächlichem Fortschreiten – die Sänger haben gewissermaßen »Zeit zum Überlegen« – gibt es Freiheiten.

⁴⁰ Nach DANIEL: Vierstimmiger Kantionalsatz, S. 32.

Mögliche melodische Intervalle

In der Linie sind die diatonischen (großen, kleinen, reinen) Intervalle bis zur Quinte, die kleine Sexte *aufwärts* (gefolgt von einem Schritt abwärts) und die Oktave (gefolgt von einem Schritt oder Sprung in Gegenrichtung) gebräuchlich. Der Tritonus und die verminderte Quinte sollten möglichst auch nicht als Rahmenintervall eines Melodiepartikels auftreten (Bsp. 1.20). Vermeiden sollte man zudem, zwischen zwei betonten Taktpositionen (Hauptbetonungen oder Haupt- und Nebenbetonung) das Tritonusintervall erklingen zu lassen (Bsp. 1.20 rechts). Die Figur im letzten Takt des Beispiels würde jeder erfahrene Sänger der Renaissance mit *b* statt *h* ausführen (*una nota sopra la ...*).



Bsp. 1.20: Verstecken des Tritonus in Melodielinien

Die Behandlung von Sprüngen

Die Melodik der Vokalpolyphonie der Renaissance wird von stufenweiser Bewegung dominiert. Dies gilt umso mehr, wenn es sich um kleine Notenwerte handelt, etwa Melismen in Semiminimen, welche den Charakter von Koloraturen tragen.

Vor und nach Sprüngen stehen Richtungswechsel (Bsp. 1.21). Ein Sprung aufwärts wird also zunächst durch einen Schritt oder Sprung abwärts vorbereitet; ihm folgt dann wieder eine Bewegung abwärts. Davon ausgenommen ist allenfalls die Terz (in Notenwerten von der Minima an aufwärts).



Bsp. 1.21: Richtungswechsel vor und nach Sprüngen

Bogenförmige Melodiepartikel

Wird ein Sprung nicht durch Richtungswechsel umrahmt, so gilt: Größere Intervalle müssen tiefer liegen als kleinere. Die sich so ergebende melodische Kurve erinnert an eine ballistische Kurve, eine Wurfparabel oder auch einen Torbogen. Diese Bogenform (Bsp. 1.22) ist charakteristisch für die Renaissance-Melodik und lässt sich weit darüber hinaus noch nachweisen. Sie ist auch in der Partialtonreihe abgebildet, in welcher großen Sprüngen in der Tiefe mit zunehmender Tonhöhe (bzw. Ordnungszahl der Partialtöne) immer kleinere Intervalle folgen.



Bsp. 1.22: Die Bogenform

Ein häufig anzutreffender Fehler besteht darin, dass aus steigenden Sekundschritten aufwärts gesprungen wird. So etwas ist in den allermeisten Fällen ungeschickt und stiluntypisch. Umgekehrt sind nach fallenden Sekunden Sprünge abwärts gebräuchlich; sind es mehrere, so sollten kleinere Sprünge abwärts größeren vorausgehen.

Eine gängige Ausnahme von der Regel, größere Intervalle tiefer als kleine zu setzen, bildet die Bewegung von einer vierten melodischen Stufe abwärts in die Tenorklausel (zweite Stufe als vorletzter Ton vor dem Schlusston, dem Finalston eines Abschnittes), die in Semibreven (Ganzen) oder – wie in Bsp. 1.23 – sogar in Minim (Halben) auftreten kann.



Bsp. 1.23: Terzsprung vor der Tenorklausel

Völlig ausgeschlossen sind unterbrochene Tonleitergänge, insbesondere in kleinen Notenwerten. Sie sind unsänglich und auch auf den meisten Instrumenten unhandlich (Bsp. 1.24).



Bsp. 1.24: Unterbrochene Tonleitern

Wiederholungen von Intervallen und Sequenzen

Zwei gleich große Sprünge in gleicher Richtung sind nur im seltenen Fall von Dreiklangsbrechungen (Terzsprünge) möglich. Diese finden sich auch nur, wenn die Notenwerte größer als Viertelnoten (Semiminimen) sind.

Sequenzbildungen sind mit Vorsicht zu verwenden; mehr als drei Sequenzglieder in Folge sind ungebräuchlich.

Die Architektur einer Melodie

Melodien bewegen sich gerne um eine mittlere, für die Gesangsstimme angenehme Lage. Jedoch besitzen Melodien Hoch- und Tiefpunkte. Insbesondere für die melodischen Hochpunkte gilt, dass der betreffende Ton im Idealfall genau einmal pro Melodieabschnitt auftreten soll, nicht öfter, damit er sich nicht abnutzt.

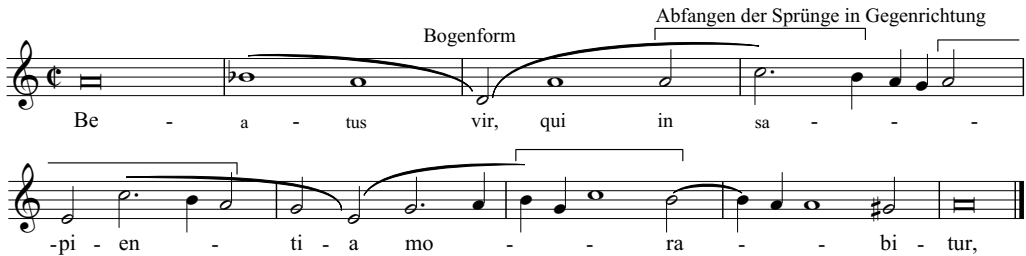
Martin Luthers Choral *Vater unser im Himmelreich*, entstanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist ein gutes Beispiel für eine geschickte Disposition der melodischen Höhepunkte (Bsp. 1.25). Mit Ausnahme der ersten Choralzeile besitzen alle Abschnitte genau *einen* melodischen Hochpunkt, eine melodische *Climax*. Die Spitzentöne wechseln überdies von Abschnitt zu Abschnitt, wiederholen sich also nicht (*a-c-f-e-d-b*). Ähnlich verhält es sich mit den Tiefpunkten.

Bsp. 1.25: *Vater unser im Himmelreich*

Luthers dorische Chormelodie, in Minimen notiert, zeigt auch, dass die Gesetze der Melodiebildung je nach Stilistik unterschiedlich streng gelten. Die oben genannten Grundsätze entsprechen der franco-flämischen und italienischen Vokalpolyphonie. In Luthers Choralweise gibt es davon Abweichungen: in Abschnitt

1 *a-f-e-d* (auf dem Kopf stehende Bogenform); in Abschnitt 3 *a-c-d-f* (unterbrochener Tonleitergang); in Abschnitt 5 *c-a-a-g-f* (wieder Bogenform auf dem Kopf stehend). Umgekehrt macht Luther zu Beginn und in Abschnitt 2 und 6 salopp gesprochen alles richtig. Der vierte Abschnitt durchmisst das Hexachordum durum ausschließlich in Sekundschritten (auch der Abschnitt davor lässt sich im Hexachordum durum solmisieren, mit $f^2 = fa$).

Ein schönes Beispiel für streng gebaute Melodik findet sich in der Oberstimme von Lassos Bicinium *Beatus vir* (Bsp. 1.26, komplett wiedergegeben in Bsp. 1.8). Schrittweise Bewegung dominiert, die Sprünge werden aber korrekt bogenförmig angelegt oder durch Bewegung in Gegenrichtung ein- und ausgeleitet. Lässt man in Mensur 8 gedanklich die Semiminima *g* weg, so zeigt sich, dass die Climax c^2 im Stufengang erreicht wird. Der Sextsprung in Mensur 6 ist sicherlich rhetorisch motiviert (*sapientiam*, »Weisheit«).



Bsp. 1.26: Orlando di Lasso, Bicinium *Beatus vir*, Oberstimme (Anfang)

Dass das c^2 dreimal als Spitzenton eingesetzt wird, widerspricht dem oben Gesagten. Wieso wirkt er dennoch bei jedem Auftreten unverbraucht? Weil Lasso ihn jedes Mal auf andere Weise einführt: durch den bereits erwähnten emphatischen Sextsprung (korrekt im Sekundschritt abwärts aufgefangen), in der Mensur davor als Zielpunkt einer weiträumigen Entwicklung (in vergleichsweise großen Notenwerten) in Bogenform und beim letzten Mal (Mensur 8) durch die im Prinzip sekundweise, allerdings ornamental hervorgehobene Bewegung. Und immer ist der Spitzenton rhythmisch auf leicht unterschiedliche Weise ausgezeichnet: in Mensur 4 bereits als durch Punktierung verlängerte Minima, in Mensur 6 gesteigert in Gestalt einer nun synkopisch verschobenen Punktierung und schließlich als Bestandteil der Kadenzsynkope dieses Abschnitts, als synkopierte Semibrevis.

Auch die melodischen Tieftöne zu betrachten ist sinnvoll. In diesem hypoäolischen Ausschnitt kommt der Tiefton nur einmal vor (das *d* in T. 3). In authentischen Melodien bildet oft das subsemitonium modi den Tiefton.

Übung 4: Die Behandlung von Sprüngen

Markieren Sie im Bicinium *Expectatio justorum* von Orlando di Lasso (Bsp. 1.27) in der Unterstimme in allen nicht durch Pausen getrennten Melodiefortschreitungen die Sprünge als

- Richtungswechsel (R),
- Bogenform (Bogen zeichnen) und ggf.
- irreguläre Behandlung von Sprüngen.

1.5. Melodien in Semibreven entwerfen

Die Gesetze der Melodiebildung, insbesondere die Behandlung von Sprüngen in der Renaissance-Polyphonie, sollen vorerst unter Abstraktion vom Rhythmus geübt werden. Dazu wollen wir eine Kette von Ganzen (Semibreven) in einem definierten Modus entwerfen und im Hinblick auf Fehler in der Melodiebildung untersuchen und verbessern. Einen ersten Entwurf zeigt Bsp. 1.28.

Bereits auf den ersten Blick sieht man, dass in dieser Melodie einiges nicht mit rechten Dingen zugeht. Die melodische Climax d^2 erscheint arg früh und gleich zweimal. Gravierender ist das verbotene Intervall der großen Sexte. Der melodische Tieftón e erklingt hingegen sinnvollerweise genau einmal, jedoch auch an der falschen Stelle: Am Schluss vermischen wir die Tenorklausel, die fallende Sekunde in die Finalis des Dorischen (g). Beidem lässt sich leicht abhelfen (Bsp. 1.29).

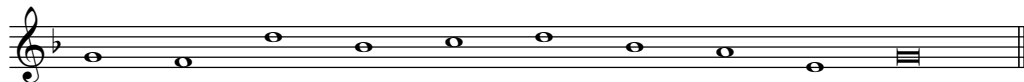
Völlig stilfremd ist nun aber der Sprung in ein großes Intervall (die Quarte a^1-d^2) ohne vorhergehenden Richtungswechsel. Es ergibt sich eine »auf dem Kopf stehende« Bogenform. Ebenfalls nach der zweiten Spitzennote steht der Terzsprung höher als die folgenden Schritte. Vertauschen wir b und a , so wird der Quartsprung abwärts durch den Sekundschrift aufwärts aufgefangen und zugleich die unschöne Tonwiederholung eliminiert. Zu Beginn sind mehrere Retuschen vonnöten, die eine schließlich zufriedenstellende Version erzeugen (Bsp. 1.30). Auch sie wirkt nun keineswegs inspiriert, ist aber im Sinne der oben entwickelten Gesetzmäßigkeiten »richtig« und sangbar.

Übung 5: Unrhythmisierte Melodien in Ganzen erfinden

Schreiben Sie Melodien mit rund 10 bis 15 Tönen in Semibreven (Ganzen). Üben Sie dabei vor allem die korrekte Behandlung von Sprüngen (Ein- und Ausleitung in Gegenrichtung oder korrekte Bogenform).

Ex - pe - cta - ti - o ju - sto - rum lae - ti - ti - a, spes au - tem im - pi - o - rum pe - ri - bit, for - ti - tu - do sim - pli - cis vi - as Do - mi - ni, et pa - vor his qui o - pe - ran - tur, qui o - pe - ran - tur ma - lum.

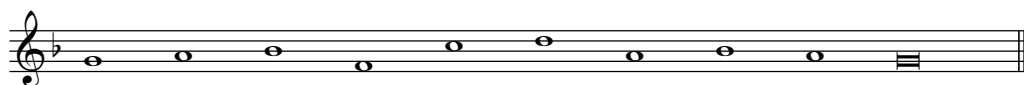
Bsp. 1.27: Lasso, *Bicinium Expectatio justorum*



Bsp. 1.28: Ein erster Versuch einer unrhythmisierten Melodie



Bsp. 1.29: Erste Verbesserungen



Bsp. 1.30: Eine »fehlerfreie« Version

2 | Der Contrapunctus simplex

Vor der Erfindung des Akkordbegriffs war der mehrstimmige Satz ein Intervallsatz. Die Zusammenklangsintervalle besitzen verschiedene Qualitäten als Konsonanzen und Dissonanzen. Zwei Stimmen können sich in verschiedenen Bewegungsformen zueinander verhalten, geknüpft an bestimmte Stimmführungsregeln. Beides hängt voneinander ab, gipfelnd im berühmt-berüchtigten Parallelenverbot. Schließlich gliedern bestimmte Intervallfortschreitungen, sog. Klauseln, den Satz. Dies alles befähigt uns, einen schlichten »contrapunctus simplex« zu entwerfen.

Contrapunctus simplex, der einfache, »simple« Kontrapunkt bezeichnet den »Note gegen Note«-Satz. Die Stimmen verlaufen homorhythmisch, in identischen Notenwerten. Weil sie aber tendenziell gleichberechtigt sind und es keine herausgehobene Hauptstimme gibt, handelt es sich nicht um Homophonie.

In der Zweistimmigkeit spielt der *contrapunctus simplex* in der Literatur keine nennenswerte Rolle. Passagen wie der in Bsp. 2.1 wiedergegebene Ausschnitt aus dem Agnus Dei II aus Josquins Missa *Malheur me bat* sind seltene Ausnahmen.¹

104

tol - - - lis, qui tol - - lis

(tol-) - - - lis, qui tol - - - lis, qui

Bsp. 2.1: Contrapunctus simplex: Josquin, Missa *Malheur me bat*, Agnus Dei II

In vier- und mehrstimmigen Sätzen lassen sich homorhythmische Abschnitte hingegen des Öfteren finden, beispielsweise in Messsätzen, in denen über eine kurze Strecke viel Text vertont werden muss (etwa im Credo) oder wenn es auf gute Textverständlichkeit ankommt. Auch kann der Wechsel von einem komplexen, rhythmisch differenzierten Stimmgefüge zu einheitlicher Rhythmik rhetorisch

¹ Die überwiegend in Parallelbewegung, dazu noch in Sprüngen, verlaufenden Stimmen bilden eine ungewöhnliche, untypische Satzform, die sicher als ausdrucksvolle Ausmalung des *qui tollis* zu verstehen ist. Dass die Oktavsprünge in beiden Stimmen nicht in Gegenrichtung aufgefangen werden, begründet sich darin, dass im Oktavsprung jeweils eine textliche Zäsur liegt, also gewissermaßen ein »Phrasenende« (im modernen Sinne) vorliegt.

motiviert sein, als sogenanntes *Noema*, um so die inhaltliche Bedeutung des in homogener Faktur vertonten Abschnittes herauszuheben.

Gleichwohl soll der *contrapunctus simplex* auch in der Zweistimmigkeit geübt werden, weil er auf unkomplizierte, übersichtliche Weise das Erlernen eines konsonanten Satzes mit korrekten Fortschreitungen erlaubt. Dies wird in einem ersten Schritt sogar – eine weitere Beschränkung – in rhythmisch undifferenzierter Form (mit nur einem Notenwert, der Ganzen) geschehen. In dem bekannten, schulebildenden Lehrwerk *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux² wird diese Schreibart als Gattung 1:1 bezeichnet: Zu einer vorgegebenen Stimme, einem *cantus prius factus* bzw. *cantus firmus* in Ganzen (Semibreven), lässt Fux eine Kontrapunktstimme ebenfalls in Ganzen erfinden.

In der Praxis konnte ein vorab skizzierter *contrapunctus simplex* als Gerüstsatz dienen, der in einem zweiten Arbeitsschritt diminuiert wurde. Verzichtet man jedoch auf Diminuierungen und beschränkt sich tatsächlich auf die Setzweise des *contrapunctus simplex*, so muss der Satz völlig ohne Dissonanzen auskommen. Ausschließlich konsonante Zusammenklänge sind dann erlaubt. Es stellt sich daher zunächst die Frage, welche Zusammenklänge statthaft sind und welche als Dissonanzen gelten, deren Verwendung unterbleiben muss.

2.1. Die Qualitäten der Intervalle im Zusammenklang

Während in der Harmonielehre Akkorde – Drei- oder Mehrklänge – die Zusammenklänge regulieren, sind dies im zweistimmig-polyphonen Satz die gleichzeitig, also *simultan* erklingenden Intervalle. Man spricht daher vom *Intervallsatz*. Simultanintervallen kommen dabei unterschiedliche Klangqualitäten zu, welche die Art ihres Einsatz im Intervallsatz bestimmen. Man unterscheidet drei Intervallqualitäten:

1. **Konsonanzen**, die jederzeit zusammenklängsfähig sind, differenziert in

- **perfekte** (vollkommene) **Konsonanzen**: Einklang (1), Oktave (8) und reine Quinte (5) und gegebenenfalls deren Oktaverweiterungen (vor allem noch die Duodezime). Diese bilden schlussfähige Klänge und bedürfen hinsichtlich der Stimmführung besonderer Aufmerksamkeit: Sie dürfen nicht parallel geführt werden (Verbot von Oktav-, Prim- und Quintparallelen). Perfekte Konsonanzen sind *reine* Intervalle; als übermäßige bzw. verminderte Intervalle zählen sie zu den Dissonanzen.

2 Fux: *Gradus ad Parnassum*.

- **imperfekte** (unvollkommene) **Konsonanzen**: Terz (3) und Sexte (6), ggf. deren Oktaverweiterungen (vor allem die Dezime); dies sind große/kleine Intervalle, welche zwar auch zusammenklingsfähig sind, jedoch nur eingeschränkt schlussfähig.

– Zu beachten ist: Sexten gelten gegenüber Terzen als weniger wertvoll.

2. **Dissonanzen**: alle übrigen Intervalle, nämlich Sekunde (2) und Septime (7) bzw. deren Oktaverweiterungen sowie alle übermäßigen oder verminderten Intervalle. Diese kommen in jeder diatonischen Skala einmal vor (als Tritonus oder verminderte Quinte zwischen der $\hat{4}$ und der $\hat{7}$ einer Durskala), sonst allenfalls durch künstliche Alterationen (also die *musica ficta*).³
3. Die Quarte gilt als Dissonanz, wenn sie zur Unterstimme des Satzes auftritt (als sog. *primäre Quarte*).⁴

Dissonanzen können (und sollen) in diminuierten Sätzen zur Anwendung kommen, nicht jedoch im *contrapunctus simplex*. Sie müssen in jedem Falle speziell behandelt werden, sie sind unselbständig. Die Quarte, dies sei hier nachdrücklich betont, gilt in der Zweistimmigkeit immer als Dissonanz, in der Mehrstimmigkeit nur zur Unterstimme des Satzes. Versehentlich Quartan zu setzen ist einer der am häufigsten unterlaufenden Fehler in zweistimmigen Sätzen.

Perfekte Konsonanzen eignen sich vor allem als Anfangs- und Schlussklänge, imperfekte Konsonanzen für Zusammenklänge inmitten eines Abschnitts. Ersteres ist kein Gesetz mit Absolutheitsanspruch, sieht man davon ab, dass Einklänge (Primen) innerhalb eines Abschnitts tatsächlich vermieden werden. Wenn man sie dennoch antrifft, so sind sie üblicherweise metrisch so positioniert, dass sie unauffällig bleiben. Der zweite Gesichtspunkt – imperfekte Klänge nicht am Anfang und am Ende eines Abschnitts – wird in dünnstimmigen Sätzen hingegen weitgehend befolgt, jedenfalls dann, wenn die beiden Stimmen simultan einsetzen. In Imitationszügen kann die folgende Stimme durchaus mit dem Zusammenklang einer Terz oder Sexte beginnen. Dann setzt sie aber in einer perfekten Konsonanz zum Anfangston der vorausgehenden Stimme ein. Die ersten beiden Mensuren wiederum von Lassos *Bicinium Beatus vir* (siehe oben S. 21) zeigen dieses Phänomen.

³ Zur Erinnerung: Dies betrifft die Stufen $\sharp\hat{1}$ (ut), $\sharp\hat{4}$ (fa) und $\sharp\hat{5}$ (sol) des Hexachordum naturale.

⁴ Die *sekundäre Quarte* tritt zwischen einem Stimmpaar oberhalb der Unterstimme auf und ist daher im drei- und mehrstimmigen Satz möglich, z. B. im sog. *Sextakkord*.

2.2. Bewegungsarten

Neben der Frage, welche Intervalle unter welchen Bedingungen simultan erklingen können, spielt auch eine Rolle, auf welche Weise sich die Stimmen von einem Zusammenklang zum folgenden bewegen. Beides hängt miteinander zusammen. Man unterscheidet im Wesentlichen vier *Bewegungsarten*, wobei die an zweiter Stelle genannte einen Sonderfall der erstgenannten bildet:

Gerade Bewegung: die Stimmen bewegen sich in dieselbe Richtung (*modus rectus*⁵).

Parallelbewegung: ein Spezialfall der geraden Bewegung, nämlich gerade Bewegung im selben Intervall.

Gegenbewegung: die Stimmen schreiten in entgegengesetzter Richtung fort (*modus contrarius*). Steigt die eine, fällt gleichzeitig die andere.

Seitenbewegung: eine Stimme liegt, die andere bewegt sich (*modus obliquus*). Sind die zuerst genannten Bewegungsarten auch im contrapunctus simplex möglich, so gilt dies für die Seitenbewegung nicht. Die Stimmen müssen hierbei rhythmisch unterschiedlich verlaufen.⁶

Bsp. 2.2 zeigt Exempel für alle vier Bewegungsarten. Recht häufig sehen wir gerade Bewegung und (nimmt man Bsp. 2.1 hinzu) speziell die Parallelbewegung. Es dominiert jedoch die Seitenbewegung, weil sie auftritt, sobald die Stimmen nicht homorhythmisch verlaufen. Ohne Seitenbewegung kann es keine rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen geben. Sie bildet die Voraussetzung für echte Polyphonie. Sätze, in denen sie fehlt, zeigen tendenziell homophones Gepräge.⁷ So gesehen bildet sie die wertvollste Bewegungsart. Zusammen mit der Gegenbewegung verhindert Seitenbewegung, dass die im folgenden Abschnitt behandelten fehlerhaften Fortschreitungen entstehen.

Gleichwohl soll die Seitenbewegung vorläufig noch vermieden werden, denn im Note-gegen-Note-Satz, der zunächst zu üben sein wird, ließe sie sich nur durch Tonwiederholungen in einer der beiden Stimmen erzeugen, und diese wird man in untextierten Sätzen zunächst aussparen.

5 LOUIS/THUILLE: Harmonielehre, S. 17.

6 Im Falle einer Tonwiederholung in einer Stimme kann auch im contrapunctus simplex Seitenbewegung auftreten. Allerdings ist eine Tonwiederholung eher als Aufspaltung des doppelt so großen Notenwertes aufzufassen. In Vokalmusik kann dadurch eine längere Note mehrere Textsilben tragen. Manche Kontrapunktlehrgänge untersagen es, solche Tonwiederholungen in untextierten Satztechnikübungen zu schreiben.

7 Ein Blick in das Agnus von Josquin zeigt, wie auch im contrapunctus simplex Unabhängigkeit der Stimmen erzeugt werden kann: indem die Textierung nicht homogen, sondern gegeneinander verschoben erfolgt.

The image displays two systems of a musical score for a two-part setting. The first system, starting at measure 1, shows a Soprano part with a 'Seitenbewegung' (lateral movement) and a Bass part with a 'Gegenbewegung' (counter-movement). The lyrics are 'Be - ne - ne - di -'. The second system, starting at measure 8, shows a Soprano part with a 'Parallelbewegung' (parallel movement) and a Bass part with a 'Gerade Bewegung in die Quinte' (straight movement in the fifth). The lyrics are 'ctus, be - ne - dic - tus, be -'. The score is written in 4/2 time and uses a G-clef for the Soprano and a C-clef for the Bass.

Bsp. 2.2: Verschiedene Bewegungsarten: Josquin, Missa *Gaudeamus*, Benedictus

2.3. Stimmführungsregeln

Mindestens so wichtig wie die Frage, welche Intervalle im zweistimmigen Satz erklingen dürfen, ist die Regulation der Fortschreitung der Stimmen. Nicht jede der oben genannten Bewegungsarten ist in Kombination mit jedem Zusammenklang gebräuchlich. Die Differenzierung nach perfekter und imperfekter Konsonanz schlägt sich in der wichtigsten Stimmführungsregel nieder: dem altbekannten und gefürchteten Verbot paralleler Primen, Oktaven und Quinten.

Prim-, Oktav- und Quintparallelen verkörpern das, was im allgemeinen als Satzfehler regelrecht »verboten« wird. Aber auch die gerade Bewegung ist Gegenstand der zur Regeln erstarrten Konventionen im kontrapunktischen Intervallsatz. Die wichtigsten Vorschriften sind:

1. Parallelbewegung und Antiparallelen in vollkommenen Konsonanzen sind ausgeschlossen. Befindet man sich in einer der vollkommenen Konsonanzen (auch über die Oktave hinausgehend, wie beispielsweise im Falle von Duodezimen), so darf anschließend keineswegs dieselbe vollkommene Konsonanz erklingen. Das leuchtet unmittelbar ein, wenn reale Parallelbewegung vorliegt, gilt aber auch für die sogenannten *Antiparallelen*, beispielsweise die Bewegung aus einer Prime in eine Oktave in Gegenbewegung. Antiparallelen kann man allerdings in vielstimmigen Sätzen bisweilen antreffen.

2. Gerade Bewegung in den Einklang und die Oktave ist in der Zweistimmigkeit möglichst zu vermeiden. Weniger streng gilt dies auch für die gerade Bewegung in eine Quinte. Das ist das Phänomen, was heutzutage gern als *verdeckte Parallelen* bezeichnet wird. Im Akkordsatz werden diese meist toleriert, in der offen liegenden Zweistimmigkeit jedoch nach Möglichkeit vermieden.
3. Parallelbewegung in Terzen oder Sexten soll nicht allzu lange ohne zwischenzeitlichen Wechsel der Bewegungsrichtung erfolgen. Thomas Daniel gibt als Faustregel an: nicht länger als zwei Ganze, drei Halbe oder fünf Viertel in Parallelbewegung.⁸ Ausnahmen davon fallen sofort auf, siehe den zitierten Ausschnitt aus Josquins Missa *Malheur me bat* (Bsp. 2.1.)



Bsp. 2.3: Fehlerhafte Fortschreitungen (»Parallelen«)

Es wurden mancherlei Erklärungen für die Konvention, Parallelbewegung in perfekten Konsonanzen zu vermeiden, angeführt. Häufig wird gesagt, die ersten beiden in der Partialtonreihe (vgl. Bsp. 1.22) enthaltenen Intervalle, Oktave und Quinte, dürften nicht für Parallelbewegung genutzt werden, weil zwei Stimmen dadurch zu einer verschmelzen würden. Im Falle der Primparallelen liegt dies auf der Hand. Bereits im Falle des Quartintervalls, das erstmals zwischen den Partialtönen 3 und 4 entsteht (der Duodezime und der Doppeloktave zum Grundton), ist der Verschmelzungsgrad schon recht gering. Quartparallelen – sie sind zwischen sog. *sekundären Quart*en zwischen zwei Oberstimmen ab der Dreistimmigkeit möglich – sind daher *nicht* verboten, wurden aber bisweilen als minderwertige Art der Fortschreitung empfunden.⁹

Vielleicht ist es eher so, dass diejenigen Zusammenklänge, die als am wertvollsten angesehenen wurden, also die *perfekten* Konsonanzen Prime, Oktave, Quinte, nicht mit derjenigen Bewegungsart verbunden sein sollen, in welcher die Stimmen den geringsten Grad an Unabhängigkeit aufweisen, nämlich der Parallelbewegung.

⁸ DANIEL: Kontrapunkt, S. 189.

⁹ So galt die Figur des *Fauxbourdon*, der Verschiebung von Terz-Sextakkorden, obwohl häufig auftretend, bis zu einem gewissen Grad als unkünstlerisch.

Im drei- oder vierstimmig-polyphonen Satz und erst recht im Akkordsatz der Harmonielehre ist im allgemeinen lediglich die *Parallelbewegung* in perfekten Konsonanzen strikt verboten. Nur in Spezialfällen ist dort die aus einem anderen Intervall kommende *gerade Bewegung* in eine der vollkommenen Konsonanzen verpönt.

Eine gerade Bewegung in die Quinte findet sich im oben zitierten *Benedictus* von Josquin (Bsp. 2.2) von Mensur 12 auf Mensur 13. Dort wird diese im zweistimmigen Satz meist als unschön empfundene Stimmführung durch den Umstand abgemildert, dass die Oberstimme eine textliche Zäsur aufweist, also gewissermaßen eine neue Phrase beginnt, mit zwischenzeitlichem Atmen.¹⁰ Solchen Intervallen zwischen zwei Sinneinheiten kommt eine andere Qualität zu als den Fortschreitungen innerhalb eines Abschnitts oder einer »Phrase« (modern gesprochen). Man könnte Hugo Riemann folgend von »geschehenen« (melodisch wirksamen) oder, wie im vorliegenden Fall, »toten« Intervallen sprechen.¹¹ Die verdeckte Quinte ereignet sich in diesem Beispiel unter Beteiligung eines »toten« und insofern weniger wirksamen Intervalls in der Oberstimme.

Eine »verdeckte« Oktav- oder Primparallele ist jedoch in der Zweistimmigkeit so gut wie ausgeschlossen und sollte jedenfalls nicht ohne Not gesetzt werden.

Oft hört man den Einwand, Quint- oder Oktavparallelen klingen doch »gut«, und darauf käme es schließlich an. Das Ohr zur Entscheidungsinstanz in Sachen der Qualität eines Tonsatzes zu erheben, ist problematisch. Einmal abgesehen davon, dass das Hören eine höchst individuelle Angelegenheit ist und man auf diese Weise die Bewertung kompositorischer Qualität auf die Ebene von Geschmacksurteilen setzt, geht es bei den Regulativen des Kontrapunkts doch um die Etablierung einer gewissen Grammatik des Tonsatzes. Abweichen man kann von den Konventionen einer Sprache durchaus. In rhetorischer Absicht bisweilen dies geschieht.¹² Doch nur durch Kenntnis der Grammatik ist es möglich, Besonderheiten und Regelübertretungen (vielleicht sogar absichtsvolle) überhaupt zu erkennen. Möchte man selbst den hohen Grad der Kunstfertigkeit der alten Meister nachempfinden, so kommt man nicht daran vorbei, sich in das enge Korsett des damals befolgten Regulativs zu begeben. Heutzutage ist niemand daran gehindert, nach Herzenslust eigene musikalische Idiome zu entwickeln und die

10 Man darf in diesem Zusammenhang nicht außer Acht lassen, dass Josquins Textierungen zumeist fragmentarisch sind und rekonstruiert werden müssen. An einer Stelle wie der hier in Frage stehenden kann eine durch den Herausgeber nachträglich vorgenommene Textierung aufgrund des satztechnischen Befundes erfolgt sein.

11 RIEMANN: System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 14 f. Vgl. dazu Anmerkung 6 auf S. 60.

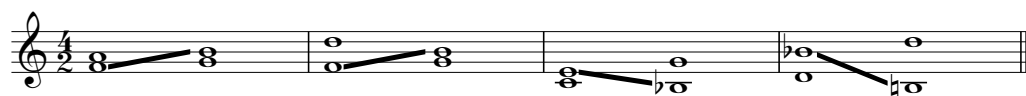
12 Der geneigten Leserin wird bei der Lektüre dieser beiden Sätzen deren Selbstbezüglichkeit entgangen nicht sein.

Lust an Regelübertretungen auszuleben. Für eine künstlerische Authentizität ist die Komponistin selbst verantwortlich. Dilettantisch hingegen wäre es, einem Satz den Anschein einer vergangenen Stilistik zu geben und dabei aus handwerklicher Unsicherheit heraus ungewollt Stilbrüche zu begehen.

Schließlich Hand aufs Herz: »Klingen« eigentlich Beethovens späte Quartette »gut«? Zum Gassenhauer sind sie jedenfalls nicht geworden, obwohl ihr künstlerischer Rang unstrittig ist.

Der Querstand oder die *relatio non harmonica*

Im contrapunctus simplex ebenso wie in figurierten Sätzen sollte man darauf achten, keinen *Querstand* zu setzen, keine *relatio non harmonica*.¹³ Darunter ist im einfachsten Fall bereits die stufenweise Folge zweier großer Terzen zu verstehen, welche einen Tritonus hörbar werden lassen, aber auch ähnliche Konstellationen, welche übermäßige/verminderte Intervalle sukzessiv erklingen lassen (Bsp. 2.4). In der Zweistimmigkeit der Renaissance werden solche Relationen notfalls versteckt, d. h. durch Figurationen oder dergleichen unauffällig platziert, was im contrapunctus simplex allerdings nicht möglich ist.



Bsp. 2.4: Die *relatio non harmonica*

In Lassos *Bicinium Beatus vir* (Bsp. 1.8) wird im Übergang von der Mensur 16 zu 17 der Tritonus zwischen *h* in der Oberstimme und *f* in der Unterstimme durch einen Vorhalt verschleiert. Dieser leitet zugleich die Kadenzsynkope der (allerdings ausgeflohenen) Kadenz in Mensur 18 ein. Man würde an dieser Stelle in der Oberstimme eher ein *b* anstelle des *h* erwarten, was mit dem *f* der Unterstimme eine reine Quarte statt des Tritonus ergäbe. Warum entschließt sich Lasso nicht zu diesem Ausweg? Weil die Unterstimme zuvor *e* besitzt, was mit einem *b* wieder eine *relatio non harmonica* in Gestalt einer verminderten Quinte erzeugt. Warum dann nicht das *e* durch ein *a* ersetzen? Das erzeugte eine allzu großräumige Bewegung in parallelen Terzen (um keine unterbrochene Tonleiter zu erhalten, muss zuvor auch eine Semiminima *g* erklingen). Man sieht, auf welche Feinheiten es im zweistimmigen Satz ankommt. Ein gutes *Bicinium* zu schreiben, ist schwerer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag.

¹³ MENKE: Kontrapunkt I - Prima prattica, 94 ff.

Übung 6: Bewegungsarten bestimmen

Chiffrieren Sie im Bicinium (*Beatus vir*) von Lasso (Bsp. 1.8) in den Mensuren 1–7 (erste Minima) sämtliche Fortschreitungen als

- Seitenbewegung (S),
- Gegenbewegung (C, *contrarius*),
- gerade Bewegung (G)
- oder Parallelbewegung (P).

2.4. Klauseln

Motetten der Renaissance sind typischerweise abschnittsweise aufgebaut. Die musikalische Gliederung deckt sich im Regelfall mit der des Textes. Die Abschnitte können (müssen keineswegs) durch Imitationszüge eröffnet werden. Beschlossen werden sie häufig durch Klauseln, in der späteren harmonisch geprägten Musik *Kadenzen* genannt. Eine Klausel ist zunächst einmal ein standardisierter Weg einer einzelnen Stimme in die Finalis, den Schluss ton der Kirchentonart oder jedenfalls des Abschnitts. In der Zwei- und Mehrstimmigkeit wird aber auch das Zusammenspiel zweier melodischer Klauseln und die dadurch erreichte, standardisierte Schlussfloskel als *Klausel* bezeichnet.

Zweistimmige Klauseln sind dadurch gekennzeichnet, dass die beiden Stimmen

- in Gegenbewegung in die Schlussnote fortschreiten,
- dabei einen Rangwechsel der Konsonanzen von imperfekt zu perfekt aufweisen, letzteres zumeist in Gestalt des Einklangs oder der Oktave, selten der Quinte
- und in einer Stimme in einem Halbton, in der anderen in einem Ganzton von der vorletzten Note in die letzte schreiten.

Der letzte Ton der Klausel heißt *Ultima*, der vorletzte *Paenultima*. Oft ist noch ein vor-vorletzter Klang beteiligt, die *Antepaenultima*.

In der Zweistimmigkeit ist logischerweise ein Gerüst aus zwei Klauseln anzutreffen. Dieses wird als absolut grundlegend und unverzichtbar auch in der Mehrstimmigkeit beibehalten. Es besteht zum einen aus der Klausel der Tenorstimme, diejenige Stimme, welche anfangs den gregorianischen *cantus firmus* führte (in langen Notenwerten hielt, lat. *tenere*, »halten«), der *Tenorklausel* also. Dazu tritt die Klausel der Diskantstimme, die *Diskantklausel*. Der Dis-Cantus ist der ursprünglich gegen den Tenor gesetzte »Gesang«, die Gegenstimme zur primären Tenorstimme, der »Haltetonsstimme«.

Die Diskant- und Tenorklausel wurden als *clausulae principales*¹⁴ bezeichnet. Die in der Mehrstimmigkeit hinzutretenden Klauseln des Basses und des Altes wurden demgegenüber als untergeordnet angesehen.

Man präge sich die kennzeichnenden Fortschreitungen der Tenor- und Diskantklausel gut ein:

- Die Tenorklausel besteht aus der fallenden Sekunde (meist als Ganzton) in die Ultima.
- Die Diskantklausel besteht aus der steigenden Sekunde (vorzugsweise als Halbton) in die Ultima.

Als Merkhilfe kann man sich klarmachen, dass die halbtönig steigende Diskantklausel das abbildet, was in der späteren Harmonielehre *Leitton* genannt wird: den Ton der siebten Tonleiterstufe ($\hat{7}$), in Moll künstlich erhöht (Bestandteil des sogenannten *melodischen* bzw. *harmonischen Moll*). Der Diskant zeigt also im Idealfall die Fortschreitung aus dem *subsemitonium modi* (dem Halbton unterhalb der Finalis des Modus) in die Finalis. Der Tenor fällt im Gegensatz dazu sekundweise in die Finalis hinab. Dies entspricht der häufig beobachtbaren Bewegungsform einer geistlichen oder weltlichen Liedmelodie an deren Ende: Der Schlussston wird sekundweise fallend von oben erreicht.

Den unteren Halbton zur Finalis, das subsemitonium modi also, besitzen freilich nur das Lydische und das erst durch Glarean eingeführte Ionisch (dem modernen Dur entsprechend). Aus heutiger Sicht: Von den auf Stammtönen aufgebauten Tonarten verfügen lediglich F-dur und C-dur über natürliche Leittöne. Die Finalistöne *d*, *e*, *g* und *a* (damit die Modi Dorisch, Phrygisch, Mixolydisch und Äolisch) haben diesen unteren Halbton nicht. Dies ist der Hauptgrund für die Praxis der künstlichen Alterationen, der einen Halbtonanschluss ermöglichenden *musica ficta*. Das Phrygische allerdings (Finalis *e*) besitzt einen *oberen* Halbton (*f—e*). In der phrygischen Klausel führt daher der (sekundweise fallende) Tenor den Halbtonschritt in die Finalis; die (sekundweise steigende) Diskantklausel ist ganztönig (*d—e*). Diese Kadenzform heißt bis heute *phrygische Kadenz*. Wird seit Beginn des 18. Jahrhunderts mehr und mehr auch die Diskantklausel der phrygischen Kadenz leittönig angelegt, so entsteht die *alterierte phrygische Kadenz*, gut erkennbar an eben diesem Halbtonanschluss in beiden Gerüststimmen. Das ist die Genese der Formen tiefalterierter Doppeldominanten, wie sie der Generalbass und die Harmonielehre beschreiben. Doch davon ist man im 16. und 17. Jahrhundert weit entfernt.

¹⁴ SCHWENKREIS (Hrsg.): Compendium Improvisation, S. 40.

Man präge sich ein: Bei der Klausel zur Stufe *mi*, also der *mi-Klausel* oder *phrygischen Klausel*, führt die Tenorklausel den Halbton, die Diskantklausel den Ganzton. In allen anderen Fällen ist es umgekehrt.

Diskantklausel Tenorklausel Diskantklausel phryg. Klausel künstl. Leitton Nach 1700: alterierte phrygische Kadenz

Tenorklausel Diskantklausel Tenorklausel (im 16. Jhdt. selten) B^7 $\text{5}^>$ It^6 D (in a-moll) V

Bsp. 2.5: Die Klauseln in der Zweistimmigkeit

Das Klauselpaar aus Diskant- und Tenorklausel erzeugt somit eine Progression 6–8 oder bei Stimmtausch 3–1. Keineswegs sind in der Zweistimmigkeit die beiden Klauseln an reale Tenor- oder Diskantstimmen gebunden. So kann ein Bass die Tenorklausel, der Tenor dann die Diskantklausel bekommen.

In der Vierstimmigkeit hingegen ist eine Klausel bzw. Kadenz genau dann perfekt, wenn die jeweilige Stimme (Diskant/Sopran, Alt, Tenor, Bass) exakt »ihre« Klausel führt. Tauschen die Stimmen die Klauseln untereinander, verliert die Kadenz ihre Perfektion und markiert innerhalb der Form gegebenenfalls eine untergeordnete Zäsur. Schlusskadenzen sind typischerweise perfekt, zeigen jedenfalls die stärkste in einem Satz verwendete Kadenzform.

Übung 7: Musica ficta analysieren

Bestimmen Sie im *Bicinium Beatus vir* von Lasso (Bsp. 1.8) die Funktion der künstlich alterierten Töne, der *Musica ficta* als entweder

- Leitton aufwärts, an Klauseln oder außerhalb,
- Leitton abwärts (*una nota sopra la*),
- Vermeidung von Tritoni in der Linie oder im Zusammenklang (*mi contra fa*, Querstände).

Übung 8: Klauseln untersuchen

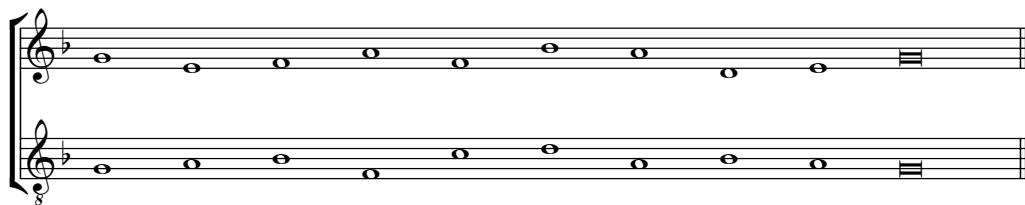
Betrachten Sie im selben *Bicinium* die Klauseln an den Kadenzen in den Mensuren 9/10 und am Ende. Wo liegt jeweils die Tenorklausel, wo die Diskantklausel?

2.5. Der contrapunctus simplex in Semibreven

In Anlehnung an Fux' erste Gattung (1:1) soll nun ein zweistimmiger, unrhythmisierte, d. h. in einheitlichen Notenwerten (Ganzen) verlaufender Note-gegen-Note-Satz (*cantus planus*-Satz in Semibreven) als Spezialfall des *contrapunctus simplex* erarbeitet werden. Folgende Regeln oder auch Konventionen sollen dabei zur Anwendung kommen:

- Es werden im *contrapunctus simplex* ausschließlich konsonante Zusammenklänge verwendet.
- Zu Beginn soll eine perfekte Konsonanz, am Ende der Einklang oder die Oktave stehen.
- Die Ultima soll dabei wenn möglich über die *clausulae principales*, das Paar Tenor- und Diskantklausel, erreicht werden.
- Der Einklang beider Stimmen ist in der Mitte des Satzes möglichst zu vermeiden. In figurierten Sätzen kann man den Einklang gelegentlich auf unbetonter Taktposition verwenden.¹⁵
- In der Zweistimmigkeit wird man nach Möglichkeit die Stimmen besser nicht zugleich in dieselbe Richtung springen lassen.
- Man schreibe für *Nachbarstimmen* in den Vokalgattungen (S, A, T, B).
- Der Abstand der beiden Stimmen wird daher eine Dezime im Regelfall nicht überschreiten, jedenfalls nicht für längere Zeit.
- Stimmkreuzung (die Unterstimme liegt zeitweise höher als die Oberstimme) ist ohne weiteres möglich.

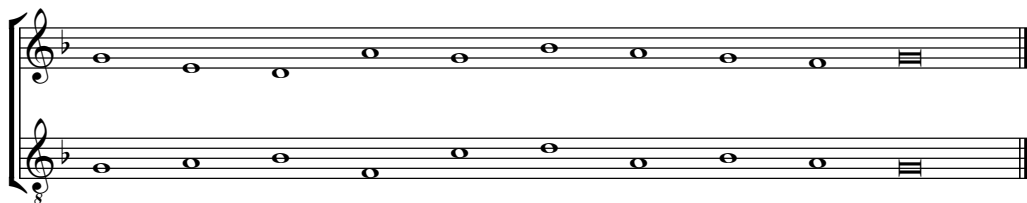
Wir wollen nun die in Bsp. 1.30 erarbeitete Melodie als *cantus firmus* in einen Tenor legen und dazu eine Altstimme entwerfen. Bsp. 2.6 zeigt einen ersten Versuch.



Bsp. 2.6: Ein *cantus planus*-Satz mit Fehlern

¹⁵ Wie bereits erwähnt werden in der Literatur Einklänge auf betonter Zeit in der Satzmitte gemieden. Sie wirken zu sehr schlussbildend.

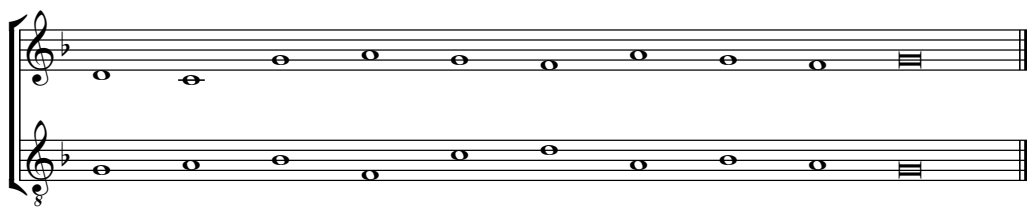
Untersuchen wir die entstandenen Zusammenklänge einzeln, so zeigt sich, dass diese im Wesentlichen korrekt sind. Einmal finden wir die fehlerhafte Quarte (fünftes Intervall c^1 - f^1). Ungünstig ist die Linie e - f - a zu Beginn (umgekehrte Bogenform), völlig ausgeschlossen die offene Quintparallele vom zweiten zum dritten Klang. Am Ende sehen wir erneut eine ungünstige Melodieführung (umgekehrte Bogenform). Auch wird hier die Diskantklausel zur Tenorklausel des c. f. vermisst. Bsp. 2.7 zeigt eine mögliche Korrektur.



Bsp. 2.7: Erste Verbesserungen – noch nicht perfekt

Nunmehr ist das typische Paar der *clausulae principales* vorhanden. Das beseitigt zugleich die *relatio non harmonica*, den auffälligen Triotonus vom b des Tenor zum e^1 des Alt. Ein Schönheitsfehler ist jedoch noch vorhanden: die gerade Bewegung in die Oktave a - a^1 .

Der Alt zeigt nunmehr einen plagalen Tonumfang zum authentischen Dorisch (transponiert) des c. f. Soweit so gut, doch kann der Anfang noch nicht überzeugen. Auch hier ist eine *relatio non harmonica* hörbar. Die finalen Korrekturen zeigt Bsp. 2.8



Bsp. 2.8: Die finale Fassung

Wir sehen: Korrekte Zusammenklänge, Fortschreitungen und Einzelstimmführung müssen gleichermaßen berücksichtigt werden. Korrekturen einzelner Aspekte können weitreichende Folgen für den Satz zeigen; das Radiergummi war vor der Entwicklung von Notationssoftware ein ebenso wichtiges Werkzeug wie der Bleistift. Bsp. 2.8 zeigt eine korrigierte Fassung.

Übung 9: Contrapunctus simplex in Ganzen

Schreiben Sie zu den bereits erfundenen Melodien in Ganzen (siehe oben S. 40) Gegenstimmen in einer Nachbarstimme. Da Sie das Urheberrecht am cantus firmus besitzen, dürfen Sie ihn bei Bedarf auch modifizieren.

3 | Diminutionen

Will man einen aufgelockerten, schließlich auch dissonanzhaltigen Satz schreiben, so sind gewisse Regeln der Rhythmusbehandlung zu beachten. Dissonanzfiguren können sich auf leichter Zeit verstecken und dienen hauptsächlich dazu, gefällige Melodielinien zu ermöglichen. Betonte Dissonanzen hingegen erscheinen in der Gestalt von Synkopendissonanzen. Später werden sie als Vorhalte bezeichnet. Sie wollen wahrgenommen werden und einen gefälligen Klangreiz erzeugen. Sie sind das Salz in der Suppe des polyphonen Satzes.

Die Diminution eines Gerüstsatzes aus Breven oder Semibreven in kleinere rhythmische Werte bedingt noch nicht den Einsatz von Dissonanzen, sondern bedeutet zunächst nur eine rhythmische Belebung. In einem zweiten Schritt kann die Melodik mittels dissonierender Durchgänge geschmeidiger gestaltet werden. Schließlich bilden Vorhalte an Klauseln und im Laufe der Musikgeschichte zunehmend auch in der Mitte eines Abschnitts oder Satzes Dissonanzereignisse, die an betonter (hervorgehobener) Position wahrgenommen werden wollen und dem Satz klangliche Würze und Farbigkeit verleihen. Doch der Einsatz von Dissonanzen jedweder Art soll zunächst noch zurückgestellt werden.

3.1. Regeln zur Behandlung des Rhythmus

In der Renaissance sind die rhythmischen Werte untereinander keineswegs gleichberechtigt und damit hinsichtlich ihrer Einsatzfähigkeit neutral. Vielmehr kommen jedem Notenwert hinsichtlich der Textbehandlung und auch im Hinblick auf die melodischen Fortschreitungen unterschiedliche Funktionen zu.

Eigenschaften der rhythmischen Werte Longa, Brevis (Doppelganze), Semibrevis (Ganze), Minima (Halbe), Semiminima (Viertel) und Fusa (Achtel) sind:

- Die Longa fungiert als Schlussnote.
- Syllabisch textiert werden die Brevis, die Semibrevis und die Minima, Semiminimen nur als einzelne Note nach einer punktierten Minima.
- Melismatisch textiert (im Sinne einer Kolorierung) werden Semiminimen, Minimen, Semibreven und bei Bedarf auch Breven.
- Fusae (Achtel) treten stets *paarweise* und zunächst fast ausschließlich als Verzierung an Klauseln auf. Sie stehen immer auf der Position einer leichten Semiminima (der zweiten von zwei Vierteln einer regulär positionierten Semibrevis).

Breven und Semibreven können um die Hälfte ihres Wertes verschoben werden, wodurch Synkopen entstehen. In der heutigen, Taktstriche verwendenden Notation sind dazu gegebenenfalls Überbindungen über den Mensur- bzw. Taktstrich vonnöten. Solche Haltebögen sind in der Renaissance ungebräuchlich, weil schlichtweg unnötig. Selten sind im 16. Jahrhundert kleine Synkopen (Viertel-Halbe-Viertel). Man verzichtet in eigenen Satzübungen am besten gänzlich auf ihre Verwendung.

Breven, Semibreven und Minimen können ebenfalls punktiert werden (nur *einfache* Punktierungen sind möglich). Auch dabei kann es sich ergeben, dass die heute verwendeten Mensur- bzw. Taktstriche die Verwendung von Haltebögen erzwingen. Ausgeschlossen sind

- die Bindung langer Noten an kürzere (die Folge kurz-lang),
- Bindungen, die nicht durch Punktierungen ausgedrückt werden könnten (z. B. eine Viertel an eine Ganze zu binden)
- sowie umgekehrte Punktierungen (wiederum kurz-lang).



Bsp. 3.1: Bindungen und Punktierungen

Das Ideal des Renaissance-Kontrapunktes ist der Ausgleich von Gegensätzen. Dies hatten wir bereits an der Melodik beobachtet: Sprünge werden durch Bewegung in Gegenrichtung ein- und ausgeleitet oder bilden eine sanft aus- oder einlaufende halbe oder auch ganze Bogenform.

Eben dies gilt auch für den Rhythmus: Typischerweise schreitet man stufenweise von großen zu kleinen Werten fort und umgekehrt. Eine rhythmische Stufe wird dabei ungern übersprungen (wenngleich dies gerade in vielstimmigen Sätzen keineswegs ausgeschlossen ist). Auf beispielsweise Ganze folgen demnach zunächst eher Halbe, als dass sich unmittelbar Viertel anschließen würden. Auffallende rhythmische Kontraste werden vermieden.

Gerne vermitteln metrisch auffällige Vorgänge zwischen großen und kleinen Werten (z. B. Semibreven vs. Semiminimae), nämlich Synkopen oder Punktierungen (Bsp. 3.2). Beides motiviert den Wechsel in eine schnelle Bewegung oder bremst ihn organisch ab.



Bsp. 3.2: Behandlung des Rhythmus

Man kann also sagen: Schnelle Bewegung wird am sinnfälligsten durch eine Punktierung oder eine Synkope ein- und ggf. ausgeleitet. Dies gilt ganz besonders für Semiminimen (Viertelnoten). Sie werden am besten aus einer punktierten Halben oder im Zusammenhang mit einer Synkope (Bindung in Semiminimen/Halben) eingeleitet (Bsp. 3.3). Ebenso können synkopiert angeordnete Semibreven Koloraturen vorbereiten oder abfangen.



Bsp. 3.3: Die Behandlung von Semiminimen

Viertelnoten bedürfen auch hinsichtlich der Melodik der besonderen Beachtung: Aus betonten Vierteln darf nicht aufwärts gesprungen werden (Bsp. 3.4). Damit würde die unbetonte Viertelposition einen als unangemessen empfundenen melodischen Akzent erhalten, unangemessen, weil er dem metrischen Nicht-Akzent widerspräche. Für den Palestrinastil wird diese Regel – aus betonten Vierteln nicht aufwärts springen – in Strenge befolgt. Figuren wie die im Beispiel rechts dargestellte verleihen einer Stimme sofort barockes Gepräge.¹ *Schönheit durch Ebenmaß* ist die Maxime der Renaissance. Das zeigt sich auch hier, an der Schnittstelle von Melodik und Rhythmik.



Bsp. 3.4: Sprünge in Semiminimen

Dass von schwerer zu leichter Zeit nicht aufwärts gesprungen wird, lässt sich als Tendenz auch für Minimen (Halbe) beobachten: Von einer zweiten zu einer dritten Minima findet sich wesentlich häufiger ein Aufwärtssprung als von einer

¹ Dies gilt nicht nur in dünnstimmigen Bicinien, sondern ist ein Merkmal auch vielstimmiger Sätze der Vokalpolyphonie.

ersten zu einer zweiten (innerhalb eines eine Brevis umfassenden Taktes, und dort gilt dies natürlich auch für Sprünge von Position 3 zu 4). In textierten Stimmen liegt zwischen einer betonten Minima und einer unbetonten (auf zweiter oder vierter Halbeposition) gerne eine textliche Zäsur, wenigstens aber der Wechsel in ein neues Wort (also kein Melisma oder bloßer Silbenwechsel innerhalb eines Wortes).²

Lehrreich ist auch in diesem Zusammenhang ein Blick in das oben (S. 21) wiedergegebene Bicinium *Beatus vir* von Lasso. Man kann dort einige wenige Aufwärtssprünge in unbetonte Positionen auf der Basis von Miniminen finden. Allerdings ist dann immer ein guter Grund vorhanden, so zu verfahren: in Mensur 3 (Unterstimme, eine Mensur später in der imitierenden Oberstimme) ist es die textliche Zäsur (Komma) verbunden mit der Synkope. Eine Synkope heilt alle Wunden – das gilt auch hier. Synkopen sind auch in Mensur 5 und 6 (Imitation in der Oberstimme) beteiligt. Zugleich wird hier im größtmöglichen Intervall (abgesehen von der Oktave) gesprungen, natürlich in rhetorischer Absicht.³ Aufschlussreich ist auch ein Blick auf Mensur 29 (warum?).

Tonwiederholungen sollten nur sparsam verwendet werden. Motiviert werden sie vor allem durch den Text (Aufspalten einer langen Note, um auf ihr mehrere Silben unterzubringen).⁴ Von leichter auf schwere Zeit (im Sinne von *Antizipationen*, wie sie in der späteren Barockmusik gerne verwendet werden) sind sie ausgesprochen selten.

Der in Bsp. 3.5 wiedergegebene Ausschnitt aus Palestrinas fünfstimmiger Motette *Exsultate Deo* zeigt eine perfekte Behandlung der Melodiebögen. Sprünge finden sich überwiegend von leichter zu schwerer metrischer Position. Für die Semiminimen gilt dies in Strenge. Zwei Ausnahmen gibt es auf der Ebene der Miniminen: Die Synkope in Mensur 41 wird angesprungen, was sinnfällig wirkt. Nochmals: Synkopen heilen mancherlei Leiden⁵. Und in Mensur 46 ist wiederum eine Kadenzsynkope beteiligt. Sie schließt eine Sinneinheit ab, so dass zwischen *b* und *d* (auf der Silbe »in«) ein Riemannsches *totes Intervall*⁶ liegt.

2 Man kann aus der Seltenheit eines betonten-unbetonten Sprungs in Miniminen schließen, dass auch in einer instrumentalen Stimme vor einer aufwärts angesprungenen unbetonten Minima leicht abgesetzt werden sollte, im Sinne einer (gedachten) Atemzäsur.

3 Die Figurenlehre des 17. Jahrhunderts spricht hier von der *Exclamatio*.

4 In instrumentalen Soggetti sind Tonwiederholungen ein Indiz dafür, dass ihnen ein ursprünglich vokales Soggetto zugrunde liegt, z. B. in der Gattung der *Canzona*, die in der Intavolierung von Chansons wurzelt.

5 Das ist selbstverständlich nicht als medizinischer Ratschlag zu verstehen.

6 Hugo Riemann prägte diesen Begriff, um Intervalle zu kennzeichnen, die in einer Melodie zwischen Sinnabschnitten liegen und somit weniger wirksam sind, als die Sukzessivintervalle innerhalb einer melodischen Phrase (RIEMANN: System der musikalischen Rhythmik und Metrik,

Typisch ist die Punktierung in Mensur 43, der eine einzelne Semiminima folgt, die textiert werden darf. Das sich anschließende Melisma wird von Minimen eingerahmt. Vor dem Wechsel der Textsilbe laufen die Semiminimen in eine Minima aus; erst auf der folgenden Minima erscheint die neue Textsilbe. Das wirkt organisch und kommt den Sängern entgegen.

In Mensur 45 fängt die punktierte Halbe, synkopiert positioniert, das Viertelmelisma ab, im Verbund mit der folgenden Synkope. Genauso organisch wird die Brevis in Mensur 42 eingeleitet, auch hier anhand des überaus charakteristischen Vorgangs der Kadenzsynkope, welche wir später ausgiebig einsetzen werden (siehe unten S. 75).

Fasst man die textlich bedingten Tonwiederholungen (in den Mensuren 43, 48 und 49) wie angedeutet zu integren Notenwerten zusammen, so ergibt sich gleichwohl eine organische Rhythmik (keine auffallenden Kontraste).

38

psal - te - ri - um ju - cun - dum cum ci - tha - ra. Buc - ci -

44

na - te in ne - o - me - ni - a tu - ba,

Bsp. 3.5: Palestrina, Motette *Exsultate Deo*, Diskant

Akzentparallelen

Hinsichtlich der Betonungsverhältnisse im geraden Metrum (quasi 4/2-Takt) ist zu beachten, dass die Breven Hauptbetonungen angeben, Semibreven Nebenbetonungen. Auf betonter Taktposition (Ganze) sollte nicht zweimal nacheinander die Oktave stehen (*Akzentoktaven*). *Akzentquinten* sind erlaubt, vor allem, wenn sie in Gegenbewegung erreicht werden (Bsp. 3.6). Toleriert werden sie auch als Bestandteil des Satzmodells der sog. 5–6-*Konsekutive*, einer synkopisch versetzten Folge aus betonten Quinten und unbetonten Sexten, die sich meist in steigender Anordnung finden.⁷

S. 14 f.). Den Begriff des *toten Intervalls* sollte man sich als Erkenntniswerkzeug einprägen, auch wenn er hier, im Zusammenhang mit der Stilistik der Vokalpolyphonie, anachronistisch wirkt.

⁷ In fallender Richtung ist die verwandte, aus Synkopen- und Dissonanzen bestehende 7–6-*Konsekutive* gebräuchlicher.



Bsp. 3.6: Akzentparallelen und 5–6-Konsequente

3.2. Progressionen im konsonanten Satz

Wenn man rhythmische Werte mischen kann, so ergibt sich die im *cantus planus*-Satz ausgesparte Möglichkeit der Seitenbewegung. Insgesamt sind damit folgende Progressionsformen möglich:

1. Gegenbewegung von Konsonanz zu Konsonanz in Schritten oder Sprüngen,
2. gerade Bewegung einschließlich Parallelbewegung von einer Konsonanz in eine imperfekte Konsonanz, als Parallelbewegung überwiegend (aber nicht ausschließlich) schrittweise,
3. in Seitenbewegung bei springender Bewegungsstimme,
4. in Seitenbewegung bei 5–6 oder 6–5-Progression.

Das Abwechseln von Quinte und Sexte ist die einzige Form, in Seitenbewegung schrittweise Konsonanzen zu verbinden. Erst die Verwendung dissonierender Durchgänge wird diesbezüglich unsere Möglichkeiten erweitern, doch zunächst wollen wir davon noch absehen.



Bsp. 3.7: Konsonante Progressionen

Die Progression in Sprüngen ist sensibler als schrittweise Fortschreitung. Die Bewegung in Schritten in mindestens einer Stimme (oder Seitenbewegung) bildet die überwiegende Bewegungsform. Seitenbewegung ermöglicht rhythmische Differenzierung. Insofern bildet sie die wertvollste Bewegungsart in der Polyphonie.

Bsp. 3.8 gibt einen Ausschnitt aus der *cantus-firmus*-Stimme eines Biciniums (*So wünsch ich ihr ein gute Nacht*) aus einer Sammlung von Georg Rhau (1488–1548), einem Komponisten, der unter anderem auch Thomaskantor war und schließlich Buch- und Notendrucker.

So wünsch ich ihr ein gute Nacht, zu hundert-tausend Stunden.

Bsp. 3.8: Cantus firmus *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* nach Georg Rhau

Bsp. 3.9 zeigt dazu eine Kontrapunktstimme, welche ebenso wie die Vorlage rhythmisch vielfältig gearbeitet ist, sich aber jeglicher Dissonanzen enthält. Dies ist weniger weit entfernt von der zeitgenössischen Praxis, als man vielleicht annehmen sollte. Dissonanzen traten als Kadenzsignale in Gestalt von Vorhaltsdissonanzen (Synkopensdissonanzen) auf, als Durchgangsdissonanzen in Melismen natürlich auch, aber es finden sich in zeitgenössischen Bicinien auch Satzabschnitte, die ohne nennenswerte Dissonanzen auskommen.

So wünsch ich ihr ein gute Nacht, zu hundert-tausend Stunden.

Bsp. 3.9: Eine Gegenstimme zur Raus cantus firmus

Um die Zahl von Sprüngen zugunsten gut sangbarer, schrittweiser Bewegung reduzieren zu können, kommt möglichst oft konsonante Seitenbewegung mit 5-6-Progression zum Einsatz. Auch sonst dominiert die Seitenbewegung, dann

jedoch mit Sprüngen kombiniert, die selbstverständlich sorgfältiger Behandlung bedürfen. Weil wir Durchgangsdissonanzen aussparen wollen, müssen die Kolorierungen im *cantus firmus* (die Viertelketten) in Terz- oder Sextparallelen kontrapunktiert werden. Mensur 5 zeigt den Wechsel zwischen beiden Intervallen, um allzu lange Parallelführung zu durchbrechen; eine gängige Technik. Im vorletzten Takt wird konsonante Seitenbewegung in Quinte und Sexte in beiden Stimmen kombiniert, wodurch kurz nacheinander das perfekte Intervall der Quinte erklingt. Dadurch ergibt sich eine *nachschlagende Parallele*⁸, die hier unbedenklich ist. In Oktaven würde man sie höchst ungern setzen.

Bsp. 3.10 zeigt den von Rhau überlieferten Satz eines anonymen Verfassers, enthalten in seiner 1545 erschienenen Sammlung *Bicinia gallica, latina et germanica*.⁹ Auffällig ist die Oktavparallele in Mensur 7. Die gerade Bewegung in die Quinte vor der Synkope in Mensur 13 ist gebräuchlich (Synkopen heilen mancherlei Leiden). Wie man in Mensur 11 sehen kann, sind Sprünge aufwärts aus betonter Zeit in eine Synkope hinein gängige Praxis. Die *relatio non harmonica* in Mensur 11 (der Tritonus zwischen *h* im Alt und *f* im Tenor) hätte ein Lasso eher nicht gesetzt, insbesondere nicht, weil beide Stimmen hier auffällig (aber nicht verboten) in gleicher Richtung springen.

Ab Mensur 9 ist der Satz beinahe dissonanzfrei. Abgesehen von der Kadenzsynkope am Schluss gibt es dort nur eine einzige dissonierende Semiminima.

Übung 10: Rhythmisch differenzierter, konsonanter Satz

Legen Sie den in Bsp. 3.11 notierten Anfang der Liedmelodie *Ach Meydlein rein* aus der Sammlung von Georg Rhau in eine Sopranstimme und schreiben Sie dazu eine figurierte, aber streng konsonante Unterstimme für einen Alt. Desgleichen notieren Sie den c. f. eine Oktave tiefer im transponierenden Tenorschlüssel (nach dem Muster von Bsp. 3.9) und schreiben wiederum einen Alt, der dann als Oberstimme fungiert.

3.3. Diminution mit Durchgangsdissonanzen

Ein ausschließlich mit konsonanten Klängen gearbeiteter *contrapunctus simplex* kann einen Gerüstsatz bilden, den man vorab skizziert, um ihn anschließend zu diminuieren. Nicht immer geschieht dies mit den bislang geübten konsonanten Diminutionsformen. Häufig zeigen solche Gerüstsätze Terzsprünge oder sogar

⁸ Siehe unten S. 3.6

⁹ Wie man sieht, ist der c. f. anfangs um eine halbe Mensur verschoben.

So wünsch ich ihr ein

So wünsch ich ihr

6 gu - - - te Nacht, zu hun - dert

ein gut - te Nacht, zu hun -

11 tau - send Stun - - - den, so

8 dert tau - send Stun - - - den.

Bsp. 3.10: Georg Rhau/Anonymus, *So wünsch ich ihr ein gute Nacht, Anfang*

Ach! Meyd - lein rein, ich hab al - lein Ey -

7 gen mich dir er - ge - ben. [...]

Bsp. 3.11: Georg Rhau/Anonymus, *Ach Meydlein rein, Anfang*

Dreiklangsbrechungen. Solche Terzsprünge würde man gerne durch einen melodisch eleganteren Sekundgang überbrücken, unter Inkaufnahme dessen, dass sich gewissermaßen en passant dissonante Zusammenklänge ereignen. Solches geschieht zumeist auf der Basis von Kolorierungen, von Semiminimen (Vierteln) also.

Bsp. 3.12 zeigt oben eine mögliche Reduktion des bereits zitierten Biciniums nach Georg Rhau auf einen fiktiven Gerüstsatz. Der originale Satz ist in den beiden unteren Notenzeilen wiedergegeben. Die meisten Fortschreitungen sind auch in Semibreven und Minimen korrekt. Allerdings liegt es nahe, den ausgedehnten Terzgang der Oberstimme ab Mensur 3 zu diminuieren. Dadurch ergeben sich Dissonanzen auf dem zweiten und vierten Viertel. Die Oberstimme durchmisst dabei die Terzsprünge schrittweise. Solche Vorgänge heißen *Durchgang* (hier abgekürzt *Dn*, Durchgangsnote) oder lateinisch *transitus*. Dabei ist es statthaft, dass die jeweils an zweiter (mittlerer) Position stehende Viertelnote (Semiminima) dissonieren darf. In Mensur 3 sind das das *e*, welches eine Sekunde zur Unterstimme bildet, sowie das *g*, eine dissonierende Quarte erzeugend. Die Viertel an den Positionen 1, 3 und der darauffolgenden Position 1 von jeweils vier Viertelnoten konsonieren und müssen dies auch: Diese Töne sind Bestandteil des dissonanzfreien Gerüstsatzes.

In der folgenden Mensur bilden die Töne 3 und 4 der Viertelkette eine konsonante 5-6-Progression. Hier liegt zwar melodisch die Figur des Durchgangs vor, jedoch nicht in Verbindung mit einer Durchgangsdissonanz.

So wünsch ich ihr ein gu -

So wünsch ich ihr ein

Dn Dn Wn 5 6 hDn 6 5

So wünsch ich ihr ein gu -

So wünsch ich ihr ein

Bsp. 3.12: Georg Rhau/Anonymus, *So wünsch ich ihr eine gute Nacht*, Anfang, Reduktion auf einen Gerüstsatz

Die Durchgangsdissonanzen an den betrachteten Stellen sind unauffällig, weil sie aus moderner Sichtweise an »unbetonter« Position stehen, aus Sicht der Renaissance-Musiker jedenfalls an *unauffälliger* Position. Und die elegante melodische Einkleidung durch einen Gang, einen Tonleiterausschnitt, tut ihr übriges, um den Vorgang hinsichtlich der Dissonanzwirkung als harmlos erscheinen zu lassen. Ein wenig auffälliger erscheinen durchgehende Semiminimen, wenn sie nicht zu einer Semibrevis erfolgen, sondern gegenüber Minimen, also als zwei Viertel zu einer Halben (Bsp. 3.13). Nach der Fuxschen Gattungslehre¹⁰ sind dies Durchgänge im Verhältnis 2:1, statt wie oben betrachtet 4:1.



Bsp. 3.13: Durchgänge im Verhältnis 2:1

Für dissonierende Semiminimen, Viertel also, gilt:

1. Auf dem Eintritt der Halben muss eine Konsonanz stehen.
2. Die zweite Viertelnote kann dissonieren, sofern sie *stufenweise* in *gleicher Richtung* erreicht und verlassen wird (Durchgangsdissonanz).
3. Es kann sich eine weitere, konsonierende Minima anschließen (Verhältnis 2:1) oder eine Konsonanz zu einer weiterhin liegenden Semibrevis (dann liegt das Verhältnis 4:1 vor).

Das Bewegungsmuster des Durchgangs – Tonleiterausschnitt in gleichbleibender Richtung – ist sängerisch motiviert. Sekundgänge sind leichter ausführbar als Sprünge. Das gilt auch auf vielen Instrumenten.

Die Möglichkeit, Durchgangsdissonanzen zu setzen, verpflichtet im Umkehrschluss dazu, keine unterbrochenen Tonleitergänge zu schreiben, Tonleitern also, denen irgendwo ein Ton fehlt, wodurch ein Terzsprung entsteht. In Vierteln ist so etwas undenkbar, in Halben zumeist auch.

Durchgangsdissonanzen werden nicht textiert, sondern melismatisch behandelt. Sie bilden »Koloraturen«. Bei solchen kolorierten Noten handelt es sich in der Tat vorwiegend um die geschwärzten Semiminimen, die heutigen schwarzen Viertelnoten.

¹⁰ Fux: Gradus ad Parnassum.

Harte Durchgänge

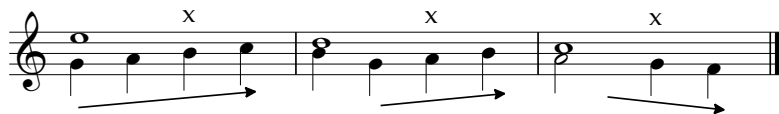
Wie bereits festgestellt können von vier Vierteln (Semiminimen) zu einer Ganzen (Semibrevis) typischerweise die zweite und vierte dissonieren, sofern die Dissonanz selbstverständlich stufenweise in gleicher Richtung aus einer Konsonanz erreicht und in eine Konsonanz verlassen wird (Notenbeispiele 3.14).



Bsp. 3.14: Vier Semiminimen gegen eine Semibrevis

Von vier Vierteln zu einer Ganzen kann jedoch auch die dritte als Durchgang dissonieren, sofern die Dissonanz wiederum stufenweise in gleicher Richtung aus einer Konsonanz erreicht und in eine Konsonanz verlassen wird. Das bedeutet implizit: Das erste, zweite und vierte Viertel eines solchen Abschnitts müssen konsonieren; lediglich das dritte Viertel darf die Durchgangsdissonanz führen. Zumindest die Töne, welche die Dissonanz auf der dritten Viertel umrahmen, müssen mit dieser einen Tonleiterausschnitt (folglich *ohne* Wechsel der Bewegungsrichtung) bilden. Weil diese dritte Semiminima an herausgehobener Position steht, nämlich dort, wo eine zweite Minima zur Semibrevis eintreten könnte und damit ihre Wirkung graduell stärker ist, spricht man von *harten Durchgängen* (*Transitus irregularis*).

Harte Durchgänge sind allerdings nicht allein in einer vollständigen Viertelkette möglich, sondern auch nach einer Halben (Bsp. 3.15), nach wie vor im Verhältnis zu einer Ganzen (einer Semibrevis).



Bsp. 3.15: Dissonierende dritte Viertel

Dieser recht gängige Fall von Durchgängen in Vierteln auf der Nebenbetonungsposition (der dritten von vier Viertelpositionen, nach vorausgehenden Halben) findet sich auch im oben zitierten Bicinium *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* (Bsp. 3.12), dort in Mensur 4 (dissonierende Viertel *h* vor *a*, nach der Halben *c*).

Durchgangsnoten in Halben (Minimen)

Durchgangsdissonanzen auf der Basis von Minimen (Halben) treten bedeutend seltener auf als solche in Vierteln. Man findet sie vor allem dann, wenn die Minima den kleinsten Notenwert darstellt und Semiminimen (Viertelnoten) mithin fehlen oder jedenfalls eher die Ausnahme bilden. In der Gattungslehre von Fux werden dissonierende Halbe allerdings als eine Art Normalfall vermittelt. Fux führt Durchgänge zunächst anhand der Gattung »2:1« ein. Dabei werden Durchgangsdissonanzen in Halben zu einem cantus firmus in Ganzen geübt. Diether de la Motte hat in seiner Kontrapunktlehre verdeutlicht, dass diese naive Behandlung von Durchgängen in Semiminimen der Stilistik des 16. und 17. Jahrhunderts fremd ist. Er unterscheidet drei mögliche Formen des Einsatzes von Durchgangsdissonanzen in Minimen.¹¹ In allen drei Fällen wird dafür Sorge getragen, dass die dissonierende Semiminima nicht auffällig in Erscheinung treten kann:

1. Eine auf leichter Semiminimaposition durchgehende Halbe wird versteckt, indem die vorausgehende (betonte) Semiminima punktiert wird, die Dissonanz damit zu einer Viertelnote verkürzt wird.
2. Eine Durchgangsnote in Halben tritt nach einer punktierten Semibrevis auf und wirkt damit in Relation zu ihrer Umgebung relativ unauffällig.
3. Zwischen zwei konsonierenden Minimen auf betonter Position steht eine im Durchgang, also stufenweise in gleicher Richtung erreichte und verlassene Minima. Dies ist nur dann gebräuchlich, wenn diese Durchgangsdissonanz in einer längeren Kette von Minimen (meist im Tonleitergang) versteckt ist oder ihr einer der beiden zuvor genannten Typen vorausgegangen ist.¹²

Durchgangsdissonanzen in Halben treten in der Zweistimmigkeit also vor allem nach einer punktierten Ganzen auf, meist auf der vierten Halben einer Mensur (der unbetontesten Halben im 4/2-Takt). Möchte man hingegen einen Terzsprung zwischen zwei Halben überbrücken, wobei die zweite als dissonierender Durchgang fungieren würde, so wird man im Regelfall die erste Halbe punktieren und den Durchgang dann als Viertelnote ausführen (Bsp. 3.16). Nur selten wird man auf den an dritter Stelle genannten Typ zurückgreifen und dabei Sorge tragen, dass der Vorgang insgesamt unauffällig bleibt.

Ein Beispiel für eine Typ-2-Dissonanz an prominenter Stelle, nämlich direkt zu Beginn, zeigt das *Suscepit Israel* aus Palestrinas *Maginificat primi toni*.¹³ Im zweistimmigen Anfang des *Et misericordial* im *Maginificat tertii toni*¹⁴ sind hinge-

11 DE LA MOTTE: Kontrapunkt, S. 76 ff.

12 Ebd., S. 80.

13 HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 1, S. 4.

14 Ebd., Bd. 1, S. 7.

Typ 1 Typ 2

nicht: sondern:

7 Typ 3 Typ 3 Typ 3 Typ 3 Typ 2 Typ 3

(Typ 1) Typ 2 [...]

Bsp. 3.16: Dissonierende Minimen, Typologie nach de la Motte

gen die Minimen (Halben) konsonant. Der Durchgang *a–h* der Oberstimme in Mensur 4 ist konsonant (5–6-Seitenbewegung). In der dritten Mensur hingegen zeigt der Alt eine Quarte zur Oberstimme, die als Halbe vermieden würde (hier übrigens auch, weil das strukturell eine Brevis bildende *a* der Oberstimme der Textverteilung wegen zu einer Tonwiederholung modifiziert wurde). Bsp. 3.17 zeigt beide Fundstellen.

Su - sce - pit Et mi - se - ri - cor - di - a [...]

Su - sce - pit Is - ra - Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus, et

Typ 2 Typ 1

Bsp. 3.17: Dissonierende Minimen in Magnifikat-Versen Palestrinas, links *Magnificat primi toni*, rechts *Magnificat tertii toni*

Wechselnoten

Im Bicinium nach Rhau (Bsp. 3.12) dissoniert in Mensur 4 das *g*, jedoch nicht im Sinne eines Durchgangs. Von Durchgängen kann man nur sprechen, wenn

die Richtung der Bewegung in die Dissonanz hinein und wieder hinaus konstant steigend oder fallend bleibt. Hier jedoch wechselt die Bewegungsrichtung: zunächst die fallende Sekunde in das *g* hinein, dann die steigende hinaus. Solche dissonierenden, auf unbetonter, versteckter Position stehenden Töne heißen sinnfälligerweise *Wechselnoten* (hier chiffriert als *Wn*).

In der Praxis kommen Durchgangsnoten häufig vor; Wechselnoten jedoch sind viel, viel seltener. Man sollte sie im Renaissance-Kontrapunkt sparsamst einsetzen. Dort erscheinen sie so gut wie ausschließlich in Vierteln (Semiminimen) und als *untere* Wechselnoten, denn diese sind weniger auffällig als obere.¹⁵ Dabei sind sie vorzugsweise in längere Melismen eingebettet, um in diesen die Bewegungsrichtung von fallend nach steigend ändern zu können, so auch in Mensur 4 im oben zitierten Beispiel. In der letzten zitierten Mensur des Beispiels finden sich übrigens beide Figuren, die Wechselnote und der Durchgang, wieder, allerdings diesmal *nicht* als Dissonanzfiguren, sondern in komplett konsonanter Einbettung. Als solche können sie selbstverständlich auch auftreten. Nur legitimieren sie dann eben nicht einen mit ihnen verbundenen Dissonanzgebrauch.

3.4. Der Entwurf eines figurierten instrumentalen Kontrapunkts

Setzt man Durchgänge, namentlich in Vierteln, gehäuft ein, so gewinnt eine Stimme instrumentales Gepräge. Durchgänge erzeugen Tonleiterpassagen, Läufe, die für das Idiom von Tasten- und Streichinstrumenten typisch sind. In Vokalmusik müssten Viertelketten melismatisch, als gesangliche Koloraturen behandelt werden.

Bsp. 3.18 zeigt den Anfang eines cantus firmus aus der Sammlung von Georg Rhau. Diese Vorlage soll nun mit einem figurierten, tendenziell instrumentalen Kontrapunkt versehen werden, bei dem dissonierende Durchgänge und vielleicht auch eine dissonierende untere Wechselnote zum Einsatz kommen.

Bsp. 3.19 zeigt eine mögliche Ausarbeitung. In Mensur 1 gestatten wir uns angesichts der Brevis in der Unterstimme eine dissonierende Halbe nach Punktierung (Typ 2 nach de la Motte). In Mensur zwei gibt es zwei an dritter Viertelposition dissonierende Minimen. Die obere Wechselnote *d* in der Oberstimme ist unbedenklich, weil konsonant eingekleidet. Das gleiche gilt für obere Wechselnoten im weiteren Verlauf. Erst in der Mitte von Mensur 4 erscheint eine im zweiten Ton dissonierende 2:1-Figuration. Eine dissonante Wechselnote tritt in Mensur 7

¹⁵ Obere Wechselnoten sind möglich, wenn sie konsonieren.

7 Ich hab heimlich er - ge - - ben mich
8 eim schö - nen Hel - den wer - - - - de.

Bsp. 3.18: *Ich hab heimlich ergeben mich*, Anfang, aus der Sammlung von Georg Rhau

auf. Einklänge zwischen beiden Stimmen kommen vor, sie sind jedoch kurz und metrisch unauffällig platziert.

In der vorletzten Mensur gibt es einen harten Durchgang in der cantus-firmus-Stimme. Weil diese im Übrigen in Semibreven verläuft, ist dies die einzige Stelle, an der man die Unterstimme als Träger von Dissonanzen (Durchgängen oder vielleicht einer Wechselnote) auffassen kann.

5 Ich hab heimlich er - ge - -
8 - ben mich eim schö - nen Hel -
9 den wer - - - - de. Stilgerechter Schluss:

Bsp. 3.19: Ein zweistimmiger Satz mit Durchgangsdissonanzen

Die Schlusstakte wirken etwas unbeholfen. Dort wäre, wie rechts gezeigt, eine Synkopendissonanz stiltypisch, welche – ebenso typisch – hier aus einem harten Durchgang der Unterstimme heraus eingeleitet würde.

Übung 11: Durchgangsdissonanzen erkennen

Finden Sie im Bicinium *Expectatio justorum* von Lasso (Bsp. 1.27) in der Mensur 1–12 sämtliche Durchgangsdissonanzen. Gibt es Wechselnoten und wenn ja: Sind sie konsonant eingesetzt oder als Dissonanzfiguren?

Übung 12: Einen Kontrapunkt mit dissonierenden Figurationen entwerfen

Bsp. 3.20 zeigt eine Stimme aus der Missa *Malheur me bat* von Josquin. Schreiben Sie dazu eine stark figurierte instrumentale Oberstimme (Alt) und einen zweiten Satz, in welchem die figurierte Stimme im Bass, also in der Unterstimme liegt. Verwenden Sie Durchgänge in Vierteln im Verhältnis 2:1, 4:1 (letztere gegebenenfalls mit dissonierender dritter Viertel) und unter Umständen dissonierende Halbe, dann jedoch streng in Anwendung der drei Typen nach de la Motte.

Warum ist es hier nicht möglich, Teile der vorgegebenen Stimme als Durchgänge aufzufassen?

5 A - gnus De - i,

8 ag - nus De - i, a - gnus De -

i, a - gnus De - i, a - gnus De - i.

Bsp. 3.20: Josquin, Missa *Malheur me bat*, Agnus Dei

3.5. Die Figur der Cambiata

Wechselnoten unterscheiden sich von Durchgangsnoten lediglich durch die Änderung der Bewegungsrichtung. Gemeinsam ist beiden Vorgängen, dass die Disso-

nanz *ausschließlich im Sekundanschluss*, also schrittweise eingebunden ist. Dissonanzen, die im Sprung erreicht werden, sind in der Vokalpolyphonie ausgeschlossen und werden erst in der späten Barockzeit als »angesprungene Nebennoten« gebräuchlich. Der Absprung aus einer Dissonanz (im Sinne der »abspringenden Nebennoten« späterer Epochen) ist ebenfalls ausgeschlossen – mit einer Ausnahme: Charakteristisch ist die alte, schon im 15. Jahrhundert gängige Figur der *Cambiata*.

Die *Cambiata* wird auch *Fuxsche Wechselnote* genannt (Bsp. 3.21). Damit ist aber nicht die Wechselnote im oben erwähnten Sinne gemeint, sondern das Vertauschen (»Auswechseln«) der dritten und vierten Note einer fallenden, eine Quarte durchmessenden Tonleiter. Wegen der Sinnfälligkeit dieser Figur war es möglich, die zweite Note (wenn die *Cambiata* auf Viertelbasis steht) dissonieren zu lassen, sofern die übrigen konsonant auftreten. Dadurch ergibt sich ein Absprung aus einer Dissonanz in die Konsonanz eine Terz tiefer, wobei der ausgesparte Zielton der Durchgangsdissonanz anschließend doch noch erscheint.¹⁶ Die ursprüngliche Tonleiter ist immer *fallend*; eine Umkehrung der *Cambiata*figur war keineswegs gebräuchlich¹⁷.



Bsp. 3.21: Die Cambiata

Als Dissonanzfigur ist die *Cambiata* aus der Oberoktave möglich. In einer Unterstimme liegend funktioniert sie aus der Unterterz kommend (im Beispiel Mensur 3). Auch von anderen Ausgangsintervallen heraus lässt sich die *Cambiata* im zweistimmigen Satz schreiben. Dann ist aber nicht mehr notwendigerweise der zweite Ton dissonant (im Bsp. 3.21 rechts).

Doch auch als rundum konsonante Figur (ohne Beteiligung von Dissonanzen also) ist die *Cambiata* in der Vokalpolyphonie der Renaissance, namentlich den Werken Palestrinas, recht verbreitet. Man trifft sie auch keineswegs ausschließlich als Viertelnotenfigur, sondern in vielfältigen rhythmischen Varianten (ganz rechts

16 In den frühesten Formen, etwa bei Josquin, konnte dieser vierte Ton entfallen. Das ergibt das Phänomen, das wie bereits erwähnt später »abspringende Nebennote« genannt wurde. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen solche Nebennoten allerdings weitgehend aus der Mode.

17 Sie ergäbe eine auf dem Kopf stehende Bogenform, was in Semiminimen ausgeschlossen wäre und in Minimen zumindest unbeholfen wirkte.

im Bsp. 3.21). Soll jedoch der zweite Ton dissonieren, so ist er in der Regel doch eine Semiminima, entweder unter seinesgleichen oder nach einer punktierten Minima (punktierten Halben) vor weiteren Minimen oder auch Semiminimen.

Übung 13: Die Anwendung der Cambiata

Bsp. 3.22 zeigt einen Abschnitt einer Stimme aus dem Credo der Missa *Mater Patris* von Josquin. Schreiben Sie dazu eine figurierte Oberstimme (Alt) und einen zweiten Satz, in dem die figurierte Stimme im Bass, also in der Unterstimme liegt. Verwenden Sie dabei gelegentlich die Figur der Cambiata.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem,
 fac - to - rem cae - li et ter - rae.

Bsp. 3.22: Josquin, Missa *Mater patris*, Credo

3.6. Synkopardissonanzen

Während unbetonte Dissonanzen in erster Linie melodische Phänomene darstellen (Streben nach sangbarer Tonleiterbewegung) und daher als Dissonanz nicht in Erscheinung treten, sich gewissermaßen vor dem Ohr verbergen wollen, bilden Vorhalts- oder Synkopardissonanzen substantielle, klanglich hervorstechende Bestandteile polyphoner Sätze.

Die betonten Dissonanzen entsprechen dem Phänomen, das die Harmonielehren als *Vorhalt* bezeichnen. Im Intervallsatz wird selbstverständlich nicht ein Akkordbestandteil vorenthalten, sondern der Norm der Konsonanz auf schwerer Taktzeit widersprochen. Solche Dissonanzen auf betonter Taktposition bedürfen einer zweifachen Legitimation:

1. einer energetischen Vorbereitung (durch die rhythmische Figur der Synkope)
2. und einer Art »Kreditaufnahme« für die mit der Betonungsdissonanz eingegangenen »Schulden«.

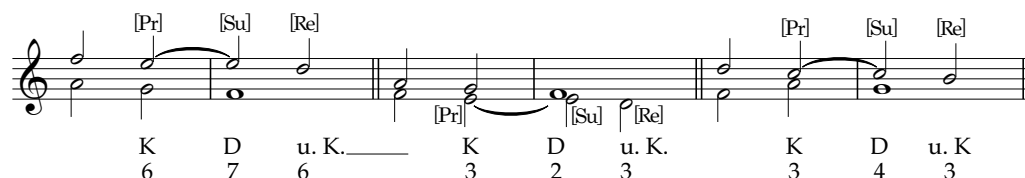
Beides wird erreicht, indem die Dissonanz durch eine Überbindung aus einer Konsonanz in die auf schwerer Zeit erzeugte Dissonanz eingeführt wird. Eine Vorhaltsdissonanz muss somit

- aus einer Konsonanz¹⁸ auf der vorhergehenden leichten Zeit übergebunden werden
- und auf der folgenden leichten Zeit stufenweise abwärts in eine *unvollkommene* Konsonanz aufgelöst werden.

Auch im Hinblick auf die rhythmischen Verhältnisse zwischen den beteiligten Tönen ist Aufmerksamkeit erforderlich:

- Die Vorhaltsnote muss gleichlang oder halb so lang wie die Vorbereitungsnote sein (Bindung Halbe-Halbe oder Halbe-Viertel).
- Vorbereitungen aus Viertelnoten (Viertelsynkopen) sind ungebräuchlich, aus Ganzen jedoch möglich.¹⁹

Eine gebundene Vorhaltsdissonanz darf unter keinen Umständen aufwärts weitergeführt werden. Unabhängig von der Dissonanzfigur der *Syncopatio* gilt generell: Bindungen (Haltebögen) dürfen nur aus konsonanten Situationen heraus gesetzt werden.



Bsp. 3.23: Vorhalte (Synkopendissonanzen)

Die gebundene Vorhaltsstimme wird auch als *Patiensstimme* oder kurz *Patiens* bezeichnet, diejenige, welche die Dissonanz auf schwerer Zeit erzeugt, als *Agensstimme* bzw. *Agens*. Im englischen Sprachraum werden zur Bezeichnung der Töne der synkopierten Patiensstimme die Begriffe (bzw. Chiffren) *Preparation* (Pr), *Suspension* (Su) und *Resolution* (Re) genutzt.

Wie man sieht, sind im zweistimmigen Satz vor allem drei Vorhaltsformen gebräuchlich:

18 Mindestens muss die Situation, aus der gebunden wird, konsonant empfunden werden können, denn es sind beispielsweise Bindungen aus einem harten Durchgang heraus gebräuchlich.

19 Es ergibt sich dann eine Folge aus punktierter Semibrevis (Ganze) als Vorbereitung und Minima (Halbe) als Auflösung.

1. Der 7–6-Vorhalt mit Patiens in der Oberstimme: Septimen sind im oberen Ton dissonant (also der Vorbereitung und Auflösung abwärts bedürftig).
2. Durch Stimmtausch²⁰ entsteht daraus der 2–3-Vorhalt mit Patiens in der Unterstimme: Sekunden sind im unteren Ton dissonant.
3. Der 4–3-Vorhalt mit Patiens wieder in der Oberstimme: Quartan sind im oberen Ton dissonant.
 - Nota bene: Die Umkehrung des Quartvorhalts ergibt eine 5–6-Folge in der Unterstimme, die keine dissonierende Figur erzeugt.

Vorzugsweise *schreitet* der Agens in die Vorhaltsdissonanz. Seit dem 16. Jahrhundert kann er auch *springen*²¹, was in der Mehrstimmigkeit unauffälliger geschehen kann als im zweistimmigen Satz (Bsp. 3.24).

Bsp. 3.24: Die Agensstimme

Synkopardissonanzen werden nicht selten zu Vorhaltsketten ausgeweitet. Dies ist besonders leicht möglich, wenn die Agensstimme einen Ausschnitt aus einer fallenden Tonleiter bildet. Schrittweise fallende Stimmen in geeigneten Notenwerten lassen sich stets mit Synkopardissonanzen versehen. Bsp. 3.25 zeigt eine solche Vorhaltskette, hier mit 7–6-Vorhalten.

Bsp. 3.25: Vorhaltsketten

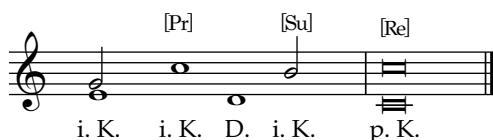
²⁰ Es handelt sich um die Vertauschung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave, vgl. Kapitel 4.6.

²¹ Vorzugsweise als Tenor unterhalb der synkopierten Diskantklausel, dann zunächst im Terzsprung 4–2(–1).

Würde man die beiden Stimmen oktavvertauschen, so ergäbe sich eine Kette von 2–3-Vorhalten. In einer Oberstimme kann die Patiensstimme auch 4–3-Vorhalte verketteten, was in der Praxis jedoch ungebräuchlich war.

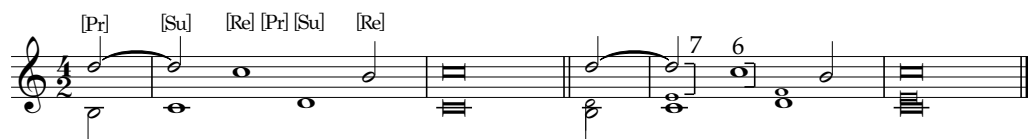
Vorhaltsdissonanzen wurden ursprünglich ausschließlich in Gestalt *synkopierter Diskantklauseln* eingesetzt. Sie waren damit auf die Klauseln an Abschnitts-enden beschränkt, drangen jedoch zunehmend in die Mitte des Satzes vor. Sie finden typischerweise auf der metrischen Ebene der Semibrevis statt, indem die Patiensstimme eine um eine Minima verschobene (eben synkopierte) Semibrevis darstellt.

Durch synkopierte Diskantklauseln entsteht eine Hierarchie von Konsonanz zur Dissonanz über zunächst imperfekter Konsonanz zur perfekten Schlusskonsonanz (Bsp. 3.26).



Bsp. 3.26: Rangwechsel der Intervalle

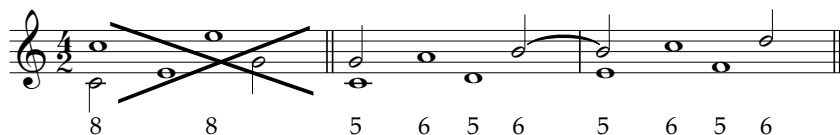
9–8-Vorhalte (Bsp. 3.27) kann man in der Zweistimmigkeit bisweilen finden, nämlich wenn die Stimmen in Gegenbewegung einen 7–6-Vorhalt erreichen. Sie sind jedoch wegen des damit verbundenen großen Stimmabstandes selten anwendbar. Bei Austerzung der Unterstimme wäre jedoch ein real erklingender 7–6-Vorhalt vorhanden. Man darf sich die in Bsp. 3.27 rechts gegebene Wendung daher als Reduktionen einer im dreistimmigen Satz gängigen Figur denken.



Bsp. 3.27: 9–8-Vorhalte

Im Beispiel werden die bereits erwähnten Kürzel Pr(eparation), Su(spen- sion) und Re(solution) – Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung – verwendet. In der modernen Harmonielehre werden sie gerne zur Kennzeichnung von Vor- haltsvorgängen herangezogen, insbesondere in der Stufentheorie. Dort ist die Kennzeichnungen von Vorhalten in der Stufenschiffre häufig nur umständlich möglich.

Beim Einsatz von Synkopen können nachschlagende Oktaven entstehen, die im allgemeinen ausgeschlossen sind. Nachschlagende Quinten hingegen waren als feststehende Figur gebräuchlich (die oben erwähnte 5–6-Konsequente, Bsp. 3.28).



Bsp. 3.28: Nachschlagende Parallelen

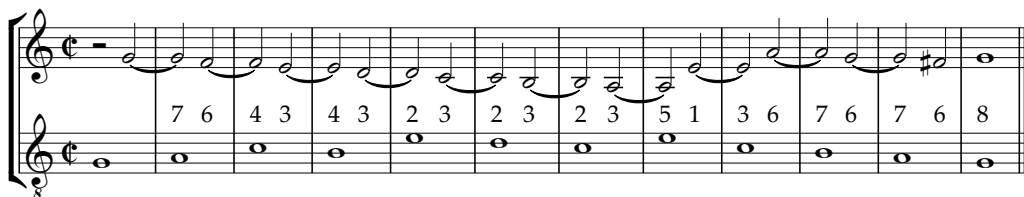
In künftigen Satzübungen sollen alle Diskant-Tenor-Klauselpaare synkopiert werden. Die Tenorklausel wird folglich als Agensstimme, die Diskantklausel als Patiensstimme fungieren. Das ist die typische Form, in der Klauseln als Schlusssignale an Abschnittsenden eingesetzt werden.²²

3.7. Vorhalte in Minimen

Um sich den Mechanismus aus Vorbereitung (Überbindung) aus einer Konsonanz, Eintritt einer Dissonanz auf schwerer Zeit und deren Auflösung *stufenweise abwärts* in eine *unvollkommene Konsonanz* einzuprägen, kann man versuchen, zu einer gegebenen Stimme in Ganzen Vorhalte in synkopisch verschobenen Halben zu setzen. Dies entspricht der Fuxschen Gattung 1/2:1. »1/2« steht dabei für die Synkopen der Patiensstimme, die vorgegebene Stimme ist die Agensstimme.

Bsp. 3.29 zeigt einen cantus firmus in Ganzen (in der Tradition der Kontrapunktlehre Fuxens). Die Gegenstimme bedient sich so häufig wie möglich der Figur des Vorhalts, auch in Gestalt von Vorhaltsketten. Es muss dabei grundsätzlich aus Konsonanzen heraus gebunden werden. Ausnahmen von dieser grundlegenden Regel gibt es in der Gattung 1/2:1 nicht, bei Verwendung von Kolorierungen (Vierteln) schon (s. u. S. 81). Ergibt sich auf der schweren Zeit eine weitere Konsonanz, so ist die synkopierte Stimme frei, d. h. sie kann beliebig schreiten oder springen, sofern dabei die Regeln der Melodik eingehalten werden. Ergibt sich eine Dissonanz, so muss es eine solche sein, die anschließend abwärts in eine imperfekte Konsonanz (Terz oder Sexte, nicht Oktave, Quinte oder Einklang) aufgelöst werden kann. Anderenfalls ist die Bindung unzulässig.

²² Man mag dies als Stereotypie ansehen, was auch zutrifft. Aber Rituale erzeugen auch Verständlichkeit und vermitteln Sicherheit. Wer käme schließlich auf die Idee, sein Gegenüber in Hamburg mit »Grüß Gott« anzusprechen oder in München mit »Moin«? Das Abweichen von Vertrautem kann als Ausdrucksmittel dienen, aber auch erst dann, wenn sich ein bestimmter, stereotyper Sprachgebrauch etabliert hat.



Bsp. 3.29: Eine Etüde zum Einüben von Vorhalten

Damit am Ende eine regelgerechte, synkopierte Diskantklausel stehen kann, muss der cantus firmus die Finalis über die Tenorklausel erreichen, was hier der Fall ist. Praxisfremd ist die Häufigkeit der Synkopendissonanzen, aber hier geht es um das Üben, nicht um eine Stilkopie. In der Oberstimme ist der 7–6-Vorhalt zu Beginn naheliegend. Könnte die Oberstimme auch mit *h* einsetzen? Nein, denn dann ergäbe sich im zweiten Takt eine unzulässige Auflösung der Dissonanz in eine perfekte Konsonanz, ein 9–8-Vorhalt also²³. Danach ereignet sich eine Kette von 4–3-Vorhalten, die in der Oberstimme möglich, in der Zweistimmigkeit aber eher selten sind. Die folgenden 2–3-Vorhalte erklären sich durch die Stimmkreuzung. Die Oberstimme wird zur realen Unterstimme, und dort wird aus der 7–6-Syncopatio der 2–3-Vorhalt. Merke: Septimen sind im oberen Ton dissonant, d. h. auflösungsbedürftig, Sekunden im unteren Ton. Anders gesagt: In einer Septime muss der obere Ton die Patiensstimme bilden, der untere die Agensstimme.

Der Agens im 2–3-Vorhalt in T. 5 springt in die durch ihn erzeugte Synkopendissonanz. Die übrigen Vorhaltsdissonanzen erzeugt der Agens durch stufenweise Bewegung, was stiltypischer ist.

In Takt 8 entsteht auf der schweren Zeit eine Konsonanz. Aus dieser heraus darf sich die Oberstimme frei bewegen. Im übertragenen Sinne »gebunden« (an den Zwang zu Auflösung nämlich) ist sie nur dann, wenn eine zulässige²⁴ Betonungsdissonanz entsteht, was einen Takt später wieder der Fall sein wird. Die letzte Diskantklausel wird alteriert, da sich keine Bindung anschließt, sondern die Auflösung in den perfekten Schlussklang.

23 9–8-Vorhalte sind wie erwähnt in bestimmten Konstellationen möglich, vor allem dann, wenn anschließend aus der Oktave heraus ein regelgerechter 7–6-Vorhalt eingeleitet wird. Zum einen ist dies hier nicht gegeben. Zum anderen ist es die Intention dieser Übung, den *Normalfall* einzuüben. Und der bedeutet in der Zweistimmigkeit: Eine Synkopendissonanz wird stufenweise abwärts in eine *imperfekte*, nicht in eine perfekte Konsonanz aufgelöst.

24 Zulässig heißt vor allem, dass die Auflösung der Dissonanz in eine *imperfekte* Konsonanz führt.

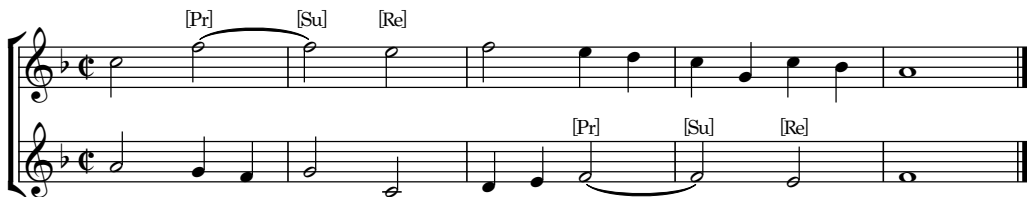
Übung 14: Vorhalte üben

Erfinden Sie cantus firmi in Ganzen und schreiben Sie dazu Vorhaltsetüden mit Synkopen auf der Basis von gebundenen Halben. Wenn eine Situation eintritt, in der eine Bindung eine Dissonanz erzeugt, die nicht regelgerecht aufgelöst werden kann, wird man behelfsweise auf eine Bindung verzichten und statt dessen zwei freie Halbe setzen. Nach Möglichkeit sollten die entstehenden Linien den Regeln für gute Melodiebildung genügen.

3.8. Vorhaltsverzierungen

Wird die Agensstimme diminuiert, so kann ein Vorhalt durchaus aus einer klingenden Dissonanz heraus vorbereitet werden, nämlich dann, wenn es sich dort um eine reguläre Dissonanzfigur handelt. Dazu kommt in erster Linie der harte Durchgang in Frage (T. 1, Zzt. 2 in Bsp. 3.30).

Auch kann sich die Agensstimme im Moment der Vorhaltsauflösung aus ihrem zum Vorhalt erklingenden Ton wegbewegen. Dies findet sich zunehmend in der Spätbarockzeit und wird gelegentlich als »außerordentlicher Gebrauch« der (Vorhalts-) Dissonanz bezeichnet, im Gegensatz zum »ordentlichen Gebrauch« der Synkopensdissonanz²⁵ in der Vokalpolyphonie, bei dem die Agensstimme die Auflösung der Syncopatio abwartet, bevor sie sich weiterbewegen darf.



Bsp. 3.30: Diminution der Agensstimme

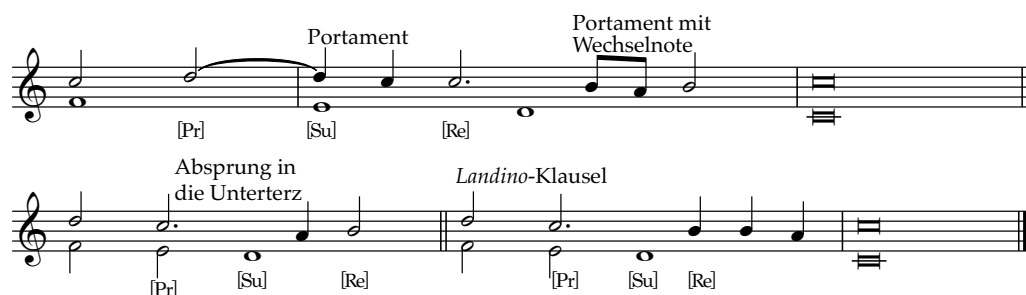
Schließlich kann die Agensstimme um 1700 auch den dissonierenden Agenston auf leichter Zeit anspringen. Auch diese beiden Fälle verdeutlicht Bsp. 3.30.

Wie bereits erwähnt traten Vorhalte zunächst nur an Klauseln auf. Erst später drangen sie in die Mitte von Abschnitten ein. Als Kadenzsignale finden sich Synkopensdissonanzen regelmäßig an den Abschnittsenden in Liedsätzen oder Motetten. Dort können sie in standardisierter Form verziert werden. Dazu gibt es drei Möglichkeiten: Portament, untere Wechsellnote oder Unterterz-Ornament

²⁵ MESQUITA/VOGT: Gehörbildung, S. 91.

(Bsp. 3.31). Die rechts im Beispiel gezeigte, weitaus ältere *Landino-Klausel* zeigt idealtypisch eine Abstufung der Intervallqualitäten von der Septimdissonanz über die imperfekte Sexte zur perfekten Quinte und der noch stärker verschmelzenden Oktave. Sie ist zur Hochblüte der Renaissance-Polyphonie kaum noch anzutreffen.

Das Portament ist ursprünglich eine sängerische Manier. Es darf nicht mit der späteren, barocken Praxis der Vorausnahme verwechselt werden. Es steht üblicherweise *vor* der abschließenden Kadenzsynkope und wird melismatisch behandelt. Diese letzte, den Abschnitt beendende Synkope (nach einem Portament) wird gerne durch die untere Achtel-Wechselnote verziert, welche als Fusae-Paar eine gewisse Bremswirkung erzeugt.



Bsp. 3.31: Vorhaltsverzierungen

Vorhalte können auch auf der Basis von Viertelnoten entstehen (Bsp. 3.32). Dann wird jedoch nicht aus einer Viertel (Semiminima) gebunden, sondern nach wie vor aus einer Minima. Kleine Synkopen, also solche mit Bindung aus einer Viertel heraus, sind ungebräuchlich. Auch kann die Agensstimme sich im Moment der Vorhaltsauflösung aus ihrem den Vorhalt anstoßenden Ton wegbewegt haben, wie im Beispiel 3.32 rechts gezeigt wird. Dort wird das g^1 der Unterstimme im Moment der Auflösung in die Sexte bereits in Richtung auf eine andere Konsonanz verlassen.



Bsp. 3.32: Vorhalte auf Viertelbasis; Bewegung des Agens im Moment der Auflösung

Bsp. 3.33 zeigt die bereits zuvor bearbeitete Melodie *Ach Meydlein rein* nach Georg Rhau. In den ersten Takten gibt es eine Vorhaltskette mit zunächst unverziertem Vorhalt, dann durch Portament und schließlich Unterterzornament verziert. Das ist die typische Abfolge von Vorhaltsornamenten. In Mensur 4 wird ein Vorhalt auf Viertelbasis aufgelöst, in der Unterstimme danach ebenfalls. Die Vorbereitung tritt zu einem harten Durchgang der Oberstimme ein. Genauso geschieht es beim Eintritt des *g* in der Oberstimme in Mensur 5. Sowohl der *cantus firmus* in der Unterstimme wie auch die Kontrapunktstimme zeigen einige frei behandelte Sprünge, bei denen es sich jedoch lediglich um Terzsprünge handelt, keine größeren. Die Tonwiederholung in T. 6 suggeriert, dass hier ein neuer Textabschnitt beginnt (die Auftaktigkeit des *c. f.* bei »Eygen« wird vorweggenommen).

The image shows a musical score for the song 'Ach Meydlein rein' by Georg Rhau. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Ach! MEyd - lein rein, ich hab al -'. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'lein Ey - gen mich dir er - ge - ben.' The music features various ornaments and rhythmic patterns typical of the period.

Bsp. 3.33: Vorhalte zur Melodie *Ach Meydlein rein* nach Georg Rhau

Übung 15: Vorhalte zu Liedmelodien anbringen

Nunmehr sollen Vorhalte anhand realer Liedmelodien geübt werden, durchaus noch in praxisfremder Häufigkeit, um möglichst viele Varianten auszuprobieren. Die Notenbeispiele 3.34 und 3.35 geben zwei geeignete Melodien für einen Tenor, zu denen jeweils eine Ober- und eine Unterstimme (also ein Alt bzw. Bass) geschrieben werden sollen.

Ach Gott, vom Him-mel sieh dar - ein und laß dich des er - bar -
wie we - nig sind der Heil - gen dein, ver - las - sen sind wir Ar -

men,
men. Dein Wort man läßt nicht ha - ben wahr, der Glaub ist

auch ver - lo - schen gar bei al - len Men - schen - kin - dern.

Bsp. 3.34: Ach Gott, vom Himmel sieh darein

Christ lag in To - des - ban - den, für uns - re Sünd ge - fan - gen.
10 Der ist wie - der er - stan - den und hat uns bracht das Le - ben.

Des wir sol - len fröh - lich sein, Gott lo - ben und dank - bar

17 sein und sin - gen Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

Bsp. 3.35: Christ lag in Todesbanden

Übung 16: Vorhalte erkennen

Untersuchen Sie das Bicinium *Expectatio justorum* von Orlando di Lasso (Bsp. 1.27 auf S. 41) hinsichtlich des Einsatzes von Synkopendissonanzen. Wo gibt es dort

- unverzierte Synkopendissonanzen auf der Basis von Halben,
- durch Portament verzierte Vorhalte,
- durch Portament und untere Wechselnote verzierte Vorhalte,
- Vorhaltsketten?

Beziffern Sie die Vorhalte (bei verzierten Vorhalten die Gerüsttöne) als 7–6- bzw. 2–3-Vorhalte. Vermerken Sie, welche Stimme als Agens (A), welche als Patiens (P) fungiert. Gibt es im Beispiel Vorhalte, die nicht vorbereitet sind? Wenn ja: wo?

4 | Stilgebundene Satzarbeiten

Historischen Vorbildern folgend sollen zweistimmige Sätze, Bicinien, zu gegebenen geistlichen oder weltlichen Melodien entstehen. Auch der cantus-firmus-freie, motettische Satz wird behandelt sowie besondere Kunstfertigkeiten wie Imitation, Kanon und doppelter Kontrapunkt. Letzteres ermöglicht es, in einem Satz die Ober- und Unterstimme zu vertauschen.

Wenn nunmehr anspruchsvolle zweistimmige Sätzen angefertigt werden, wird dies anfangs in steigendem Freiheits- und Schwierigkeitsgrad geschehen: Zunächst entstehen Liedsätze, die an einen cantus firmus gebunden sind. Lediglich eine zweite Stimme ist zu erfinden. In freien motettischen Sätzen im Stil der Vokalpolyphonie der Renaissance werden beide Stimmen erfunden, was als anspruchsvoller erscheinen mag, zugleich aber auch leichter fallen kann, weil das Korsett der vorgegebenen Stimme wegfällt. Die Technik der Imitation wird dabei eine gewisse künstlerische Verbindlichkeit herstellen. Die Hohe Schule des zweistimmigen Kontrapunkts bildet die strengstmögliche und schwierigste Form der Imitation: der *Kanon*.

4.1. Bicinien zu einem gegebenen cantus firmus

Liedsätze, denen ein weltlicher oder geistlicher cantus firmus zugrunde liegt, bilden eine wichtige Gattung der Vokalpolyphonie der Renaissance. Nach der Reformation wurden häufig die deutschen protestantischen Liedweisen zwei- und mehrstimmig bearbeitet. Bsp. 1.12 (S. 28) zeigt das Bicinium *Gelobet seist du, Jesu Christ* von Caspar Othmayr (1515–1553). Die Liedmelodie liegt im Tenor. Sie steht in plagalem Mixolydisch. Die Altstimme zeigt folglich authentisches Mixolydisch, wobei der Satz auffälligerweise mit der Oberquinte, zugleich also der Quinte des Modus, endet.

An einigen, jedoch nicht allen Zeilenenden stehen regelrechte Klauseln. Im c. f. finden sich Tenorklauseln, welche mit synkopierten Diskantklauseln kontrapunktiert werden. Umgekehrt könnten auch synkopierte Diskantklauseln im cantus firmus anzutreffen sein. Das ist hier allerdings nicht der Fall. Dennoch untersuche man eine zu bearbeitende Melodie darauf hin, ob dort eine Synkope mit anschließender Bewegung eine Sekunde abwärts zu finden ist. Diese wäre als Patiensstimme aufzufassen. Der dazu passende Agens ließe sich dann leicht herstellen.

Die Altstimme zeigt dreimal eine Vorimitation des cantus firmus, nämlich in den Mensuren 5, 9 und 13. Die Imitationen sind nicht streng, sondern nur angedeutet. Imitiert wird dabei in unterschiedlichen Zeit- und Intervallabständen. Dies trägt dem Bedürfnis nach Abwechslung, mannigfaltiger und jedenfalls nicht mechanisch-eintöniger Gestaltung Rechnung – das Erzeugen von *varietas* ist die Maxime.¹ Auch die Klauselbildung erfolgt nach Möglichkeit in leicht unterschiedlicher Form. Auch diesbezüglich gilt das *Varietas-Gebot*.

4.2. Imitation

Nicht immer ist es sinnvoll, Abschnittsanfänge vorzuimitieren. Oft fehlt dafür der nötige Raum, oder es gelingt nur gewaltsam. Dann verzichten die alten Meister darauf. Polyphone Sätze sollen keineswegs gekünstelt wirken. Wenn es jedoch gelingt, die Anfänge der Abschnitte des cantus firmus in zwangloser Form vorzuimitieren, dann verleiht dies dem Satz einen höheren Grad von Verbindlichkeit. Vorimitationen wirken deswegen sinnfällig, weil die bearbeiteten Melodien den Hörern (oft identisch mit den Ausführenden) zumeist bekannt waren.

Gängige Imitationsintervalle sind die Ober- und Unterquinte bzw. die jeweils komplementäre Quarte. Dies entspricht dem Abstand von Nachbarstimmen. Beide Stimmen bewegen sich dann in vergleichbaren Registern (bezogen auf ihren natürlichen Ambitus). Ebenso wird gerne in der Oktave imitiert (namentlich bei Stimmen im Oktavabstand, aber nicht nur dann) und gelegentlich im Einklang. Seltener werden andere Intervalle eingesetzt. Das bedeutet also, dass die imitierende Stimme beispielsweise eine Quinte höher als die vorangehende einsetzen wird oder eben eine Quinte tiefer oder auch im Oktavabstand. Imitation in der Oberquinte bedeutet *nicht*, dass im Moment des Einsatzes der imitierenden Stimme das Intervall der Quinte erklingt. Dies wird gelegentlich missverstanden.

Auch in horizontaler Richtung sind verschiedene Einsatzabstände möglich. Zu beachten ist, dass auftaktig einsetzende Soggetti auch auftaktig imitiert werden. Dies wird auf der Ebene von Halben so gut wie immer streng befolgt. Eine schwere Halbe (Minima) sollte auch schwer beantwortet werden, eine auftaktige auf »leichter« Position. Es gibt allerdings eine Praxis, volltaktige Semibreven (Ganze) zu auftaktigen Halben zu verkürzen. Im Falle lateinischer Texte war es nämlich ungebräuchlich, einstimmige Einsätze mit einer Pause (und damit auftaktig) beginnen zu lassen. Der anfängliche Notenwert muss folglich mindestens eine Semibrevis auf der ersten Position der Mensur umfassen. Sobald weitere Stimmen hinzutreten, kann das Soggetto durchaus mit verkürzter, also auftaktiger

1 Zum Begriff *varietas* vgl. S. 107.

Anfangsnote einsetzen. Bsp. 1.5 (S. 17) zeigt diesen Fall im ersten Imitationszug des Biciniums *Fulgebunt justi* von Lasso. Anfangs verlangt die Konvention einen volltaktigen Beginn. In Mensur 6 hält der auftaktige Einsatz des Tenors die bis dorthin etablierte durchgehende Bewegung in Halben aufrecht.²

Schließlich können die bekannten kontrapunktischen Künste eingesetzt werden: Imitation in Umkehrung, in rhythmischer Verkleinerung (*Diminution*) oder – kaum gebräuchlich – Vergrößerung (*Augmentation*).³

4.3. Entwurf eines Biciniums

Für das Erstellen eigener Bicinien empfiehlt sich folgendes Vorgehen:

1. Aufsuchen der Klauseln an den Zeilenenden im cantus firmus. Zu Tenorklauseln werden synkopierte Diskantklauseln gesetzt. Zu möglicherweise vorhandenen synkopierten Diskantklauseln (im einfachsten Fall an Überbindungen über den Mensurstrich erkennbar) werden die passenden Tenorklauseln geschrieben. Daneben kann es frei gestaltete Zeilenschlüsse geben, und man kann auch die eine oder andere Standardklausel weglassen, und sei es nur der Abwechslung halber.
2. Wo es sich anbietet, können die Zeilenanfänge in der Kontrapunktstimme vorimitiert werden. Auch Imitation nach Einsatz der Liedzeile in der cantus-Stimme (Imitation, *Nachahmung* im eigentlichen Sinne) kann man anbringen. Bei textierten Stimmen sind die Möglichkeiten in dieser Hinsicht begrenzt, weil der Text komplett vertont werden muss.
3. Schließlich wird der Satz vervollständigt. Dabei kann sich die Notwendigkeit oder auch der Wunsch ergeben, vom bisher Skizzierten abzuweichen.

Hinsichtlich der eingesetzten Gestaltungsmittel sollte das Prinzip der Mannigfaltigkeit, der *varietas*, bestimmend sein.

Oft bearbeitet wurde Luthers bekanntes Kirchenlied *Ein feste Burg ist unser Gott*, auch in Bicinien. Wir wollen zunächst eine instrumentale Gegenstimme entwerfen, also den Kontrapunkt noch nicht textieren.

2 Diese Praxis trifft man bis in die barocke Fugentechnik hinein an. So beantwortet Bach in der Fuge E-Dur WK II das im *stylo antico* gehaltene, d. h. an den Stil der Vokalpolyphonie angelehnte Subjekt, meist volltaktig mit einer Ganzen, bei Bedarf aber ungeniert mit einer auftaktigen Halben nach einer ebensolchen Pause.

3 Eher ist der cantus firmus im Tenor augmentiert, in großen Notenwerten erscheinend, als dass umgekehrt die Imitation in größeren Notenwerten gehalten wäre als in der eigentlichen Melodiestimme.

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein
Er hilft uns frei aus al - ler Not, die

5

gu - te Wehr und Waf - fen. Der alt - bö -
uns jetzt hat be - trof - fen.

10

- se Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht

15

und viel List sein grau - sam Rü - stung ist, auf

20

Erd ist nicht seins glei - chen.

Bsp. 4.1: Ergänzen der Tenorklauseln des cantus firmus

Luthers Melodie steht im ionischen Modus (Finalis *c*). Im Tenor liegend hat sie authentischen Tonumfang (genau eine Oktave). Dazu soll eine Oberstimme erfunden werden, naheliegenderweise ein Alt. Als Nachbarstimme zum Tenor bekommt er den plagalen Ambitus, um die Finalis *c* herum angeordnet. Getreu der oben entwickelten Methodik suchen wir zunächst Tenorklauseln, die durch Diskantklauseln ergänzt werden können. Das Ergebnis zeigt Bsp. 4.1.

Die erste Klausel erhält dem Vorbild von Mensur 10 folgend den künstlichen Leitton *fis*. In Mensur 13 verläuft der cantus firmus als fallende Tonleiter. Hier bietet es sich an, eine Vorhaltskette zu setzen und diese in der bekannten Weise zu figurieren (erst Portament, dann das Ornament der unteren Wechselnote). Mensur 19 zeigt im *c. f.* eine Mi-Klausel, eine Klausel zur phrygischen Stufe *e*. Die zugehörige Diskantklausel *d–e* kann hier nicht synkopiert werden (es sei denn als nervöse Synkope auf Viertelbasis).

Martin Luthers Melodie enthält ihrerseits Syncopatio-Figuren, mit Auflösung der Bindung sekundweise abwärts, wenngleich noch nicht in die Finalis eines Abschnitts. Dies entspricht genau dem Muster der synkopierten Diskantklausel. Es liegt nahe, zu diesen die passende Agensstimme zu schreiben (Bsp. 4.2). Dabei wechselt in den Mensuren 2 f., 7 f. und in der letzten Kadenz die Tenorstimme ihre Rolle: Anfangs ist sie als Syncopatio die Patiensstimme, danach als Tenorklausel der Agens. Umgekehrt verhält es sich dort jeweils in der Oberstimme. Dies erzwingt, dass der anfängliche Agens in der Oberstimme die Auflösung der Syncopatio in der Unterstimme nicht abwarten kann, vielmehr im Moment der Auflösung schon in den Ton springen muss, der als Vorbereitung für die folgende Syncopatio dient (in Mensur 3 der Quartsprung *d–g*).

Eine Synkopenkette findet sich in Mensur 9 f. Auch dazu lässt sich problemlos der zugehörige Agens in den Alt setzen. Es lassen sich auch noch weitere cantus-firmus-Abschnitte mit freien, von einer Kadenz unabhängigen Synkopen-dissonanzen versehen. Naheliegend ist dies bei der fallenden Tonleiter am Ende des Stollens und deren Wiederkehr ganz am Schluss. In Mensur 12 wurde in der Diskantklausel wieder die alterierte Form (*fis*) gewählt, um die *relatio non harmonica* eines *f* zum *h* des Tenor in der folgenden Mensur zu vermeiden.

Durch reines Handwerk – Aufsuchen von klauseltypischen Figuren im cantus firmus, daraufhin Anbringen von Synkopen an Abschnittsenden und gelegentlich in der Mitte von Abschnitten – haben wir schon weit über 50 Prozent der weißen Flecken in unserer Kontrapunktstimme gefüllt. Ein weiterer handwerklicher Vorgang besteht darin, nach Imitationsmöglichkeiten zu suchen; siehe dazu Bsp. 4.3. Zu Anfang wäre Imitation natürlich problemlos möglich. Dann müsste das Bicinium jedoch einstimmig beginnen, was seinerzeit wenig gebräuchlich war.

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein
 Er hilft uns frei aus al - ler Not, die

5
 gu - te Wehr und Waf - - fen. Der alt - bö -
 uns jetzt hat be - trof - - fen.

10
 - se Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht

15
 und viel List sein grau - sam Rü - stung ist, auf

20
 Erd ist nicht seins glei - - - chen.

Bsp. 4.2: Ergänzen der Diskantklauseln des cantus firmus

The musical score is written for a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 10, 15, and 20 indicated at the beginning of each system. The lyrics are in German and describe a fortified city and its defense.

System 1 (Measures 1-4):

Vocal: Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein
 Piano: Er hilft uns frei aus al - ler Not, die

System 2 (Measures 5-8):

Vocal: gu - te Wehr und Waf - fen. Der alt - bö -
 Piano: uns jetzt hat be - trof - fen.

System 3 (Measures 9-14):

Vocal: - se Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht
 Piano: !

System 4 (Measures 15-18):

Vocal: und viel List sein grau - sam Rü - stung ist, auf
 Piano:

System 5 (Measures 19-22):

Vocal: Erd ist nicht seins glei - - - chen.
 Piano:

Bsp. 4.3: Anbringen kleinerer Imitationszüge

Die zweite Melodiezeile lässt sich vorimitieren, wenn die beiden Ganzen (*h* und *a*) auf Halbe verkleinert werden und dies in der Oberquinte erfolgt (Alt und Tenor sind Nachbarstimmen). Die Parallelstelle in der Wiederkehr des zweiten Abschnitts des Stollens in Mensur 19 behandeln wir analog, doch auch eine abweichende Bearbeitung wäre möglich.

In Mensur 11 lässt sich der Bogen des *cantus firmus* ebenfalls angedeutet imitieren, mit freier Behandlung des Rhythmus und des Anfangsintervalls⁴. Dabei entstehen Antioktavparallelen, ein Schönheitsfehler, welcher hier zugunsten der Imitation in Kauf genommen wird. Ähnlich lässt sich auch die Wechselnotenfigur bei »groß Macht« diminuiert vorimitieren.

Damit ist der Satz nun schon fast fertig, ausschließlich durch Anwendung des Kontrapunkt-Handwerks. Bsp. 4.4 zeigt den vollständigen Satz, vielleicht instrumentiert für eine vokale Tenorstimme und eine Violine oder dergleichen. Sollte auch die Altstimme textiert werden, wäre es gut, dies bei der Arbeit von Anfang an mitzudenken. In jedem Fall ist der Satz hinreichend vokal gehalten.

Zu Luthers damals wie heute weit verbreiteter Melodie ist ein ebenfalls ein Bicinium von Caspar Othmayr überliefert. Othmayr versetzt den *cantus firmus* in den *genus mollis* (F-Ionisch), wodurch er den Umfang einer Altstimme einnimmt. Dazu schreibt er eine textierte Diskantstimme (Bsp. 4.5). Dass Othmayr auf Ansätze zur Imitation verzichtet, entspricht durchaus der damaligen Praxis der Bicinienkomposition. Auch sind Synkopen-Dissonanzen wesentlich sparsamer eingesetzt als in unserem Versuch. Präsent sind sie jedoch regelmäßig für die Markierung der Zäsuren an Abschnittsenden.

In Mensur 3 beteiligt sich die Oberstimme zunächst an der Synkopenfigur, stößt dann gewissermaßen im allerletzten Moment (*Semiminima g*) in der Manier eines Agens die Synkopen-Dissonanz der Unterstimme an.

Der Tonumfang beträgt in beiden Stimmen genau eine Oktave. Vermutlich ist der Satz für die Singpraxis an einer Lateinschule geschrieben.

Übung 17: Liedsatz mit einer nicht textierten Kontrapunktstimme

Schreiben Sie ein nicht textiertes Bicinium zur protestantischen Choralmelodie *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (Bsp. 4.6). Legen Sie den c. f. in den Tenor und entwickeln Sie eine Altstimme. Sie können bei Bedarf auch ein zweites Bicinium mit einer Unterstimme (Bass) zum Tenor anfertigen.

⁴ Im Umfeld der Fugentechnik der späten Barockzeit spräche man hier von tonaler Imitation.

Violine?

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein
Er hilft uns frei aus al - ler Not, die

5

gu - te Wehr und Waf - fen. Der alt - bö -
uns jetzt hat be - trof - fen.

10

- se Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht

15

und viel List sein grau - sam Rü - stung ist, auf

20

Erd ist nicht seins glei - - - chen.

Bsp. 4.4: Das fertige instrumentale Bicinium

Ein fe - ste Burg ist un - - ser Gott, ein
Er hilft uns frei aus al - - ler Not, die

5
gu - te Wehr und Waf - - - - fen. Der
uns jetzt hat be - trof - - - - fen.

9
al - te bö - - se Feind mit Ernst er's jetzt
al - te bö - - se Feind, mit Ernst er's jetzt

14
meint, groß Macht und viel List sein grau - sam Rü - - stung
meint; groß Macht und viel List sein grau - sam Rü - - stung

20
ist auf Erd ist nicht seins - gleich - - - - chen.
ist, auf Erd ist nicht seins glei - - - - chen.

Bsp. 4.5: Caspar Othmayr, *Ein feste Burg ist unser Gott*

Wenn wir in höch-sten Nö - ten sein und wis-sen nicht, wo aus noch ein,
und fin-den we - der Hilf' noch Rat ob wir gleich sor-gen früh und spat.

Bsp. 4.6: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*

4.4. Textierung

Hinsichtlich der Verteilung der Textsilben auf die Töne unterscheidet man zwei Formen: *Syllabische* Textierung weist jeder Note genau eine Textsilbe zu. Dies ist die Praxis bei großen Notenwerten (Brevis, Semibrevis, Minima). *Melismatische* Textierung bedeutet hingegen, dass eine Silbe für eine längere Strecke, also mehr als eine Note gilt. Die schwarzen, »kolorierten« Noten müssen im Sinne eines Melismas behandelt werden. Sie stellen tatsächlich sängerische *Koloraturen* dar. Es gelten folgende Grundsätze:

- Achtel- und Viertelnoten werden melismatisch textiert.
- Halbe und Ganze werden eher syllabisch behandelt.
- Eine einzelne Viertel nach einer punktierten Halben kann eine Textsilbe bekommen.
- Längere Melismen sollten in einen größeren Notenwert ausschwingen, d. h. nach Melismen in Vierteln soll die anschließende halbe Note noch keine eigene Silbe erhalten (siehe Bsp. 4.7). Dies kommt der sängerischen Praxis entgegen.
- Ganze Noten können zwei Silben tragen, indem sie in zwei Halbe aufgespalten werden.
- Bei Imitationen muss die Textverteilung des zu imitierenden Abschnitts beibehalten werden. Dies gilt auch für die Betonungsverhältnisse: auftaktig behandelte Silben auftaktig, volltaktige entsprechend volltaktig nachahmen.

Die Silbentrennung folgt den Regeln der Rechtschreibung. Die Betonungsverhältnisse werden in deutschen Texten bei der Vertonung beachtet. In lateinischen Texten ist man freier und weicht häufig davon ab. Wie auch immer – am besten denkt man bei der Erfindung der Melodien die Textverteilung schon mit. Erinnert sei an die Möglichkeit, große Notenwerte (Breven und Semibreven) zugunsten der

Nicht: sondern:

grau-sam Rü - stung grau-sam Rü - stung

grau - sam Rü - stung grau - sam Rü - stung

Nicht: sondern:

Bsp. 4.7: Melismen in einen längeren Notenwert ausschwingen lassen (Othmayr, *Ein feste Burg*)

Unterbringung mehrerer Textsilben aufzuteilen. Soggetti mit Tonwiederholungen entstammen meist vokalen Vorlagen oder ahmen deren Tonfall nach.

Bsp. 4.8 zeigt eine mögliche Textierung des oben erarbeiteten instrumental Kontrapunkts zur Melodie *Ein feste Burg ist unser Gott*. In Mensur 11 wurde von der Technik Gebrauch gemacht, einen integren Notenwert (dort eine punktierte Minima) aufzuteilen, hier, um ein längeres Melisma auf einer geeigneten Textsilbe anzustoßen. Melismen klingen im übrigen mit dem Vokalen »a«, »e« und »o« besser als mit dem hellen »i« bzw. dem dunklen »u«.

Übung 18: Textierter Liedsatz

Schreiben Sie Bicinien zu den in Bsp. 4.9 gegebenen weltlichen Liedmelodien. Legen Sie den c. f. in den Tenor und erfinden Sie dazu jeweils eine Altstimme. Auch andere Stimmkombinationen sind möglich; gegebenenfalls dazu den cantus firmus aus dem *genus naturalis* in den *genus mollis* bzw. umgekehrt transponieren.

4.5. Cadenze sfuggite

Unter *geflohenen Kadenzen*, *cadenze sfuggite*, verstehen die Theoretiker der Renaissance Kadenzen, in denen eine der beiden Klauseln abbricht (dies geschieht vor allem in der Tenorklausel) oder anders als in die Finalis des jeweiligen Abschnitts geführt wird. (Bsp. 4.10).

Auf diese Weise lassen sich beispielsweise vor einer Pause stehende Schlusstöne von cantus-firmus-Abschnitten als unvollständige Tenorklauseln interpretieren (Bsp. 4.11).

Ein fe - ste Burg ist un - ser
 Er hilft uns frei aus al - ler

4
 Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen. Der
 Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

9
 alt - bö - se Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht und
 alt - bö - se Feind, mit Ernst er's jetzt meint;

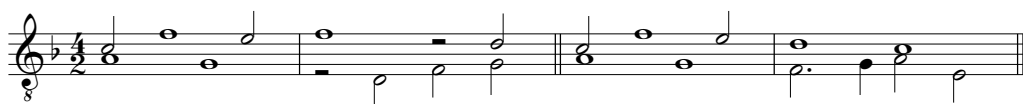
14
 viel List sein grau - sam Rü - stung
 groß Macht und viel List sein grau - sam Rü - stung

19
 ist, auf Erd ist nicht seins gleich chen.
 ist, auf Erd ist nicht seins glei - chen.

Bsp. 4.8: *Ein feste Burg ist unser Gott* – textiert

So wünschich dir ein gu - te Nacht, bei der ich
 war al - lei - ne. Ich scheid mit Leid, Gott
 weiß die Zeit. Wid'r kom - men das macht Freu - de.
 Du mein ein-zig Licht, die Lilj' und Ros hat nicht, was an Farb und Scheindir möcht
 ähn - lich sein, nur daß dein stol - zer Mut der Schön heit Un - recht tut.
 Ach höch - ster Hort ver - nimm mein Wort. All
 mein Ge - dank vor Leid sind krank; nach dir mich tut ver - lan - gen.
 Nun lau - be, Lind-lein lau - be, nicht län - ger ich's er trag
 ich hab mein Lieb ver - lo - ren, hab ein gar traur-gen Tag.

Bsp. 4.9: Weltliche cantus firmi zur Bearbeitung



Bsp. 4.10: Geflohene Kadenzen



Bsp. 4.11: Abgebrochene Tenorklauseln

Cantus firmi, die ursprünglich Tenorstimmen mehrstimmiger Sätze (Tenorlieder) waren, zeigen ihrerseits Diskantklauseln an Binnenkadenzen (also synkoptierte Schlüsse, die durch eine Tenorklausel in anderen Stimmen komplettiert wurden). Wie bereits des Öfteren erwähnt, suchen wir daher bei der Disposition der Klauseln im c. f. nicht nur Tenorklauseln, sondern auch synkoptierte Diskantklauseln und irreguläre Endungen.

Die Vorgehensweise hinsichtlich des Auffindens von Klauseln an Abschnittsenden lässt sich damit wie folgt erweitern:

1. Regelrechte Tenorklauseln an Abschnittsenden suchen,
2. ebenso Diskantklauseln (Synkopenfiguren)
3. sowie unvollständige Tenorklauseln (vor Pausen).

Übung 19: Liedsätze mit geflohenen Kadenzen entwerfen

Schreiben Sie Bicinien zu den in Bsp. 4.12 gegebenen weltlichen Liedmelodien. Legen Sie normalerweise den c. f. in den Tenor und schreiben Sie dazu eine Altstimme. Falls Sie von dieser Anordnung abweichen möchten, transponieren Sie gegebenenfalls den cantus firmus in den jeweils gegenteiligen genus, also vom genus naturalis (♮) in den genus mollis (mit ♭) oder umgekehrt, so dass er in eine Altstimme passt.

4.6. Doppelter Kontrapunkt

Doppelter Kontrapunkt bezeichnet die Anlage eines Satzes dergestalt, dass die Ober- und Unterstimme durch Versetzung um beispielsweise eine Oktave ihre

Ach Sorg, du mußt _____ zu - rü - cke stan, du bist zu früh ge - kom - men.

Der Win - ter hat mir Leids ge - tan, das muß ich kla - gen dem Som - mer.

Ent - lau - bet ist der Wal - de gen die - sem Win - ter
Be - rau - bet werd ich bal - de, mein Lieb, das macht _____ mich

1. 2.
kalt. alt. Daß ich die Schön' muß mei - den, die mir ge - fal - len

tut, bringt mir man'g - fäl - tig Lei - den, macht mir ein schwe - - - ren Mut.

Weiß mir ein Blüm - lein blau - e von him - mel - li - schem Schein. Ich kunnt es nir - gend fin -
Es steht in grü - ner Au - e und heißt Ver - giß _____ nit mein.

den, war mir ver - schwun - den gar, von Reif und kal - ten Win - den ist es mir wor - den fahl.

Es fiel ein Him - mels - tau - - - e, vor meins Liebs Fen -
ich weiß kein schön - re Frau - - - e, sie steht im Her -

1. 2.
- ster - lein - - - zen mein; sie hat mein Herz ge - fan - - - gen,

das ist so sehr ver - wundt, _____ möcht ich ihn Trost er -

lan - - - gen so wär ich ganz ge - sund.

Bsp. 4.12: Weitere weltliche cantus firmi zur Bearbeitung

Rollen vertauschen können. Gebräuchlich sind dabei neben dem häufigen Fall der Oktavvertauschung auch die Duodezim- und Dezimvertauschung. Durch die Versetzung verändern sich teilweise die Qualitäten der Intervalle. Beim doppelten Kontrapunkt der Oktave entstehen die in der allgemeinen Musiklehre als *Komplementärintervalle* bezeichneten Intervalle.

Ein Beispiel für die Vertauschung eines Satzes in der Oktave bietet das Bicinium *Christ, der du bist der helle Tag* aus der *Tabulatura Nova* von Samuel Scheidt (1587–1654, Bsp. 4.13). Wir sehen, dass in diesem Instrumentalwerk die Notenwerte gegenüber der Renaissance-Praxis halbiert sind. Die Achtelnoten übernehmen die Rolle, welche vormals den Semiminimen zukam.

Für die drei wichtigen Arten des doppelten Kontrapunkts lässt sich ein Zahlenschema konstruieren, das die Vertauschungen und damit verbundene Erschwernisse verdeutlicht (siehe Tabelle 4.1). Folgende Besonderheiten treten zutage:

Doppelter Kontrapunkt der Oktave: Aus Quinten werden bei Vertauschung Quartan. Die Quinte ist daher wie eine Dissonanz zu behandeln.

Doppelter Kontrapunkt der Duodezime: Die Sexte wird zur Septime und ist folglich als Dissonanz zu behandeln.

Doppelter Kontrapunkt der Dezime: Unvollkommene Konsonanzen werden zu vollkommenen (und umgekehrt). Daher ist Parallelbewegung ausgeschlossen (Parallelen unvollkommener Konsonanzen werden zu solchen in vollkommenen).

Tabelle 4.1.: Doppelter Kontrapunkt der 8, 12 und 10

Ausgangsintervall:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Oktave	8	7	6	5	4	3	2	1				
Duodezime	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Dezime	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		

Zu beachten ist, dass der *Abstand zwischen den beiden Stimmen* das Vertauschungsintervall (8, 12 oder 10) nicht überschreiten darf, wenn ein echter Stimmtausch erzielt werden soll.

Essenziell ist die Beherrschung der Techniken des doppelten Kontrapunkts für die Fuge und verwandte Gattungen, wenn nämlich ein Kontrasubjekt beibehalten werden soll, es also bei jedem Auftreten des Subjekts zusammen mit diesem wiederkehren soll. In Spezialfällen kommen auch andere Vertauschungsintervalle als Oktave, Duodezime oder Dezime zum Einsatz. Aber diese sind die wichtigsten.

5

9

12

15

usw.

Bsp. 4.13: Samuel Scheidt *Christ, der du bist der helle Tag*

Man sollte mit der jeweiligen Vertauschungstechnik vertraut sein. Das ist nicht nur für eigene Satzarbeiten vonnöten, sondern auch, um bei der Analyse von Fugen das Vorhandensein eines doppelten Kontrapunkts aufdecken zu können.

Bsp. 4.14 zeigt den Versuch, eine protestantische Chormelodie im Tenor für eine Ober- oder Unterstimme zu setzen. Die Notation ist so zu verstehen, dass entweder die beiden oberen oder die beiden unteren Stimmen zusammen erklingen sollen (also keine Dreistimmigkeit). Es handelt sich um einen doppelten Kontrapunkt der Oktave. Daher ist der Abstand zwischen den beiden Stimmpaaren jeweils auf eine Oktave beschränkt.

Naturgemäß ist der Satz stark von imperfekten Konsonanzen durchsetzt, insbesondere auch Sexten, die im einfachen Kontrapunkt eher zurückhaltender eingesetzt werden als Terzen. Doch Terzen werden bei Vertauschung um die Oktave zu Sexten und umgekehrt. Folglich muss das Verhältnis beider Simultanintervalle ausgewogen sein.

Die Durchgangsnote *d* in Mensur 2 bildet in der Oberstimme eine Dissonanz, die Quarte, welche in der Unterstimme als konsonante Quinte auftritt. Die anschließende 7–6-Syncopatio ist per se ein im doppelten Kontrapunkt der Oktave gehaltenes Phänomen und tritt in der Unterstimme als 2–3-Vorhalt in Erscheinung. Diese Syncopatio-Figuren sind also jederzeit vertauschbar.

In der ersten Mensur mag man eine angedeutete Vorimitation in Umkehrung erkennen. Deutlicher vorimitiert wird in Mensur 7. Dort wurde die eigentlich zu erwartende Minima *g* zur Semiminima verkürzt, um die Durchgangsdissonanz einer Halben zu vermeiden. Kaum zu umgehen ist die Textierung dieser dissonanten Note, etwas, das nach Möglichkeit vermieden wird. Die Unterstimmfassung zeigt eine Alternative, die allerdings die Imitation verschleiert.

In Mensur 9 ist die durchgehende Quinte *b* in beiden Stimmen dissonant, denn es handelt sich um die verminderte Quinte (in der Bassstimme folglich als Tritonus erscheinend). In Mensur 10 wird zumindest das Anfangsintervall der folgenden Zeile vorimitiert. In jedem Fall trägt die Verschiebung der Stimmen gegeneinander, das Vermeiden eines simultanen Textvortrags, dazu bei, den Stimmen Unabhängigkeit und damit dem Satz polyphones Gepräge zu verleihen. Zugunsten dessen wird hier in Kauf genommen, dass im Oberstimmensatz den Oktavabstand überschritten wird. Im Unterstimmensatz kreuzen sich dadurch die Stimmen (kurzzeitig keine echte Satzvertauschung).

Möchte man einen Satz im doppelten Kontrapunkt entwerfen, so empfiehlt es sich, bei den ersten Versuchen beide Anordnungen (Original und Vertauschung) zu notieren. Im übrigen muss man sich natürlich bei der Arbeit stets die Limitationen der jeweiligen Vertauschungsart (Oktave, Duodezime, Dezime) vor Augen halten.

Nun freut euch, lie - ben Chri - sten g'mein, und lasst uns
daß wir ge - trost und all' in ein mit Lust und

Nun freut euch, lie - ben Chri - sten g'mein, und lasst uns
daß wir ge - trost und all' in ein mit Lust und

Nun freut euch, lie - ben Chri - sten g'mein, und lasst uns
daß wir ge - trost und all' in ein mit Lust und

5 1. fröh - lich sin - gen, Was Gott an uns ge -
Lie - be sin - gen. gen. 2. gen. Was Gott an

fröh - lich sin - gen. gen. Was Gott an
Lie - be sin - gen. gen. Was Gott an

fröh - lich sin - gen, Was Gott an uns ge -
Lie - be sin - gen. gen. Was Gott an

9 wen - - det hat, und sei - ne sü - - ße
uns ge - wen - det hat, und sei - ne sü - ße
wen - - det hat, und sei - ne sü - - ße

12 Wun - der - tat, gar teu'r hat er's er - wor - ben.
Wun - der tat, gar teu'r hat er's er - wor - ben.
Wun - der - tat, gar teu'r hat er's er - wor - ben.

Bsp. 4.14: Nun freut euch, lieben Christen gmein

Übung 20: Einen Liedsatz im doppelten Kontrapunkt schreiben

Schreiben Sie zum bekannten Innsbrucklied (Bsp. 4.15) einen Satz im doppelten Kontrapunkt der Oktave. Der cantus firmus soll im Tenor liegen, die zu erfindenden Stimmen im Alt bzw. Bass. Zur Kontrolle kann man beide Stimmungen notieren.

Inns-bruck, ich muss dich las-sen, ich fahr da-hin mein Stra-ßen in

frem-de Land da-hin. Mein Freud ist mir ge-nom-men die ich nit weiß be-kom-

men wo ich im E - - - lend bin. Wo bin.

Bsp. 4.15: *Innsbruck, ich muss dich lassen*

4.7. Zweistimmiger motettischer Satz

Die eingangs untersuchten Bicinien Lassos bilden prominente Beispiele für zweistimmige motettische Sätze. Motetten der klassischen Vokalpolyphonie sind abschnittsweise aufgebaut. Die Gliederung des Textes bestimmt die musikalische Gliederung: Jeder Textabschnitt erhält ein eigenes *Soggetto* (s. u. S.108), das häufig imitatorisch eingeführt wird. In den Bicinien Lassos ist die Imitation die Norm, Abschnitte beginnen nicht selten regelrecht kanonisch. Sie enden häufig mit synkopierten Klauseln. Deren zäsurbildende Kraft hängt mit der Strenge ihrer Gestaltung zusammen. So gliedert eine geflohene Kadenz weniger stark als eine reguläre.

Der abschnittsweise Aufbau spiegelt den Entstehungsprozess wider, der oftmals folgendermaßen verlaufen sein wird: Weil ein Werk nicht in Gestalt einer Partitur, sondern durch die Stimmen repräsentiert wurde, bestand die Notwendigkeit der Erstellung einer Partitur lediglich während des Entwurfsprozesses. Dazu wurde eine Hilfspartitur auf der sog. *Tabula compositoria*, einer löschbaren Schiefertafel, erstellt. Stand die Faktur ganz oder in Teilen fest, konnte das Arbeitsergebnis

direkt in die Stimm- oder Chorbücher übertragen werden. Anschließend wurde die *Tabula compositoria* gelöscht, weil der begrenzte Platz für die Skizzierung des folgenden Abschnitt benötigt wurde.⁵

Gegenüber einem Liedsatz, der meist an einen vorgefundenen *cantus firmus* gebunden ist, bestehen in motettischen Sätzen, auch in Messsätzen, größere Freiheiten bei der Gestaltung der Imitationszüge. Es steht den Komponisten frei, die *Soggetti* im Hinblick auf die Möglichkeit der Imitation zu erfinden. Daher sollten die Imitationen selbst möglichst streng gehandhabt werden. Dies betrifft zuallererst die Betonungsverhältnisse. Wie bereits erwähnt, werden sie auf der Ebene der *Minima* (Halbe) meist eingehalten, auf der Ebene der *Brevis* nicht unbedingt. Auftaktige *Soggetti* müssen daher auftaktig beantwortet werden, volltaktige (solche, die an einer *Semibrevenposition* beginnen) ebenso volltaktig.⁶

Im Idealfall wird in einem Intervall imitiert, welches die Intervallstruktur der *Soggetti* nicht verändert. Damit blieben in der imitierenden Stimme die *Solmisations*silben der vorangehenden Stimme erhalten. Bei Imitation im Einklang oder der Oktave ist das trivial. Im Falle der Quintimitation orientiert sich die Wahl des konkreten Imitationsintervalle (Ober- oder Unterquinte bzw. -quarte) jedoch an diesem Kriterium. Das berührt auch die Wahl der *musica ficta*, speziell was die variable Stufe *b/h* angeht (im *genus mollis* betrifft das ein eventuelles *es* statt *e*).

Die Imitationen und überhaupt der gesamte Satz sollen abwechslungsreich, mannigfaltig gestaltet werden. Maßgebend ist das bereits erwähnte Prinzip der *varietas*. Der Begriff geht auf den Musiktheoretiker Johannes Tinctoris (ca. 1435 bis 1511) zurück.⁷ Dieser fordert in seinem *Liber de arte contrapuncti*, jeder Satz solle durch *varietas et suavitas*, durch Mannigfaltigkeit und Süße geprägt sein.⁸ Mit *suavitas* wird die Klangwirkung der imperfekten Konsonanzen gefordert. Das *Varietas-Prinzip* bedeutet, dass der Satz in allen Parametern abwechslungsreich gestaltet sein soll. Dies bezieht sich zunächst auf rhythmische Vielfalt, aber auch auf die Melodik, die Gestaltung der Klauseln usw.

Das Prinzip der *Imitation* widerspricht bereits dem *Varietas*-Gedanken. Es setzt sich dennoch an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert mehr und mehr durch.

5 Eine *Tabula compositoria* bestand oft aus einem Zehnliniensystem und hieß dann *scala decemlinealis*, vgl. DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, S. 222.

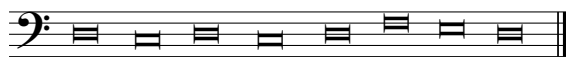
6 Es gibt in der Literatur gelegentlich Abweichungen von diesem Prinzip, aber wird sollten uns solche Freiheiten anfangs versagen.

7 DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Artikel *Humanismus*, Bd. 2, Sp. 221.

8 WEHNERT: Renaissance, Sp. 233.

Der Soggetto

... oder auch *das* Soggetto: Soggetti sind zumeist einstimmige, von der Textdeklamation und ggf. Textbedeutung geprägte thematische Gebilde, welche den durchimitierten⁹ Abschnitten eines polyphonen Werkes zugrunde liegen. Noch in der deutschen Fugentradition heißt das »Fugenthema« *Subjekt*. Soggetti werden zwar im Regelfall von der Komponistin erfunden. Sie können aber auch einem vorgefundenen Werk entnommen sein oder aus einem *cantus firmus* stammen. Ein *Soggetto cavato* ist einer textlichen Vorgabe nachgebildet, indem etwa die Vokale eines Textes mit den diese Vokale enthaltenden Solmisations-silben vertont werden. Ein oft zitiertes Beispiel dafür bildet der Soggetto cavato aus Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae*¹⁰ (Bsp. 4.16).



Her - cu - les Dux Fer - ra - ri - ae.
re ut re ut re fa mi re.

Bsp. 4.16: Soggetto cavato *Hercules Dux Ferrariae*

4.8. Die Analyse eines Biciniums

Die Bicinien Orlando di Lassos stellen leicht verständliche Exemplare der Gattung Renaissance-Motette und ihres Formprinzips dar. An ihnen lässt sich mit wenig Aufwand das Idiom der Vokalpolyphonie der Renaissance zur Zeit ihrer Hochblüte studieren. Will man in die ihnen eigentümliche Kunstfertigkeit eindringen, so hilft es, die bis hierhin entwickelten Kriterien, Regularien und Konventionen an diesen Sätzen zu überprüfen.

Dem Bicinium *Iusti tulerunt* liegt ein Text aus dem biblischen Buch der Weisheit (Kapitel 10, Vers 19–21) zugrunde, in der lateinischen Fassung des alten Testaments (der *Vulgata*), vom Komponisten leicht verändert. Sinngemäß übersetzt heißt er: »Die Gerechten trugen die Beute der Gottlosen davon und priesen, Herr, deinen heiligen Namen und lobten einmütig deine siegreiche Hand, o Herr, unser Gott.«.

⁹ Allerdings können auch akkordisch-homophon gearbeitete Teile in der Oberstimme ein wiedererkennbares Soggetto aufweisen.

¹⁰ DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Artikel *Soggetto*, Bd. 4, Sp. 169.

Ju - sti tu - le - runt spo - li - a im - pi - o - rum,
Ju - sti tu - le - runt spo - li - a im - pi -

7
im - pi - o - rum, et can - ta - ve - runt Do -
o - rum, im - pi - o - rum, et can - ta - ve -

12
mi - ne no - men san - ctum tu -
runt Do - mi - ne no - men san - ctum tu -

17
um, et vi - ctri - cem ma - num tu - am lau -
um, et vi - ctri - cem ma - - - num tu - am

22
da - ve - runt pa - ri - ter, Do - mi - ne De -
lau - da - ve - runt pa - ri - ter, Do - mi - ne De - us

29
us De - us no - ster.
De - us no - ster.

Bsp. 4.17: Lasso, Bicinium *Justi tulerunt spolia*

Der Modus ist Lydisch¹¹. Der Tenor umschreibt fast genau den authentischen Ambitus (nach oben um eine Sekunde erweitert). Der Bass umfasst eine Dezime und ist plagal. Da die hohen Stimmen (Tenor, ggf. Diskant) den Modus festlegen, steht der Satz insgesamt im 5. Ton, im authentischen Lydisch. Im Original ist die Oberstimme im Altschlüssel, die Unterstimme im Baritonschlüssel notiert. Das ist die von der Normalschlüsselung abweichende sog. *hohe Chiavette*.¹²

Der erste Soggetto (»Justi«) wird im Abstand einer Mensur in der Unteroktave beantwortet. Schon im nächsten Imitationszug wechselt der Abstand zur Unterquinte, nach wie vor im Brevis-Abstand. Gleichwohl lassen sich beide Stimmen mit identischen Solmisationssilben einstudieren. Bis Mensur 9 kann man von einem Kanon sprechen, bei dem allerdings der vertikale Abstand wechselt. Mensur 10 zeigt den Kunstgriff der Imitation in Umkehrung. Danach wird einmal in der Unterseptime beantwortet, was ohne Not geschieht: Auch eine Terz höher (also in der Unterquinte) gelänge die Imitation, wenngleich unter Inkaufnahme einer dissonierenden Semiminima (Typ 2 nach de la Motte). Wahrscheinlich war dieser Dissonanzgrad für Lasso im Bicinium schon nicht mehr tolerabel. Schwerer wiegt hier noch der Umstand, dass dieser Durchgang in Halben mit dem Ton *b* erfolgt, wodurch im Zusammenwirken mit dem *e* der Tenorstimme ein recht auffälliges *mi contra fa* entstünde.

Die Klausel in Mensur 17 beendet den ersten Teil des Satzes auf der Stufe der Oberquinte. Man beachte die durch Portament und Wechselnote dekorierte Patiensstimme. Der Tenor erreicht seine Klausel im Terzsprung abwärts (angesprungener Agens-Ton *d*).

Im zweiten Abschnitt geht die Bassstimme vorweg. Nun setzen die Stimmen im Sextabstand ein. In Mensur 23 scheut sich Lasso nicht, die *relatio non harmonica e-b* hörbar werden zu lassen. Vor dem finalen Imitationszug *domine deus* erscheint in Mensur 25 eine Mi-Klausel (*a* im hexachordum molle). Dies können wir uns für eigene Versuche zum Vorbild nehmen. Auffällig sind die Melismen, welche das Wort *deus* hervorheben.

Die Klauseln sind regelhaft gestaltet, die angesprochene Mi-Klausel ist dabei nicht synkopiert. Durchgangsdissonanzen geschehen in Semiminimen, erwartungsgemäß nicht in Minimen. Die Melodik ist streng, gelegentliche Freiheiten betreffen lediglich Terzsprünge. Die Ausführung der Klauseln und mehr noch die Gestaltung der Imitationszüge ist der Idee der *varietas*, der Mannigfaltigkeit verpflichtet.

11 Dies ist im Wesentlichen deckungsgleich mit transponiertem Ionisch.

12 Die Normalschlüsselung besteht im vierstimmigen Satz aus Diskant-, Alt-, Tenor und Bassschlüssel. Die Chiavette zeigt hingegen den Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel. In Bicinien wird eine zweistimmige Kombination dieser Schlüssel benutzt.

4.9. Ein Bicinium nach dem Vorbild Lassos

Für eine zweistimmige, kurze Motette, stilistisch an Lassos Bicinien orientiert, wählen wir ebenfalls einen der lateinischen Fassung des Alten Testaments entnommenen Text aus den Sprüchen Salomos. Dort heißt es in Kapitel 10, Vers 6: *Benedictio super caput iusti os autem impiorum operit iniquitatem*, übersetzt (nach Martin Luther) »Segen ruht auf dem Haupt des Gerechten; aber der Mund der Frevler deckt Gewalttat.«

Der Text und damit die Motette soll in vier Teile gegliedert werden: »Benedictio«, »super caput iusti«, »os autem impiorum operit« und »iniquitatem«. Der Satz ist für zwei Nachbarstimmen, Tenor und Bass gedacht, im phrygischen Modus. Dabei soll sich die Oberstimme am authentischen Tonumfang orientieren, der Bass folglich am plagalen Ambitus. Jeder Abschnitt wird mit einer mehr oder weniger stark ausgeprägten Klausel enden, der zweite als deutliche Mittelzäsur in der Finalis der VI. Stufe (*c*). Die letzte Klausel führt natürlich zur Finalis *e*. Weitere Abschnittsenden können ausgeflohen oder jedenfalls weniger schlussfähig gestaltet werden.

la sol fa la sol

Be-ne - di Be-ne - di-cti - o, la sol fa la sol Be-ne - di -

Be - ne - di Be - ne - di - cti - Be - ne - di -

Bsp. 4.18: Entwerfen eines Imitationszuges

Jeder Abschnitt soll einen eigenen Soggetto bekommen, der imitiert wird. Um einen geeigneten Imitationszug zu finden, bedient man sich der Kanontechnik: Der Soggetto wird so weit erfunden, bis die imitierende Stimme einsetzt. Diese wird dann bereits notiert, in dem gewünschten Einsatzintervall. Dies kann beispielsweise die Oktave sein oder, was im hier vorliegenden Fall von Nachbarstimmen näher liegt, der Quint-/Quartabstand. Nun wird dieser Takt in der imitierenden Stimme kontrapunktiert, und so arbeitet man sich Abschnitt für Abschnitt voran.

Bsp. 4.18 zeigt diese Vorgehensweise für den ersten Imitationszug. Der Soggetto setzt auf der Finalis ein und wird in der Unterquinte beantwortet, was für den phrygischen Modus typisch ist. Sinnfälligerweise werden dadurch beide Stimmen identisch solmisiert. Der Tenor hat *la-sol-fa* im Hexachordum durum, der

Bass dieselben Silben, jedoch im Hexachordum naturale. Willkürlich wird der horizontale Einsatzabstand mit einer Mensur festgelegt. Ein kürzerer Abstand ist schwerer zu handhaben, ein längerer einfacher, jedoch weniger dicht in der Wirkung. Die Mensuren 3 und 4 verdeutlichen den zweiten Arbeitsschritt. Rechts sieht man eine Möglichkeit, das kanonisch fehlerfrei funktionierende Gerüst zu diminuieren. Davon wird zumindest bei späteren Imitationszügen Gebrauch gemacht, vielleicht noch nicht beim allerersten Mal.

Bsp. 4.19 zeigt nun die weiteren Imitationszüge, vorerst nur als Gerüst. Die Unterstimme ist über weite Strecken regelrecht kanonisch geführt, anfangs stets als Unterquintkanon. Der Imitationszug in Mensur 7/8 zeigt einen reduzierten Einsatzabstand (Semibrevis statt Brevis). Die vorangehende Klausel in die Finalis *e* soll in der Unterstimme ausgeflohen werden, um nicht bereits hier eine starke Schlusswirkung zu erzeugen. In Mensur 13 wird der Forderung nach *varietas* dadurch Rechnung getragen, dass nunmehr in der Unteroktave imitiert wird. Eine naheliegende *varietas* bestünde darin, auch einmal die Unterstimme vorangehen zu lassen. Davon wird hier nicht Gebrauch gemacht.

Die allerletzte Klausel soll durch eine Synkopenkette auffällig und deutlich gestaltet sein. Die Synkopenfiguren werden in der endgültigen Fassung mit Vorhaltsornamenten anzureichern sein.

Nun soll der Gerüstsatz koloriert werden. Beim Entwurf wurde in den Soggetto-Anfängen die Textierung mitgedacht, was der zeitgenössischen Praxis entsprechen wird – Soggetti sind textgebunden. Doch selbstverständlich kann und soll die Textverteilung nachträglich modifiziert werden. Den fertigen Satz zeigt Bsp. 4.20.

Übung 21: Ein Bicinium entwerfen

Schreiben Sie nach dem Vorbild Lassos ein Bicinium für zwei Nachbarstimmen oder Stimmen im Oktavabstand über den Text *Qui congregat in messe filius sapiens est qui autem stertit aestate filius confusionis*, (Vulgata, Sprüche Salomos, Kapitel 10 Vers 5). In Luthers Übersetzung: »Wer im Sommer sammelt, der ist klug; wer aber in der Ernte schläft, wird zuschanden«.

4.10. Der Kanon

Kanon bedeutet im Griechischen »Maßstab«, »Regel«. Gemeint ist die wörtliche Imitation, also Imitation in der strengstmöglichen Form. Um einen Kanon, auch *Fuga legata*¹³ genannt, zu notieren, genügt es, lediglich eine Stimme niederzuschrei-

13 MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 220.

Be - ne - di - cti - o, be - ne - di - cti - o, be - ne - di - cti - o, be - ne - di - cti - o, su - per ca -

di - be - ne - dic - ti - o su - per

put, su - per ca - put iu - sti os

ca - put, su - per ca - put iu - sti

au - tem im - pi - o - rum o - pe -

os au - tem im - pi - o - rum

rit in - i - qui - ta - tem, in -

in - i - qui - ta - tem.

in i - qui - ta - tem.

Bsp. 4.19: Bicinium *Benedictio super caput iusti*, Gerüstsatz

Be - ne - di - cti - o, be - ne - di - ti - o, be -
Be - ne - di - cti - o, be - ne - di - cti -

6
ne - di - cti - o su - per ca - put, su - per
o, Be - ne - dic - ti - o su - per ca - put,

10
ca - put iu - sti os au - tem
su - per ca - put iu - sti os au -

14
im - pi - o - rum o - pe - rit, in -
- tem im - pi - o - rum o - pe -

18
i - qui - ta - tem, in - i - qui - ta -
rit in - i - qui - ta - tem, in - i - qui -

21
tem.
ta - tem.

Bsp. 4.20: Bicinium *Benedictio super caput iusti*

ben und dazu das Bildungsgesetz für die weitere(n) Stimme(n) mitzuteilen. Es lassen sich zwei Kanonformen unterscheiden:

Endlicher Kanon: Der Schluss ist in einer oder beiden Stimmen frei komponiert.

Unendlicher Kanon: Gesellschaftskanon, oft homophon konzipiert; der Schluss ist mit dem Anfang kombinierbar, so dass der Kanon unendlich lang zirkulieren könnte.

Kanontechniken können auch einzelne Abschnitte eines imitierten Satzes prägen. Dabei kann die Technik von Imitationszug zu Imitationszug wechseln. Diese Technik haben wir bereits oben im Bicinium Lassos feststellen können. Kriterien für die Beschreibung von Kanons sind

- der Imitationsabstand,
- das Imitationsintervall (Einklang, Oktave, Quinte/Quarte oder andere),
- sowie die Anwendung von Sonderformen der Imitation: Umkehrungskanon, Krebskanon, Augmentationskanon.

Man kann eine intervallisch strenge Form der kanonischen Imitation von einer freien unterscheiden. Der erste Fall wird von Zarlino¹⁴ *Consequenze* genannt. Dabei sind die Ganz- und Halbtonverhältnisse der vorangehenden Stimme genau abgebildet, was nur im Oktav-, Einklangs- und eingeschränkt im Quint-/Quartkanon möglich ist. Freiere Beantwortungen heißen nach Zarlino *Imitationi* (Imitationen). Diese freie Behandlung der Intervallgrößen wird bei Imitation in allen anderen Intervallen vonnöten sein.

Die im Kanon beginnende Stimme wird auch *Guida*¹⁵ (die Führende) oder *Proposta* (Vordersatz), die imitierende *Consequente* (die Nachfolgende) oder auch *Riposta* (Antwort) genannt.¹⁶

Die Technik der *Fuga legata*

Das *Compendium musicae* des deutschen Komponisten und Musiktheoretikers Adam Gumpelzhaimer (1559–1626) enthält viele Beispiele für zweistimmige Kanons. Der Kanon *Patrem omnipotentem*¹⁷ (Bsp. 4.21) verwendet den Text des Anfangs des Credo der lateinischen Messe. Die Worte *Credo in unum Deum* werden dabei wie üblich vom Liturgen nach der gregorianischen Vorlage einstimmig

14 OTT: Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen, S. 10.

15 POLTH: Rezension von Prey 2012 und Ott 2014, S. 372.

16 Vgl. zu den Begriffen *Proposta* und *Riposta* die einschlägigen Stichwortartikel in DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon.

17 GUMPELZHAIMER: *Compendium Musicae Latino-germanicum*, Erstausgabe, pag. 26.

vorgetragen und sind folglich ausgespart. Der erste Soggetto zitiert gleichwohl eben diesen Anfang (*Credo in unum*).

Der Satz ist ein Oktavkanon im Abstand von eineinhalb Breven. Der umfangreiche Text wird genau einmal vorgetragen, ohne Wiederholungen einzelner Partikel. Dabei steht nach jeder Sinneinheit eine Zäsur, die fast immer auch durch eine Pause unterstrichen wird. Diese häufigen Pausen erleichtern naturgemäß die Konstruktion des kanonischen Stimmengeflechts. Auffällig ist die dem deutschen Sprachgefühl nachempfundene Textdeklamation. Minimen werden des Öfteren zu dann textierten Vierteln zerlegt, um den Sprachrhythmus aufrecht zu erhalten. Auch können die Bindungen in Syncopatio-Figuren der Textierung zuliebe aufgebrochen werden (Mensur 3/4).

Der Satz verläuft überwiegend in textierten Minimen und Semibreven. Nur einmal gibt es eine Koloratur, sinnfällig die Worte *coeli* und *terra* durch den Melodieverlauf (auf- und absteigend) tonmalerisch nachzeichnend (Mensur 4–6). Oft werden allerdings Synkopen in den Satz eingeflochten. Sie verlieren damit ihre angestammte Funktion als Schlusssignale an Abschnittsenden, verleihen jedoch der Konstruktion Festigkeit und Verbindlichkeit und verdeutlichen als rhythmisch auffällige Figuren dem Hörer die Kanoneigenschaft.

Einen solchen strengen Kanon, eine *Fuga legata*, wie am Beispiel des *Credo*-Satzes von Gumpelzhaimer beobachtet, entwickelt man im allgemeinen so, wie es oben schon bei längeren Imitationszügen dargestellt wurde. Die Proposta-Stimme wird bis zum Einsatz des Consequente entworfen, dieser eingetragen und dann die Proposta weiterentwickelt. So entsteht Zug um Zug ein endlicher Kanon, der durch einen in der Proposta-Stimme frei gestalteten Schluss beendet wird.¹⁸

Im Folgenden soll ein Kanon im Einklang zum Benedictus der lateinischen Messe erstellt werden: *Benedictus, qui venit in nomine Domini*. Der kurze Kanon soll im phrygischen Modus gehalten sein. Um diesen ersten Versuch ein wenig leichter zu gestalten, wählen wir den Abstand von eineinhalb Mensuren. Auf der Ebene der Semibreven bleiben somit die Betonungsverhältnisse erhalten. Immer wieder sollen Pausen eingeflochten werden, was die Arbeit ebenfalls erleichtert.

Zunächst wird ein Soggetto entworfen, bis zum Einsatz des Consequente. Dieser wird direkt in der Folgestimme notiert und von der Proposta-Stimme angemessen kontrapunktiert, was wiederum in der zweiten Stimme nachgetragen wird usw. Bsp. 4.22 verdeutlicht dies Verfahren.

Am Ende soll nach Möglichkeit eine phrygische Klausel erscheinen, was rechtzeitig eingeplant werden muss. In den letzten eineinhalb Mensuren ist die vorangehende Stimme frei. Sie führt in diesem Entwurf die Tenorklausel, während sie

¹⁸ Dies gilt analog für Umkehrungs-, Augmentations- und – recht verzwickte – Krebskanons.

Pa - trem o - mni-po-ten - tem fa - cto - rem coe - li et ter - rae,
Pa - trem o-mni-po-ten - tem fa-cto - rem coe - li

7
vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um,
8 et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in -

12
et in u - num Do-mi-num Ie-sum Chri - stum fi - li-um De - i
8 vi - si - bi - li - um, et in u - num Do-mi-num Ie-sum Chri - stum

17
u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a se -
8 fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum

22
- cu - la, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et
8 an - te o - mni - a se - cu - la, fi - li - um De - i u - ni -

26
ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a se - cu - la.
8 ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum (sae - cu - la)

Bsp. 4.21: Adam Gumpelzhaimer, *Patrem omnipotentem*

Be - ne - di - ctus, Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, Be - ne - di - ctus, qui

qui ve - nit in Do - mi - ni. ve - nit, qui ve - nit, Do - mi - ni.

Bsp. 4.22: Schrittweiser Entwurf eines Einklangskanons

zuvor eine Syncopatio andeutete, die im Consequente wiederkehrt. Den vollständigen Kanon zeigt Bsp. 4.23.

Über den Text des *Benedictus* gibt es ebenfalls einen Kanon von Gumpelzhaimer.¹⁹ Sein Satz (Bsp. 4.24) ist deutlich länger, er wiederholt die Abschnitte des knappen Messtextes ausgiebig. Auch hier erkennen wir die Merkmale seines Personalstils, welcher sich deutlich moderner gibt als derjenige des eine Generation älteren Lasso. Man betrachte dazu die umgekehrte Cambiata-Figur im Rahmen der Syncopatio in Mensur 4 f. Deren variierte Sequenz in Mensur 6 f. ist melodisch weniger auffällig.

In Mensur 19 wird eine Quarte in Kauf genommen. Dass durch die Textierung Bindungen in Syncopatio-Figuren aufgebrochen werden, finden wir hier noch häufiger als im oben zitierten Beispiel. In der deutschsprachigen protestantischen Kirchenmusik wird dies im 17. Jahrhundert gängige Praxis. Die Textpartikel *qui venit* und *in nomine* werden motivisch kontrastierend vertont und etliche Male variiert wiederholt. Dadurch erhält der Satz eine gewisse Verbindlichkeit.

19 GUMPELZHAIMER: Compendium Musicae Latino-germanicum, Erstausgabe, pag. 27.

Be - ne - di - ctus, qui ve - - nit,
Be - ne - di - ctus, qui

5

qui ve - - - nit in no - mi - ne, in
ve - - nit, qui ve - - - nit

9

no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -
in no - mi - ne, in no - mi - ne, in no - mi - ne Do -

13

ne Do - mi - ni in no - mi - ne
- mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni

16

Do - mi - - mi - - ni, Do - mi - ni.
in no - mi - ne Do - mi - ni.

Bsp. 4.23: Kanon im Einklang über *Benedictus, qui venit*

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di -

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus,

7
ctus, qui ve - - nit in no - mi - ne, in no - mi -

qui ve - - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne, qui

12
ne, qui ve - - nit, qui ve -

ve - - nit, qui ve - - nit, qui

17
nit, qui ve - - nit, qui ve - -

ve - - nit, qui ve - - nit in

22
nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni,

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

27
in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in

ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in no - mi - ne Do -

32
no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni.

- - - mi - ni, Do - - - mi - - - ni.

Bsp. 4.24: Adam Gumpelzhaimer, *Benedictus*

Übung 22: Einen Kanon auflösen

Bsp. 1.16 (S. 32) zeigt einen hier lediglich einstimmig wiedergegebenen Kanon von Adam Gumpelzhaimer aus dessen *Compendium Musicae Latino-germanicum*.²⁰ In welchem Einsatzabstand und -intervall muss die zweite Stimme einsetzen?

Übung 23: Endlicher Kanon

Schreiben Sie einen Kanon für gleiche Stimmen (Kanon im Einklang, alternativ als Oktavkanon für Frauen- bzw. Kinder- und Männerstimmen) zum Text *Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus* (Ich freute mich, als man mir sagte: Zum Haus des Herrn wollen wir pilgern).

Die Technik des Strettakanons

Wer sich bemüht hat, einen Kanon nach der oben skizzierten Technik zu entwerfen, wird erstaunt sein, dass einfache Kanonformen von einem Sängerpaar durchaus *ex tempore*, also improvisiert, dargestellt werden können. Dabei kommt die Technik des Strettakanons zur Anwendung. Das lateinische *restrictio* und das italienische *stretto* bezeichnen die Technik der Engführung: Ein Soggetto (oder auch Fugensubjekt) wird bereits imitiert, bevor es vollständig erklungen ist. *Stretta* meint im Kontext der Kanonkomposition den Einsatz des Consequente (der nachfolgenden Stimme) unmittelbar nach Erklingen des ersten Tons der vorangehenden Stimme (Proposta), genauer gesagt des ersten Gerüsttons. In der Gesangspraxis bedeutet dies: Die vorausgehende Führungsstimme gibt eine melodische Bewegung vor, dabei gewisse Fortschrittsregeln beachtend, die Folgestimme nimmt die Bewegung auf, d. h. sie erkennt sie mit dem Ohr, führt sie aus, den gleichzeitig erklingenden nächsten Ton der Proposta unmittelbar wieder abnehmend. Die Imitation erfolgt in den üblichen, sinnvollen Intervallen, bei Nachbarstimmen in der Quarte oder der Quinte (auf- oder abwärts). Doch selbstverständlich kann auch im Einklang, der Oktave und prinzipiell allen weiteren diatonischen Intervallen beantwortet werden.

Diese Technik der Kanonimprovisation ist möglich, weil der Einsatzabstand der beiden Stimmen klein, genauer gesagt minimal klein ist – das ist die Idee des Strettakanons. Zugleich wird der Satz hauptsächlich Note-gegen-Note, also im *contrapunctus simplex* verlaufen müssen.

Ein solcher Kanon lässt sich nicht nur singend oder auf Melodieinstrumenten improvisieren, sondern auch einstimmig konstruieren, d. h. ohne Anfertigen einer

²⁰ GUMPELZHAIMER: *Compendium Musicae Latino-germanicum*, S. 39.

Partitur *komponieren*. Die beim Extemporieren wie beim Schreiben zu befolgenden Fortschreitungsregeln unterscheiden sich je nach Imitationsintervall (Einklang, Oktave, Unter-/Oberquinte, Unter-/Oberquarte. Nehmen wir an, wir möchten einen Kanon in der Oberquinte in enggeführten Ganzen (Semibreven) ausführen. Bsp. 4.25 zeigt, wie man erlaubte und verbotene Fortschreitungen herausfindet. Nach einem Sekundschrift aufwärts ergibt sich zur Folgestimme eine dissonierende Quarte. Weitere Beispiele für Fortschreitungen, die in Dissonanzen münden, sind die fallende Terz und die fallende Quinte. Noch weitere solcher fehlerhaften Progressionen existieren, wie man durch Ausprobieren rasch herausfinden kann. In der Mitte stehen Fortschreitungen, die offensichtlich in Konsonanzen führen und damit möglich sind. Dabei ist zu bedenken, dass die melodische Führung der Einzelstimme korrekt bleibt. Sextsprünge sind daher fast gar nicht möglich, Septsprünge ohnehin nicht usw.

Bsp. 4.25: Fortschreitungen im Engführungskanon der Oberquinte

Rechts in Bsp. 4.25 steht ein erster Entwurf eines Strettakanons. Zu beachten ist, dass der Einklang in der letzten Mensur problematisch sein kann. Auch können bei Fortschreitungen, die einmalig möglich sind, bei ihrer Verkettung verbotene Parallelen entstehen. Nachfolgend einige der Fortschreitungsregeln zu den in der Praxis relevanten Einsatzintervallen:

- Beim Unterquintkanon darf die Stimme lediglich geradzahlige Intervalle (2, 4, 6) aufwärts, Tonwiederholungen (Primen) sowie ungeradzahlige Intervalle abwärts ausführen.²¹
- Beim Oberquintkanon ist es – wie bereits gesehen – hinsichtlich der Bewegungsrichtung gerade umgekehrt.
- Beim Unterquartkanon ist die Prime ausgeschlossen, mehrere steigende Sekunden führen zu Quintparallelen, fallende Sekunden und Quartan sind

²¹ Mehrere Quartsprünge in Folge würden Oktavparallelen bewirken, was jedoch schon aus Gründen der Einzelstimmführung nicht vorkommen wird.

- möglich (jedoch Quartan nur einmal in Folge, wegen Primparallelen); aufwärts sind ungerade Intervalle möglich, wobei steigende Quinten in Gegenrichtung eingeleitet werden müssen (wegen verdeckter Quintparallelen).
- Für den Oberquartkanon ist die Prime ausgeschlossen, mehrere fallende Sekunden führen zu Quintparallelen, fallende Sekunden, Terzen und Quinten sind möglich (jedoch Quinten nur einmal in Folge, wegen Primparallelen); aufwärts sind gerade Intervalle möglich, wobei steigende Quartan in Gegenrichtung eingeleitet werden müssen (wegen verdeckter Quintparallelen).
 - Im Einklangskanon sind nur Terz-, Quint- und Oktavsprünge möglich sowie Primen. Sextsprünge können dann zum Einsatz kommen, wenn sie melodisch korrekt eingebunden werden (was natürlich schwierig ist).

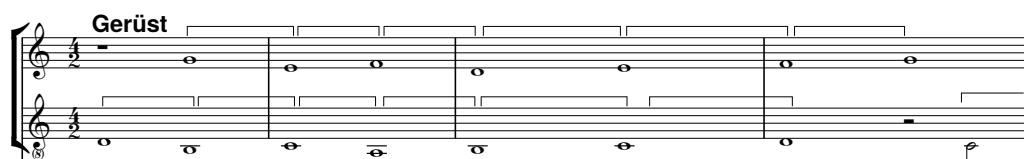
Ein Strettakanon in Gestalt eines Gerüstsatzes aus beispielsweise Semibreven kann anschließend diminuiert werden. Außerdem kann man zwei Strettakanons im halben ursprünglichen Einsatzintervall (also gewissermaßen synkopisch) verschachteln. Auch so lässt sich ein bewegterer Kanon erzeugen, der in einem dritten Schritt gegebenenfalls noch weiter figuriert werden kann.

Der Kanon *Veni sancte spiritus* von Adam Gumpelzhaimer (Bsp. 4.26) ist ein Strettakanon in Semibreven in der Oberquarte. Der Gerüstsatz zeigt die im Oberquartkanon erlaubten Fortschreitungen der 3↓ und 2↑. Ab Mensur 4 sind zwei synkopisch versetzte Kanons verschachtelt. Jeweils von der Semibreven-Position zur nächsten und von der folgenden Minimenposition zur nächsten (von den Halben 1–3–1 und 2–4–2) sind die Fortschreitungen paarweise korrekt. Das Gerüst wird vorsichtig diminuiert, durch textbedingte Tonwiederholungen und Semiminimen, wobei eine dissonierende untere Wechselnote in Kauf genommen wird. Auch sonst sind einige Freiheiten wohl dem engen Korsett des Kanongesetzes geschuldet, beispielsweise der umgekehrte Melodiebogen bei »tuorum«. Auffällig sind die vielen Quinten in den Mensuren 6 bis 8. Lediglich die Figurationen verschleiern die im Gerüst angelegten offenen Quintparallelen.

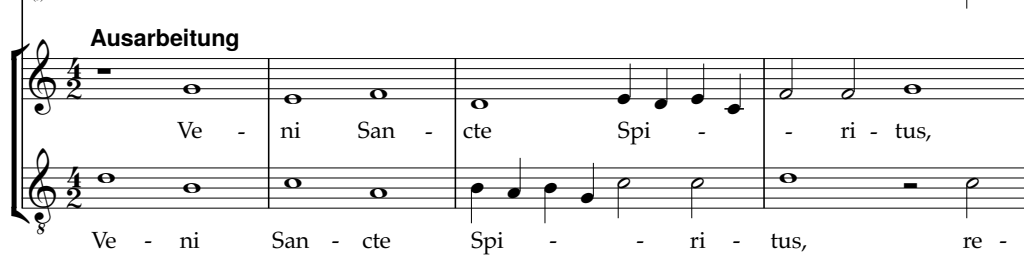
Der Einklangs-Strettakanon *Laetatus sum* von Gumpelzhaimer bildet die Gesetzmäßigkeiten dieser Gattung ab: Es sind vor allem Terzprogressionen in beiden Richtungen möglich, die sich allerdings recht gut diminuierten lassen (Bsp. 4.27).

Bsp. 4.28 zeigt das Gerüst und die Diminution eines Kanons in der Oberquinte zum Text der Doxologie aus der lateinischen Messe (*In saecula saeculorum. Amen*). Dem fertigen, diminuierten Kanon sieht man die ursprüngliche Struktur kaum noch an.

Gerüst



Ausarbeitung



re - ple tu - o - rum, re - ple tu - o - rum.

ple tu - o - rum, re - ple tu - o - rum.

Bsp. 4.26: Adam Gumpelzhaimer, *Veni sancte spiritus*

Laetatus sum in his

Laetatus sum in his

Bsp. 4.27: Adam Gumpelzhaimer, *Laetatus sum*

Et in saecula saeculorum. Amen.

Et in sae - - - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men.

Bsp. 4.28: Ein Strettakanon in der Oberquinte, Gerüstsatz und Diminution

Übung 24: Strettakanon

Entwerfen Sie einen Strettakanon in der Oberquinte oder auch einem anderen Einsatzintervall Ihrer Wahl über den Text *Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist*.

Der unendliche Kanon

Diese Kanongattung werden viele aus dem schulischen Musikunterricht kennen. Eine einstimmige Vorlage wird auf eine gewisse Anzahl von Stimmen (hier zwei) verteilt und kehrt fortwährend wieder, bis der Ablauf an einer festgesetzten Stelle anhält. Solche Kanons sind vergleichsweise leicht zu entwerfen: Man erfindet einen homophonen, allerdings figurierten Satz der vorgesehenen Stimmenzahl und verteilt den Text darauf.

Bsp. 4.29 verdeutlicht das Verfahren für die Anfertigung eines solchen »Gesellschaftskanons« von der Skizze über die einstimmige Notation zur Realisation.²² Dies hat selbstverständlich nichts mehr mit der Kanontechnik in der Renaissance-Polyphonie zu tun. Stilistisch ist das Sätzchen vielmehr an der Wiener Klassik orientiert, womit wir das angestammte Gebiet der Harmonielehre betreten. Es knüpft damit an die zahlreichen Vorbilder aus der Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens an. Gleichwohl sollen die Stimmen rhythmisch und hinsichtlich der Textverteilung Selbstständigkeit aufweisen und insofern polyphones Gepräge zeigen.

Übung 25: Einen modernen Gesellschaftskanon entwerfen

Schreiben Sie einen Kanon über Wilhelm Buschs Diktum *Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden*.²³

²² Der Text zu deutsch: *Was Jupiter gestattet ist, ist dem gewöhnlichen Ochsen noch längst nicht erlaubt*, ein Satz, der in manchem Tonsatzunterricht gefallen sein dürfte.

²³ Nach BUSCH: Dideldum, Der Maulwurf.

Entwurf

Quod li - cet Jo - vi, non li - cet__ Bo - vi, quod

li - cet, li - cet Jo - vi, non li - cet Bo - vi.

Notation

9 Quod li - cet Jo - vi, non li - cet__ Bo - vi, quod

2. li - cet, li - cet Jo - vi, non li - cet Bo - vi.

Ausführung

Quod li - cet Jo - vi, non li - cet__ Bo - vi, quod

4 li - cet, li - cet Jo - vi, non li - cet Bo - vi.

Quod li - cet Jo - vi, non li - cet__ Bo - vi, quod

8 Quod li - cet Jo - vi, non li - cet__ Bo - vi, quod

li - cet, li - cet Jo - vi, non li - cet Bo - vi.

Bsp. 4.29: Ein Gesellschaftskanon

Teil II.

Dreistimmiger Kontrapunkt

5 | Grundlagen des dreistimmigen Kontrapunkts

In der Dreistimmigkeit wird das Regelkorsett, dem wir im zweistimmigen Kontrapunkt unterwerfen mussten, gelockert. Manches wird durch das Hinzutreten einer weiteren Stimme einfacher, anderes aber komplizierter und mindestens unübersichtlicher.

In der Hochzeit der Vokalpolyphonie bildete die Vierstimmigkeit den Normalfall. Gerne wurde sie zur Fünf- und Mehrstimmigkeit erweitert. Nichtsdestoweniger gibt es sogar im Werk Palestrinas, der die Vollstimmigkeit schätzte, etliche Tricinien, vor allem in Gestalt einzelner Messsätze¹ oder Sätzen in Magnificat-Vertonungen. Auch im weltlichen Repertoire lassen sich Vorbilder für dreistimmige Liedsätze finden.

Im dreistimmigen Satz gelten selbstverständlich dieselben Gesetzmäßigkeiten hinsichtlich des Tonsystems, der *musica ficta* und der Führung der Einzelstimmen, die uns bereits in der Zweistimmigkeit begegnet sind. Erweitert sind die Möglichkeiten der Zusammenklänge sowie die Gestaltung der Klauseln.

Die Disposition der Stimmen und die Führung der Einzelstimme

Auch in drei- und mehrstimmigen Sätzen beträgt der Umfang der Einzelstimmen ungefähr eine Oktave, typischerweise mit Ausweitung um nicht mehr als eine Terz. Zumeist lässt sich der Ambitus einer Stimme als authentisch oder plagal identifizieren. Der Modus des Satzes insgesamt bestimmt sich nach dem Tenor; falls dieser fehlt nach dem Diskant, also in jedem Fall nach den hohen Stimmen. Oft handelt es sich um drei Nachbarstimmen (S–A–T oder A–T–B), dann wechseln sich authentische und plagale Stimmumfänge ab. Es kann jedoch auch ein Paar aus gleichen Stimmen gebildet werden, zu einer Nachbarstimme, die dann zumeist tiefer liegt, typischerweise S–S–A oder A–A–T; doch auch S–S–T ist möglich.

Vor allem in wenig figurierten Akkordsätzen (namentlich im *contrapunctus simplex*) sind die Regeln für die Melodik der Einzelstimme gegenüber der Zwei-

¹ Bestimmte Teile des Messordinariums werden traditionell mit geringerer Stimmenzahl besetzt, der Abwechslung oder inhaltlich motivierten Hervorhebung wegen. Dazu gehören das *Benedictus* und einzelne Abschnitte des *Credo*.

stimmigkeit ein wenig gelockert. In Notenwerten oberhalb der Semiminima (also ab der Minima) sind Terzsprünge gebräuchlich, die bei strenger Betrachtung als regelwidrig anzusehen wären. Insbesondere der Sprung abwärts in die Tenorklausel ($\hat{4}-\hat{2}-\hat{1}$) ist gängig; wir hatten ihn bereits in Bicinien oft angetroffen. Nach Zäsuren sind Freiheiten ohnehin möglich. Auch rein textliche Einschnitte erzeugen Zäsuren, zumal Sänger an solchen Stellen ohnehin gerne atmen.

In Orlando di Lassos Motette *Ego sum resurrectio* (Bsp. 5.1) folgen die drei Stimmen fast immer den Regeln der guten Melodieführung. Die auffällige Linie des Tenors in Mensur 17 ($e-g-d^1$) erklärt sich durch die textliche Zäsur vor »et vita«. Die Linie beginnt mit dem g neu; beim Intervall $e-g$ handelt es sich um ein *totes Intervall*². Die Sänger könnten hier zweckmäßigerweise atmen, jedenfalls melodisch neu ansetzen. Gelegentlich finden sich frei eingeführte Terzsprünge, z. B. in der Oberstimme in Mensur 21.

Wesentlich freier behandelt sind die Linien in Leonhard Lechners bekanntem Liedsatz zu *Innsbruck, ich muss dich lassen* (Bsp. 5.2).

Übung 26: Melodiebildung

Untersuchen Sie, wo in den angesprochenen Sätzen von Lasso und Lechner Abweichungen von den strengen Regeln der Melodiebildung zu finden sind. Markieren Sie die entsprechenden Stellen. Wo handelt es sich um »tote Intervalle«? Gibt es Fundstellen für eine im Terzsprung erreichte Tenorklausel (Progression $\hat{4}-\hat{2}-\hat{1}$)?

5.1. Zusammenklänge

Im dreistimmigen Satz lassen sich nunmehr konsonante Zusammenklänge *aus drei verschiedenen Tönen* darstellen, genau das, was die Harmonielehre als *Dreiklang* bezeichnet (Bsp. 5.3). Tatsächlich ist in figurationsarmen Sätzen in der Art des *contrapunctus simplex* im 16. Jahrhundert das Bemühen erkennbar, wenigstens zwischen den Kadenzen, also in der Mitte von Abschnitten, vollständige Dreiklänge zu erzeugen. Wenn dies aus Gründen der Stimmführung nicht möglich war, wurden wie schon im zweistimmigen Satz zumindest terzhaltige Klänge angestrebt. Im dreistimmigen Satz kann man folgende Klassen von Zusammenklängen unterscheiden:

- *Perfekte Klänge*
 - aus Oktave und Prime

² Siehe oben Fußnote 6 auf S. 46.

E - go sum re - sur - re - cti - o et vi - ta,
 E - go sum re - sur - re - cti - o et vi -
 Re - sur - re - cti -

6
 e - go sum re - sur - re - cti - o, re - sur - re - cti -
 - ta, re - sur - re - cti - o et vi - ta, re -
 o, e - go sum re - sur - re - cti - o et vi -

11
 o et vi - ta, re - sur - re - cti - o, re - sur - re -
 - sur - re - cti - o, re - sur - re - cti - o et vi - ta, re -
 ta, e - go sum, e - go

15
 - cti - o et vi - ta, re - sur - re - cti - o, re - sur -
 - sur - re - cti - o, re - sur - re - cti - o et vi - - -
 sum re - sur - re - cti - o, re - - sur -

19
 re - cti - o et vi - - - ta:
 - ta, re - sur - re - cti - o et vi - - ta:
 re - cti - o et vi - ta, et vi - ta: qui

Bsp. 5.1: Lasso, Motette *Ego sum resurrectio*, Anfang

Innsbruck ich muß dich las - sen, ich fahr da - hin mein

Inns - bruckjch mußdich las - sen, ich fahr da-hin mein Stra -

Inns - bruckjch muß dich las - sen, ich fahr da-hin mein

6

Stra - ßen in frem-de Land da - hin; mein Freud ist mir ge -

- ßen in frem-de Land da - hin; mein Freud ist mir ge - nom-

8

Stra - ßen in frem-de Land da - hin; mein Freud ist mir ge -

11

nom - men, die ich nit weiß be - kom - men,

- men, die ich nit weiß be - kom - men,

8

nom - men, die ich nit weiß be - kom - men

15

wo ich im E - - - - - lend bin.

wo ich im E - - - - - lend bin.

wo ich im E - - - - - lend bin.

Bsp. 5.2: Lechner, Innsbrucklied

- oder Oktave und Quinte.
- *Imperfekte Klänge*
 - vorzugsweise als vollständige Dur- oder Molldreiklänge (Terzquintakorde),
 - sonst Klänge aus Terzen (mit Verdopplung einer der beiden Töne)
 - und eher selten Klänge, die *primäre Sexten* enthalten, also Sextakkorde oder auch zweitönige Sexten, dann mit Verdopplung meist des unteren Tones.

Es sind also auch imperfekte Klänge mit nur zwei verschiedenen Tönen (Tonqualitäten, unabhängig von der Oktavlage) möglich, was die Harmonielehre als »Dreiklang ohne Quinte« auffassen würde oder – abhängig vom Kontext – auch als Dreiklang ohne Fundamentton. Man muss aber im Auge behalten, dass die Sätze damals keineswegs akkordisch-harmonisch disponiert wurden, sondern die Harmonik sich als Produkt von Stimmführung und Fortschreitungslogik darstellt, nicht umgekehrt.



Bsp. 5.3: Zusammenklänge in der Dreistimmigkeit

Unabhängig von der Gestaltung der Zusammenklänge sollte im Vordergrund das Bemühen um gute Linien stehen. Die Schönheit und Sangbarkeit der Einzelstimmen hat Vorrang vor der Vollständigkeit der Zusammenklänge.

Tendenziell werden imperfekte Klänge innerhalb von Abschnitten, perfekte an Anfängen und vor allem Kadenzen eingesetzt, also an den Abschnittsenden. Innerhalb von Abschnitten finden sich perfekte Zusammenklänge hauptsächlich dann, wenn die Führung der Stimmen dies nahelegt.

Schon der zweite der oben aufgelisteten Zusammenklänge enthält eine Quarte. In der Zweistimmigkeit war diese stets als Dissonanz zu behandeln. In der Drei- und Mehrstimmigkeit sind die beiden Positionierungen der Quarte zu unterscheiden: die *primäre Quarten*, zur Unterstimme auftretend, und die *sekundäre Quarte* (zwischen den beiden Oberstimmen).

Im Tricinium *Sie acht vielleicht mein Treu für nicht* von Leonhard Lechner (Bsp. 5.4) finden sich

1. zu Anfang und am Ende des ersten Abschnitts perfekte Klänge,

Sie acht viel-leicht mein Treu für nicht, was soll ich

Sie acht viel-leicht mein Treu für nicht, was soll ich

Sie acht viel-leicht mein Treu für nicht, was soll ich

dann draus ma - chen? Solchs auch wohl an - de-ren mehr ge -

dann draus ma - chen? Solchs auch wohl an - de-ren mehr ge -

dann draus ma - chen? Solchs auch wohl an - de - ren mehr ge -

schicht. Ich will nur da - zu la - - chen.

schicht. Ich will nur da - zu la - - chen.

schicht. Ich will nur da - zu la - - chen.

Bsp. 5.4: Lechner, *Sie acht vielleicht meim Treu für nicht*

- als Unisono-Klänge (Prime/Oktave),
 - oder (Mensur 2) als Oktav-/Quintklänge,
2. häufig die Terz bei Verdopplung des unteren Tones in der Unteroktave,
 3. häufig vollständige Dreiklänge.

Es fällt auf, dass der Satz nur zwei Sextakkorde enthält, nämlich als Minima in T. 12 und innerhalb der Figuration in Semiminimen in der vorletzten Mensur.

Die primäre und sekundäre Quarte

Die Quarte bildet in der Zweistimmigkeit stets eine Dissonanz, weil sie sich logischerweise zur Unterstimme ereignen muss. *Sekundäre Quartan* sind in der Dreistimmigkeit dann möglich, wenn die beiden unteren Stimmen untereinander und die beiden Oberstimmen jeweils zur Unterstimme konsonieren. Dies gilt für den figurationslosen *contrapunctus simplex*. In figurierten Sätzen können primäre Quartan dann auftreten, wenn sie Bestandteile von Dissonanzfiguren sind, als Durchgänge oder Synkopensdissonanzen (Vorhalten).

Primäre Quarte, dissonant	sekundäre Quarte, per- fekte Kon- sonanz	sekundäre Quarte, im- perfekte Konsonanz	sekundäre Quarte imperfekt, Parallelführung möglich	sekundäre Quarte perfekt, Parallelführung nicht statthaft
			Fauxbourdon	Quintparallele

Bsp. 5.5: Die Janusköpfigkeit der Quarte

Die sekundäre Quarte entpuppt sich als doppelgesichtiges Intervall, denn sie tritt gleichermaßen in perfekten Klängen (aus Oktave mit Quintauffüllung) wie imperfekten Klängen (Sextakkorden) auf (Bsp. 5.5). Imperfekte sekundäre Quartan können daher auch parallel verschoben werden, vor allem in Gestalt des Fauxbourdon, wo sie mit primären Sexten kombiniert sind. Man trifft diese Figur auch in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts an, wenngleich ihr nicht gerade das Prädikat »besonders wertvoll« angeheftet wurde.

Primäre und sekundäre Sexten

Auch im Falle der Sexte unterscheidet man die primäre und die sekundäre Form. Klänge mit Sexten zur Unterstimme (primären Sexten), hauptsächlich in Gestalt von Sextakkorden, werden viel seltener eingesetzt als Terzquintakkorde. In Bsp.

E - go di - xi, e - go di - xi, e - go di - -
 E - go di - xi, e - go di - xi, e - go
 E - go di - xi, e - go di - xi:

7
 - xi: Do - mi - ne, mi - se - re - re me - - i, mi -
 di - xi: Do - mi - ne, mi - se - re - re me - - i, mi -
 Do - mi - ne, mi - se - re - re me - i, mi -

13
 - se - re - re me - i: sa - se - re - re
 se - re - re me - i: sa - na a - ni - mam me - am, a - ni - mam
 - se - re - re me - i: sa - na a - ni - mam me - am, a - ni - mam me - am,

20
 man me - am, a - ni - mam me - - am, sa - na a -
 me - am, sa - na a - ni - mam me - am, sa - na a - ni -
 sa - na a - ni - mam me - am, sa - na a -

25
 - ni - mam me - - am, qui - a pec - ca - vi
 mam me - - am, qui - a pec - ca - vi ti - -
 - ni - mam me - am, qui - a pec - ca - vi ti - bi,

Bsp. 5.6: Lasso, *Ego dixi*

5.4 (Lechner, *Sie acht vielleicht mein Treu für nicht*) finden sich nur zwei primäre Sexten. Doch auch sekundäre Sexten (zwischen Oberstimmen) werden eher zurückhaltend verwendet.³ Primäre Sexten werden meistens aus Gründen der Einzelstimmführung geschrieben. Sie treten (wie primäre Quartan auch) gerne vorhaltsartig auf (6–5-Bewegung), jedenfalls mit Sekundanschluss. Ungern werden sie im Sprung erreicht.

Zusammengefasst kann man drei Fälle unterscheiden, in denen primäre Sexten eingesetzt werden:

1. Quasi vorhaltig (6–5-Bewegung), die Sexte darf dabei frei eintreten,⁴ vorzugsweise im Sekundanschluss,
2. als Bestandteil von Satzmodellen, z. B. 5–6-Konsekutiven, dem Fauxbourdon oder 7–6-Vorhaltsketten (7–6-Konsekutiven),
3. oder in einer anderen, individuell begründbaren Konstellation.

In Lassos dreistimmiger Motette *Ego dixi* (Bsp. 5.6) gibt es ungewöhnlich viele primäre Sexten; man sollte sich den Ausschnitt insofern nicht unbedingt zum Vorbild nehmen. So basiert der erste Imitationszug (es handelt sich um einen dreistimmigen Kanon) auf dem Prinzip pseudo-vorhaltiger⁵ primärer Sexten. Die Sexten zur jeweilig tiefsten Stimme bewegen sich im Sekundschrift abwärts in die perfekte Konsonanz der Quinte. In Mensur 15 ff. gibt es eine zweistimmige 5–6-Folge. Manche Kontrapunktlehren bemängeln die dabei auftretenden nachschlagenden Quintparallelen, die aber stiltypisch sind. Mensur 21/22 zeigt kurzzeitig die 5–6-Konsekutive in der Dreistimmigkeit.

In Leonhard Lechners Tricinium *Durch Wald und Tal* (Bsp. 5.7) erlaubt die primäre Sexte in M. 3, Zzt. 2 eine elegante Stimmführung (Oberstimmen in Terzen gekoppelt, Unterstimme in Gegenbewegung). In M. 4 entsteht sie auf Zzt. 4 durch eine Wechselnotenbewegung, also auch eher zufällig, durch die Stimmführung bedingt. Eine Besonderheit zeigt Mensur 11. Dort gibt es strukturell eine Quintparallele zwischen den Unterstimmen, die Lasso dadurch versteckt, dass er der Altstimme passend zur textlichen Zäsur eine Viertelpause zuweist. Der Tenor hat diese Zäsur aufgrund seines Textes nicht. Bei der Kadenz in M. 13 handelt es sich um eine *cadenza doppia* (s. u. Kapitel 5.2 auf S. 141).

3 Ein Grund dafür dürfte schlichtweg darin zu sehen sein, dass sie einen Satz in weiter Lage erzeugen, was in Sätzen für Nachbarstimmen unhandlich sein kann, klanglich wie satztechnisch.

4 Vorhaltige primäre Quartan müssen als explizite Dissonanzen hingegen vorbereitet werden.

5 Es sind keine echten Vorhalte; dazu müsste die metrische Position der Sexten betont sein.

Durch Wald und Tal gar man - nig-mal, da - zu auf grü -
ich g'ja - get hab mit schnel-lem Trab in Hoff-nung stark

Durch Wald und Tal gar man - nig-mal, da - zu auf
ich g'ja - get hab mit schnel-lem Trab in Hoff-nung

Durch Wald und Tal gar man - nig-mal, da - zu auf
ich g'ja - get hab mit schnel-lem Trab in Hoff-nung

5
1. 2.
- ner Au - en ein ed - les Wild, so schön
und Trau - en ein ed - les Wild, so schön

grü - ner Au - en ein ed - les Wild, so schön
stark und Trau - en ein ed - les Wild, so schön

grü - ner Au - en ein ed - les Wild, so schön
stark und Trau - en ein ed - les Wild, so schön

10
1. 2.
ge - bldt, ver-meint nie - der - zu-hau - en, ein en.
ge - bldt, ver-meint nie - der - zu-hau - en, ein en.

(5)
ge - bldt, ver-meint nie - der - zu - hau - en, ein en.

Bsp. 5.7: Lechner, *Durch Wald und Tal*

Übung 27: Primäre Sexten erkennen

Markieren sie sämtliche primären Sexten in der oben zitierten Motette *Ego dixi* von Lasso (Bsp. 5.6, S. 136). Welche Umstände legitimieren im Einzelfall deren Einsatz?

5.2. Die Klauseln in der Dreistimmigkeit

Im dreistimmigen Satz tritt zu den *clausulae principales*, dem grundlegenden Paar aus der Tenor- und der Diskantklausel, die Bassklausel hinzu. Diese zeigt den aus dem Akkordsatz bzw. der Harmonielehre bekannten Quintfall bzw. Quartanstieg. Kadenzen mit Bassklausel heißen *perfekte* Kadenzen.

Bsp. 5.8 zeigt links die perfekte, dreistimmige Kadenz mit ihren drei Bestandteilen:

Tenorklausel: fallende Sekunde zur Finalis, in einer der Oberstimmen.

Diskantklausel: steigende Sekunde (meist synkopiert) zur Finalis, in der jeweils anderen Oberstimme.

Bassklausel: Quintsprung in die Finalis, in der Unterstimme.

Perfekte Kadenz		Aufgabe der Tenorklausel	Imperfekte Kadenz		diskantierende Kadenz (erst in der Barockzeit)
Paenultima	Ultima		tenorisierende Kadenz		
Bassklausel			Tenorklausel		Diskantklausel

Bsp. 5.8: Die Klauseln in der Dreistimmigkeit

Es ergibt sich in der Regel ein perfekter, terzloser Schlussklang. Zugunsten eines terzhaltigen Klanges wird bei Bedarf die Führung der Tenorklausel in die Finalis aufgegeben. Damit verliert die Kadenz bereits einen Teil ihrer Perfektion. In der Vierstimmigkeit liegen die Klauseln in perfekten Kadenzen tatsächlich in ihrer angestammten Stimme. In der Dreistimmigkeit ist dies nicht ohne weiteres möglich, weil die Stimmkombination Diskant-Tenor-Bass wegen des großen Abstands zwischen den beiden Oberstimmen (Oktave) verglichen mit dem Abstand Tenor-Bass (tendenziell eine Quinte) eher selten anzutreffen ist.

Imperfekt werden Kadenzen vor allem dadurch, dass die Bassklausel fehlt und eine primäre Sexte beteiligt ist. Dies ist hauptsächlich dann der Fall, wenn die Tenorklausel in der Unterstimme liegt, in der *tenorisierenden* Kadenz. Sie lässt sich in der Dreistimmigkeit recht häufig antreffen, zumeist mit Beteiligung der synkopierten Diskantklausel (was in der perfekten Kadenz mit Bassklausel freilich ebenfalls die Norm darstellt). Praktisch nie findet man in der Renaissancepolyphonie, dass die Diskantklausel an zäsurbildenden Kadenzen in die Unterstimme rückt. Die in der Barockzeit zunehmend verbreitete *diskantierende Kadenz* ist also ausgeschlossen. Ihre synkopierte Form (siehe unten Kapitel 7.1) ist im 16. Jahrhundert noch nicht gebräuchlich. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts kann die Synkopendissonanz auch in die Bassstimme des Satzes rücken.⁶

Kadenzen können selbstverständlich ausgeflohen werden (*cadenze sfuggite*). Auch dadurch werden sie imperfiziert. Dies kann im Sinne des Trugschlusses der Harmonielehre geschehen, indem die Bassklausel einen Sekundschritt aufwärts verläuft (jedenfalls nicht im Kadenzsprung). Eine weitere, verbreitete Form bildet das Pausieren einer der beteiligten Stimmen an der Ultima-Position. Diese Stimme schließt dann natürlich auch ihren Text früher ab als die übrigen. Neben diesen gängigsten Formen gibt es weitere Möglichkeiten.

Im Falle von Mi-Klauseln wird in der Dreistimmigkeit häufig auf die Diskantklausel verzichtet. Dann wird die Mi-Stufe in der Unterterz oder Unterquinte ausgesetzt; letzteres bildet die heute als Plagalkadenz bezeichnete Form, wobei die Mi-Stufe nachträglich noch in den Bass gelegt werden kann. Bsp. 5.9 zeigt einige gängige Formen der Mi-Kadenz; die letzte wird in der Praxis häufig synkopiert (7–6-Vorhalt *c–h* im Tenor statt des 5–6-Durchgangs *a–h*)⁷.

The musical notation shows two staves (treble and bass) with various cadential formulas. The labels are as follows:

- Tenorklausel (above the first measure of the treble staff)
- Tenorklausel (above the second measure of the treble staff)
- Tenorklausel in Sexten parallelgeführt (below the first measure of the bass staff)
- Diskantklausel (below the second measure of the bass staff)
- Aufgabe der Diskantklausel (above the third measure of the treble staff)
- Diskantklausel (below the third measure of the bass staff)
- Bassklausel (below the fourth measure of the bass staff)

Bsp. 5.9: Mi-Klauseln (phrygische Kadenzen)

6 Die Bewegung Leitton-Finalis gibt es in der Unterstimme durchaus, jedoch noch nicht mit schlussbildender Funktion.

7 Das wird man dann je nach Kontext ebenso gut als tenorisierende Kadenz mit der Finalis C auffassen können.

Die *cadenza doppia*

Eine spezielle Form der Kadenz verwendet die Syncopatio-Figur, um die Diskantklausel zweimal zu präsentieren, sie zu *verdoppeln*.⁸ Sie firmiert unter dem Fachbegriff *cadenza doppia*.⁹ Bsp. 5.10 zeigt die (gedachte) Evolution der Doppia-Kadenz aus einer simplen Verdopplung der authentischen Quintfallsequenz zu einem recht komplexen Gebilde, das durch die Synkopierung der verdoppelten Diskantklausel gekennzeichnet ist.

Generalbass: 4 3 5 6 5 3 5 6 5 3

Bsp. 5.10: Die Entstehung der *cadenza doppia*

Die hier gezeigte gängigste und typische Form der *cadenza doppia* besteht darin, dass das zur Vorbereitung des Vorhalts aus einer konsonanten Situation eigentlich erforderliche Pendel entfällt. Der Bass verharrt auf dem Ton seiner Paenultima. Dadurch entsteht im Moment des Eintritts der Synkopensdissonanz ein Gebilde, welches der Generalbass als unselbständigen, weil dissonierenden Quartsextakkord ansieht; zumindest gibt es eine Quarte zur Unterstimme. Aus dieser wird in die eigentliche Vorhaltsposition gebunden, was, wie wir bereits aus der Zweistimmigkeit wissen, unzulässig ist. Die Vorhaltsquarte bereitet sich gewissermaßen selbst vor. Sie wird gelegentlich als *konsonierende Quarte*, als *Quarta consonans*,¹⁰ bezeichnet, mutiert aber an der nächsten (betonten) Taktposition zur herkömmlichen Vorhaltsdissonanz, zur *Quarta dissonans*. In Bsp. 5.10 Mitte zeichnet sich die konsonierende Quarte durch das Sextintervall zum Tenor aus, die dissonierende Quarte durch die Septime innerhalb des 7–6-Vorhalts. Rechts wird die Situation unter Stimmtausch dargestellt (2–3-Vorhalt zwischen den *clausulae principales*). Ein terzhaltiger Ultimaklang (Standard im 17. Jahrhundert, aber auch früher

8 Insofern, als wir Synkopensdissonanzen (Vorhalte also) in der Dreistimmigkeit erst unten in Kapitel 7.1 genauer kennenlernen werden, stellt dieses Kapitel eine pädagogisch motivierte Antizipation dar. Diese spezielle Kadenzform sei bereits an dieser Stelle vorgestellt, weil sie uns zwischenzeitlich des öfteren begegnen wird.

9 MENKE: Die Familie der *cadenza doppia*.

10 DERS.: Potentiale der *Cadenza doppia*, S. 60.

schon möglich) wird bei Bedarf durch die Aufwärtsführung der Tenorklausel erzielt.

Im Regelfall wird der an der zweiten Taktposition stehende Quartsextakkord progressiv aufgelöst, d. h. die beiden beteiligten Stimmen schreiten nacheinander weiter, nicht gleichzeitig. Stets geht dabei diejenige Stimme voran, welcher die Tenorklausel zugewiesen ist. Die Diskantklausel folgt um eine Zählzeit versetzt. Dadurch bleibt die Tenorklausel als Agens in einem 7–6-Vorhalt oder ggf. 2–3-Vorhalt zur Diskantklausel erhalten.

Man kann sich als grundlegendes Schema der *cadenza doppia* die Generalbass-Ziffernfolge $\overset{5}{3}\overset{6}{4}\overset{5}{4}\overset{5}{3}$ einprägen.¹¹ Es gibt unzählige Varianten dieser Urform, insbesondere auch in der Dreistimmigkeit. Bsp. 5.11 zeigt solche dreistimmigen Varianten der *cadenza doppia*.

konsonante Vorbereitung

Scheinkonsonante Vorbereitung

[Pr] [Su] [Re]

[Pr] [Su] [Re]

[Pr] [Su] [Re] [Su] [Re] [Pr]

4 3

5 3 6 4 5 3

6 6 5 4 6 3

Bsp. 5.11: Die *Cadenza doppia*

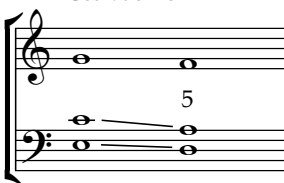
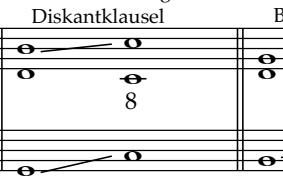
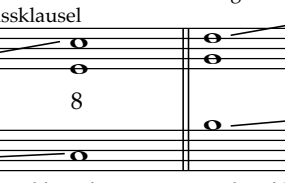
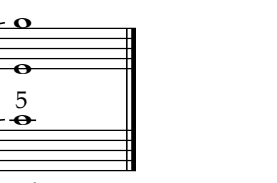
5.3. Stimmführungsregeln in der Dreistimmigkeit

Die Stimmführung wird gegenüber der Zweistimmigkeit weniger streng gehandhabt, insbesondere im Hinblick auf das Verhältnis der Außenstimmen zur Mittelstimme. Während die Parallelführung in vollkommenen Konsonanzen selbstverständlich ausgeschlossen ist, wird die gerade Bewegung in perfekte Konsonanzen hinein weitgehend toleriert. Diese sog. »verdeckten Parallelen« werden lediglich zwischen den Außenstimmen vermieden. Zur Mittelstimme hingegen sind sie unbedenklich. Dabei werden verdeckte Quintparallelen zwischen den Außenstimmen eher toleriert als verdeckte Oktaven (vgl. z. B. T. 2 in Bsp. 5.9).

In Klauseln wird die gerade Bewegung in die Oktave zwischen den Außenstimmen hingenommen, wenn die Stimmen ihre angestammten Klauseln führen, wenn

¹¹ Wohlgemerkt: Die *cadenza doppia* hat sich bereits im 15. Jahrhundert entwickelt, ist also viel älter als der Generalbass.

also zur steigenden Bassklausel (Quartsprung aufwärts) in der Oberstimme die leittönige Diskantklausel gesetzt wird (Bsp. 5.12). Ein Tausch der Klauseln, dass also die Bassklausel in die Oberstimme und die Diskantklausel in den Bass wandert, wird vermieden. Hingegen liegt die Tenorklausel häufig in der Oberstimme, die Diskantklausel dann in der Mittelstimme.

Gebräuchlich	An Klauseln möglich Diskantklausel	Unüblich Bassklausel	Möglich
			
	Bassklausel	Diskantklausel	Diskantklausel

Bsp. 5.12: Gerade Bewegung in perfekte Konsonanzen

Befindet sich die Diskantklausel in der Oberstimme, wird die Bassklausel vorzugsweise in Gegenbewegung dazu fallen. Steigen und dabei eine verdeckte Parallele zur Oberstimme in Kauf nehmen wird sie vor allem dann, wenn sie bei fallender Weiterführung ihren Ambitus überschreiten würde oder sich dabei eine ungünstige Melodieführung ergäbe. Generell müssen die Belange der Einzelstimme gegenüber den Anforderungen guter Stimmführung abgewogen werden.

In der praktischen Satzarbeit sollte man nunmehr *jede Stimme mit jeder anderen* auf offene und ggf. verdeckte Parallelen hin untersuchen. In der Dreistimmigkeit sind dazu insgesamt drei Vergleiche durchführen (Oberstimme/Mittelstimme, Oberstimme/Unterstimme und Mittelstimme/Unterstimme).

6 | Der dreistimmige contrapunctus simplex

Im konsonanten dreistimmigen Satz in contrapunctus-simplex-Manier werden uns Prinzipien aus dem vierstimmigen Akkordsatz der Harmonielehre begegnen. Es gilt aber in besonderem Maße, dem Anspruch der Einzelstimme auf gute Linienführung Rechnung zu tragen.

Im Note-gegen-Note-Satz, dem *contrapunctus simplex*, können nun die oben aufgeführten, dissonanzfreien dreistimmigen Klänge eingesetzt werden. Dabei gilt die Maxime, dass innerhalb eines Satzes oder Abschnittes vorzugsweise imperfekte, also *terzhaltige* Klänge zum Einsatz kommen. Zu Beginn des Satzes stehen bei simultanem Einsatz der Stimmen perfekte Klänge; am Schluss ebenfalls, dort in Verbindung mit den drei Klauseln (Diskant-, Tenor- und Bassklausel). In dissonanzhaltigen, figurierten Sätzen kann und soll die Diskantklausel synkopiert werden, also die Vorhaltsdissonanz bekommen.

Zurückhaltung wird man beim Einsatz primärer Sexten üben. Wie bereits erwähnt haben Sextakkorde einen prozentual geringen Anteil an den imperfekten Klängen. Bisweilen können sie kurzzeitig im Sinne des Fauxbourdon-Modells eingesetzt werden. Über eine längere Strecke sind solche Parallelführungen und die damit verbundene Unselbständigkeit der gekoppelten Stimmen ungebräuchlich. Sie waren daher verpönt oder sie wurden im Sinne einer musikalisch-rhetorischen Figur genutzt, um den vertonten Text zu illustrieren (welcher dann etwas Niedriges, Verächtliches zum Inhalt haben wird).

Nach Möglichkeit wird man vollständige Dreiklänge setzen. Allerdings hat die melodisch korrekte Führung der Einzelstimme jederzeit Priorität vor der Vollständigkeit des Zusammenklangs. In figurationsfreien Sätzen in relativ großen Notenwerten kann die Melodieführung hinsichtlich der Sprungbehandlung freier sein, als dies bei Sätzen in kleinen Notenwerten (Minimen und vor allem Semiminimen) der Fall wäre.

6.1. Der 3–5 bzw. 3–8 – Satz

Als Hilfe zur Erfindung der Zusammenklangsfolgen kann das im Akkordsatz häufig vorzufindende Abwechseln zwischen perfekten und imperfekten Rahmenintervallen dienen. Betrachten wir dazu den ersten Abschnitt (Mensur 1–8) des Triciniums *Ach herzigs Herz* von Leonhard Lechner (Bsp. 6.1). Zwischen den

Ach herzigs Herz, mein Schmerz er - ken - nen tu, ich hab kein

Ach herzigs Herz, mein Schmerz er - ken - nen tu, ich hab kein

Ach herzigs Herz, mein Schmerz er - ken - nen tu, ich hab kein

Rahmenintervall: 5 3 5 3 5 3 3 5 5 3 5

Generalbassziffern: # # # #

6

Ruh, nach dir steht mein Ver - lan - gen. Ist Wun - der

Ruh, nach dir steht mein Ver - lan - gen. Ist Wun - der

Ruh, nach dir steht mein Ver - lan - gen. Ist Wun - der

3 5 3 5 3 5 3 3

b

10

nicht, dein freund-lich G'sicht hat mir mein Herz ge - fan - gen.

nicht, dein freund-lich G'sicht hat mir mein Herz ge - fan - gen.

nicht, dein freund-lich G'sicht hat mir mein Herz ge - fan - gen.

5 3 3 5 3 3 5 8 5 3

b 6 # # # #

Bsp. 6.1: Lechner, *Ach herzigs Herz*

Außenstimmen gibt es eine regelmäßige Abfolge von Terz und Quinte.¹ Die Terzen in der Oberstimme erzeugen dabei unvollständige Dreiklänge, die Quinten vollständige. Dieser beliebte Terz-Quint-Satz (3–5-Folgen) wird durch Tausch der beiden Oberstimmen zum Terz-Oktav-Satz (3–8, siehe Bsp. 6.2).

Bsp. 6.2: Der 3–5 bzw. 3–8-Satz

Der Wechsel zwischen imperfektem (Terz) und perfektem Rahmenintervall (oder auch Oktave) findet sich auch an Stellen, die nicht dem Muster der Tonleiter folgen.

Bsp. 6.3 zeigt einen Ausschnitt aus einem Tricinium Leonhard Lechners. Die Melodie verläuft fast ausschließlich im Tonleitergang, kann also problemlos nach dem Muster des Parallelismus ausgesetzt werden (Bsp. 6.4).

Bsp. 6.3: Lechner, *Elend bringt Pein*, Oberstimme

Die Mittelstimme ist über weite Strecken an die Oberstimme gekoppelt, löst sich aber zwischenzeitlich von ihr. An den beiden Abschnittsenden werden mi-Klauseln (phrygische Kadenzen) gesetzt. Der strenge 3–5- bzw. 3–8-Satz dient hier lediglich als Erfindungshilfe und ist keinesfalls sklavisch zu befolgen. So wäre beispielsweise in Mensur 5 nach der Logik des 3–5-Satzes ein B-dur-Dreiklang gefordert, was hinsichtlich des Tonmaterials (variable Stufe b/h im genus naturalis) problemlos möglich wäre. Es gibt mehrere Gründe, warum das 3–5-Strickmuster hier jedoch unterbrochen wird. Einmal ergäbe sich zwischen den Außenstimmen eine gerade Bewegung in die Quinte (verdeckte Quinte). Dies wird man tendenziell eher vermeiden, wenn wie hier die Oberstimme springt. Schwerer wiegt,

¹ Teilweise erfüllt diese Progression das Muster des *Parallelismus*, einem Satzmodell, das dem bekannten *Kanon* von Johann Pachelbel zugrunde liegt.

mi fa sol=re mi sol fa fa mi mi re ut fa mi

E - lend bringt Pein dem Her - zen mein, daß ich die Lieb muß_

E - lend bringt Pein dem Her - zen mein, daß ich die Lieb muß_

perfekte Mi-Kadenz

E - lend bringt Pein dem Her - zen mein, daß ich die Lieb muß_

5 3 5 3 5 3 6/3 5 3 5 3 8 3

6 re mi **Alternative:**

mei-den. Her - zen mein, daß ich die Lieb muß_ mei-den.

mei-den. Her - zen mein, daß ich die Lieb muß_ mei-den.

imperfekte Mi-Kadenz

mei-den. Her - zen mein, daß ich die Lieb muß_ mei-den.

8 6/3 8 3 6/3 5 3 8 3 3 3 6/3 8

Bsp. 6.4: Ein Satz zu Lechners Oberstimme

dass sich aus einem Klang über *b* keine Kadenz zum *e* der Oberstimme erreichen lässt. Und schließlich entstünde durch *b-e* in den Außenstimmen eine unschöne *relatio non harmonica*.

Für die letzten drei Mensuren wird eine alternative Ausarbeitung gegeben. Bsp. 6.5 zeigt zum Vergleich den originalen Satz Lechners. Dort liegt der cantus firmus eine Oktave tiefer in der Tenorstimme. Für die erste Klausel wählt Lechner eine dritte Variante der Mi-Klausel (Unterterzung der Finalis). Auffallend ist, dass Lechner mit dem wertvolleren (»perfekteren«) Durdreiklang beginnt. Am Ende steht wie üblich eine Syncopatio, deren Einsatz wir uns jedoch vorläufig noch untersagen. Der Bass beginnt mit der ungünstigen Linienführung *e-A-G*, der große Sprung steht oberhalb des Sekundschriffs, ohne den notwendigen Richtungswechsel. Dies ist in vergleichsweise großen Notenwerten (es werden Semiminimen gezählt) noch statthaft. Die übrigen Stimmen sind melodisch streng gehalten, sieht man vom Terzsprung des ersten Tenors in Mensur 2 ab.

E - lend bringt Pein dem Her - zen mein, daß ich die Lieb muß mei - den.

E - lend bringt Pein dem Her zen mein, daß ich die Lieb muß mei - den.

E - lend bringt Pein dem Her zen mein, daß ich die Lieb muß mei - den.

Bsp. 6.5: Lechner, *Elend bringt Pein*, Anfang

Übung 28: Sätze im contrapunctus simplex anfertigen

Bsp. 6.6 zeigt Ausschnitte aus Oberstimmen, welche den Triciniern Leonhard Lechners entnommen wurden. Setzen Sie diese im überwiegend homorhythmischen Note-gegen-Note-Satz aus (c. f. im Sopran, dazu Alt und Tenor).

6.2. Konsonant figurierter Satz

Das wesentliche Merkmal des *contrapunctus simplex* ist sein homorhythmische Gepräge, welches den Eindruck akkordischer Homophonie erzeugt. Will man den

Nun hab ich doch ein - mal er - lebt die Stund, in de - rer ich mich rüh -

6 - men mag gut rund, daß ich sei ganz von Lie - bes - sucht ge - sund.

Ohn dich muß ich mich al - ler Freu - den mas - sen. Wo du nit bist, wo

17 du nit bist, da mag mich nichts er - freu - en. Kommt al -

21 les her al - lein aus dei - nen Treu en.

Die schön At - lan - ta kam von kö - nig - li - chem Stamm,

so kein Manns - bild be - geh - ret und mit Lau -

35 dann der sie eins ge - wäh - ret

fen ge - schwin - de im Feld frei ü - ber - wün - de.

Bsp. 6.6: Liedmelodien nach Sätzen Leonhard Lechners

Stimmen größere Unabhängigkeit verleihen, muss man die rhythmische Einheitlichkeit nicht notwendigerweise verlassen. Dazu genügt es schon, die Textdekla-mation gegeneinander zu verschieben, gegebenenfalls durch imitierende Einsätze. Allein dadurch lässt sich der Eindruck von Polyphonie, von Selbstständigkeit der Stimmen erzeugen, auch dann, wenn sie sich technisch als Note-gegen-Note-Satz verhalten.

Doch auch eine rhythmische Differenzierung, insbesondere sogar Figuration, ist rein konsonant, ohne den Einsatz von Dissonanzfiguren möglich. Bei schrittweiser Bewegung geht dies wie in der Zweistimmigkeit ausschließlich durch 5-6- bzw. 6-5-Seitenbewegung. Alle anderen Konsonanzen (Einklang, Terz und Oktave) erzeugen bei sekundweiser Weiterführung in einer Stimme unausweichlich Dissonanzen. Aber selbstverständlich sind jederzeit Sprünge in Seitenbewegung möglich, wobei diese melodisch korrekt behandelt werden sollten.

Bewegen sich zwei Stimmen zu einer dritten in Seitenbewegung – ohne Verwendung von Durchgangsdissonanzen muss dabei eine Stimme springen –, so müssen sie sich auch untereinander konsonant verhalten. Bsp. 6.7 zeigt solche im Sprung oder schrittweise erzeugten Seitenbewegungen.

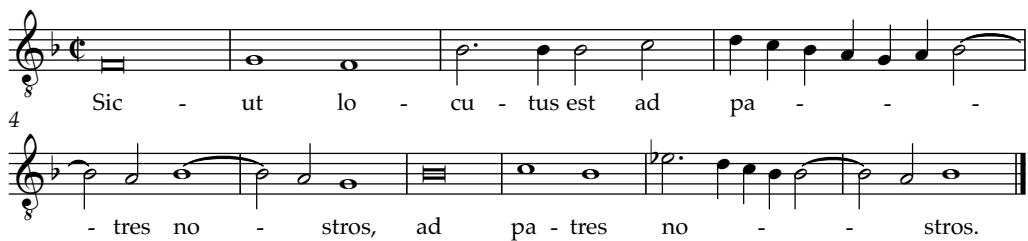
Bsp. 6.7: Konsonante Seitenbewegungen, im Sprung oder als 5-6-Progression

In der Dreistimmigkeit ist durch Seitenbewegung einer Stimme ein Fortschreiten vom Terzquintakkord zum Sextakkord² oder umgekehrt möglich. Dies verfestigte sich zur 5-6-Konsequente; Bsp. 6.7 zeigt dies ganz rechts. Dort sieht man auch, dass selbst übermäßige Quartan zwischen Oberstimmen auftreten können (als *sekundärer Tritonus*; auch dessen Komplementärintervall, die verminderte Quinte, ist möglich), wenn dies innerhalb eines Sextakkords geschieht, wodurch beide Oberstimmen für sich genommen zum Bass konsonieren.

² Diese hier der Einfachheit halber verwendeten Begriffe stellen, angewendet auf die Musik des 16. Jahrhunderts, einen gewissen Anachronismus dar.

Die Motette *Ego sum* von Lasso (Bsp. 5.1, S. 131) weist über weite Strecken konsonante Zusammenklänge auf. Häufig wird von konsonierenden Sext-Quint-Nebennotenbewegungen Gebrauch gemacht. Daneben gibt es Synkopendissonanzen und einige wenige Durchgangsdissonanzen, die ausschließlich in Semiminimen auftreten.

Bsp. 6.8 zeigt einen Ausschnitt aus Palestrinas *Magnificat secundi toni* (aus dem *Liber primus* der Sammlung *Magnificat octo tonum*).³ Die konsonante Aussetzung dieser Melodievorgabe, an die wir uns übungshalber strikt halten, stellt uns vor einige Herausforderungen. Diffizil ist die Behandlung des Melismas in Semiminimen ohne Verwendung von Durchgangsdissonanzen.



Bsp. 6.8: Melodie nach Palestrina, *Magnificat secundi toni*

Bsp. 6.9 zeigt eine solche Bearbeitung der Melodievorgabe bei strenger Beschränkung auf Konsonanzen. Zu Beginn ist die Strategie erkennbar, den Eindruck von Polyphonie durch rhythmische Versetzung der Stimmen zu erzeugen. Wo immer es sich anbietet, wurden Syncopatio-Figuren (vorläufig noch konsonierend, ohne Vorhaltsdissonanz) angebracht, auch in der Mitte eines Abschnitts (synkopierte Diskantklausel im Tenor in Mensur 8). Die Kadenz in M. 6 ist ausgeflohen (*cadenza sfuggita*). Bedingt durch die eingeschränkten Möglichkeiten wirkt der Satz an manchen Stellen gekünstelt. Vor allem die gleichzeitige Bewegung in Semiminimen würde sich in Palestrinas Werken nur sehr ausnahmsweise finden, dann vermutlich mit tonmalerischer Absicht.

Der originale Satz Palestrinas ist durchimitiert, daher nicht durchgehend dreistimmig (Bsp. 6.10 auf S. 154). Die zitierte Melodie liegt in der Mittelstimme. Die Syncopatio im Diskant in Mensur 8 ist bemerkenswert. Dort sind die beiden Oberstimmen zum Bass konsonant (6 bzw. 5). Untereinander bilden sie aber den dissonierenden 7–6-Vorhalt (der Agens ist der Tenor, die Oberstimme ist der Patiens). Dies ist der Vorläufer der modernen Kadenz mit dem Akkord der

3 HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 1, S. 48.

Sic - - - ut lo - cu - tus est ad

Sic - ut lo - cu - tus est ad

Sic - ut lo - cu - tus est, ad

4

pa - - - tres no - - - stros,

pa - - - tres no - stros ad

pa - - - tres no - stros, ad pa - tres

7

ad pa - tres no - - - stros.

pa - tres no - stros, ad Pa - tres no - - - stros.

no - - - stros ad pa - tres no - stros.

Bsp. 6.9: Palestrina, *Magnificat secundi toni*, Aussetzung der Melodie

Sixte ajoutée als Antepaenultima.⁴ Zum Bass entsteht ein $\frac{6}{5}$ -Klang, hier der Dreistimmigkeit wegen terzlos. Die Klausel wird anschließend ausgeflohen, durch einen *Trugschluss* im Sinne der Harmonielehre, indem die Bassklausel durch den Sekundschritt aufwärts ersetzt wird.

Übung 29: Figurierte, jedoch dissonanzfreie Sätze mit Vorhaltsdissonanzen

Bsp. 7.20 zeigt Ausschnitte aus Einzelstimmen, welche Palestrinas *Magnificat*-Vertonungen entnommen sind. Die Melodieausschnitte sollten vorzugsweise in die angegebene Stimme gelegt werden. Schreiben Sie dazu zwei Nachbarstimmen, also z. B. S (c. f.)–A–T, in einem rein konsonanten Satz mit rhythmisch unabhängigen Stimmen. Durchgangsdissonanzen sind also vorerst auszusparsen. In Kapitel 7.1 (S. 155) werden wir dieselben Melodien unter Einbeziehung von Synkopensdissonanzen bearbeiten, was deutlich stiltypischere Resultate hervorbringen wird. Vorerst werden wir die *Syncopatio*-Figuren in den Vorlagen jedoch noch konsonant einkleiden.

Die Stimmen sollten möglichst oft rhythmisch und hinsichtlich der Textierung gegeneinander versetzt werden. Achten Sie dabei jederzeit auf die Befolgung der Melodiebildungsregeln. Dies gilt umso strikter, je kleiner die Notenwerte sind, in absoluter Strenge für Semiminimen. Auch die Regeln zur Textierung sollten beachtet werden. Insbesondere sind Viertelketten melismatisch zu textieren.

⁴ Ausschließlich zur besseren Verdeutlichung des Sachverhalts wurden im Beispiel die völlig anachronistischen Funktionssymbole der modernen Harmonielehre eingefügt.

Sic - - ut lo - cu - tus

5

est ad pa - - tres no - - -

8

- tres no - - - stros, ad

est ad pa - - - tres no - stros,

S⁶ D Tp
quasi Trugschluss

Bsp. 6.10: Palestrina, *Magnificat secundi toni*, Anfang

7 | Dissonanzbehandlung in der Dreistimmigkeit

Hier geht es wieder um Vorhalte, Synkopendissonanzen also, und melodisch motivierte Figurationen. Letztere begegnen uns in der Renaissance nach wie vor hauptsächlich in der Gestalt von Durchgangsdissonanzen.

Die Möglichkeiten, Dissonanzfiguren zu verwenden, sind gegenüber der Zweistimmigkeit selbstverständlich vielfältiger. Am Prinzip ändert sich aber nichts: Vorhaltdissonanzen wollen wahrgenommen werden. Sie schmücken den Satz und sind essentiell für seine Wirkung auf den Hörer. Durchgangsdissonanzen hingegen dienen der Erzeugung melodischer Geschmeidigkeit und wollen als Dissonanzen nicht in Erscheinung treten, werden vielmehr auf meist unbetonter Position versteckt. Nicht anders als in der Zweistimmigkeit ereignen sie sich in kleinen Notenwerten, in allererster Linie Semiminimen.

7.1. Vorhaltdissonanzen

Leonhard Lechners Tricinium *Geduld um Schuld will haben ich*, die Nummer 17 in seiner Sammlung *Der ander Theyl Neuer Teutsche Lieder zu drey Stimmen* aus dem Jahr 1577 zeigt ausschließlich konsonante Zusammenklänge (Notenbeispiel 7.1). Auch die Figurationen sind konsonant. Sie betreffen hier Achtelnoten (Fusae), weil Lechners weltliche Tricinien in gegenüber dem gewohnten Notenbild halbierten Notenwerten notiert sind.¹ Allerdings gibt es die aus der Zweistimmigkeit bekannten Synkopendissonanzen. Betrachtet man in Mensur 5 die beiden Oberstimmen, so bilden sie untereinander einen 2–3-Vorhalt: Die Agensstimme liegt im Sopran, sie führt die fallende Tenorklausel. Die Patiensstimme, welche die Vorhaltdissonanz erleidet und auflösen muss, liegt in der Mittelstimme. Sie besitzt selbstverständlich die Diskantklausel, denn diese ist es, die nach der Vorhaltsauflösung in den Finalton dieser Kadenz steigt.

Die Unterstimme sollte an dieser Stelle die Bassklausel, den Quintfall (ggf. Quartanstieg) in die Finalis (⑤ – ①) ausführen (hier: *a–d*). Dies ist im Grunde auch der Fall, nur wird sie durch eine Pause unterbrochen – eine verbreitete

¹ Lechners originale Stimmbücher kann man heutzutage leicht über das world wide web einsehen.

Ge - duld um Schuld, will ha - ben ich und lei-den

Ge - duld um Schuld, will ha-ben ich, um Schuld, will ha - ben ich und lei-den

Ge - duld um Schuld, Ge-duld um Schuld will ha-ben ich und lei-den

7

mich ganz wil - lig - lich so lang, bis sich, so lang__ bis sich

mich ganz wil - lig - lich so__ lang, bis sich, so lang, bis sich das__

mich ganz wil - lig - lich so lang__ bis sich das

Vorhaltskette in der Unterstimme $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ Doppelvorhalt (Quartsext)

12

das Glück zu mir tut wen - den, so lang, bis sich den.

Glück zu mir__ tut wen - den, so__ lang bis den.

Glück zu mir tut wen - den, so lang, den.

Tenorklausel

Diskantklausel [Pr] [Su] [Re]

Bassklausel

Zweistimmige Syncopatio

Vorhaltskette

Cadenza doppia

1. 2.

Bsp. 7.1: Lechner, *Geduld um Schuld*.

Form der Kadenzflucht. Damit ist diese Kadenz gegenüber der perfektsten Form herabgestuft, was ihrer formalen Position als Binnenkadenz entspricht.

Eine (fast) perfekte Kadenz finden wir dementsprechend in der finalen Kadenz (M. 13). Das »fast« bezieht sich auf den Umstand, dass die Oberstimme die Tenorklausel modifiziert, indem sie diese nicht in den Finalston (c) führt, sondern in die anscheinend als reizvoller empfundene Terz, eine Besonderheit, die wir in Lechners weltlichen Triciniumen regelmäßig beobachten. Und die Einführung der Synkopendissonanz mag auf den ersten Blick befremden, denn sie geschieht aus einer Dissonanz heraus (Bindung aus der Oberquarte c). Doch dies ist die konsonierende Quarte innerhalb der *cadenza doppia*.

Synkopendissonanzen können ebenso wie in der Zweistimmigkeit *Vorhaltsketten* bilden. Dies lässt sich ab M. 9 beobachten. Dort zeigt die Unterstimme zwei Synkopendissonanzen in Folge. Die Auflösung der einen (f) ist zugleich die Vorbereitung der darauffolgenden. Vorhalte werden zwar meist in Oberstimmen angebracht, jedoch sind sie im Bass *innerhalb* eines Abschnitts keineswegs ausgeschlossen. Dass sie an einer Kadenz im Bass liegen, ist jedoch im 15. Jahrhundert extrem selten; dies erzeugt die erst in der Barockzeit gängigere *diskantierende Kadenz*. Hier ergibt sich die Lage in der Bassstimme durch den Imitationszug (im Beispiel markiert).

7-6 zwischen den Oberstimmen 2-3 zwischen den Oberstimmen i ii°₆ V i

① ④ ⑤ ① #

Bsp. 7.2: Perfekte Kadenzen mit Synkopendissonanzen

Wie bereits in Lechners Tricinium beobachtet ist an Vorhalten bzw. Synkopendissonanzen nach wie vor das alte, gerüstbildende Paar der *clausulae principales* vorzufinden, bestehend aus der synkopierten Diskantklausel als Patiensstimme und der Tenorklausel als Agensstimme.² Zwischen den Oberstimmen ergibt sich bei oben liegender Diskantklausel der 7–6-Vorhalt (Bsp. 7.2 links). Durch Vertauschung der beiden Oberstimmen entsteht wie schon in der Zweistimmigkeit

² Jedenfalls gilt dies, wenn die Vorhalte an ihrem primären Ort auftreten: an Kadenzen.

beobachtet aus dem 7–6-Vorhalt der 2–3-Vorhalt (Bsp. 7.2 Mitte). Die von Spezialfällen abgesehen stets in der Unterstimme liegende Bassklausel kann real ebenso gut von einer Tenorstimme oder ggf. sogar Altstimme ausgeführt werden, je nachdem, welche Stimmgattung die tiefste Lage besetzt. Zu dieser Unterstimme bildet die synkopierte Stimme – die Patiensstimme – damit nun den 4–3-Vorhalt, welcher uns aus der Harmonielehre hinreichend vertraut ist. Für die Vorhaltswirkung ist dieser jedoch selten maßgeblich; entscheidend ist die Dissonanz zwischen Tenor- und synkopierter Diskantklausel.

Im Beispiel rechts – dort anders als im Falle des Lechnerschen Triciniums in den für die Renaissance-Polyphonie typischen Notenwerten notiert – fehlt die 4–3-Bewegung zum Bass, weil sich dieser im Moment des Vorhalts auf der ④ befindet und sich bei der Vorhaltsauflösung zur ⑤ weiterbewegt (wenn man die Finalis der Kadenz als ① auffasst). Dies ist die Geburtsstunde der Sixte-ajoutée-Kadenz, welche uns schon in Bsp. 6.10 begegnete. Zur Verdeutlichung wurde hier die fehlende vierte Stimme in Stichnoten eingetragen.

Verbreitet ist in der Dreistimmigkeit die *tenorisierende Kadenz*, die *cadenza tenorizans*³, vor allem in Sätzen, in denen sich die Unterstimme real in Tenorlage befindet. Bsp. 7.3 zeigt zwei tenorisierende Kadenzen aus der oben zitierten Sammlung von Lechner.

Glück - be - la - den. würf wi - der War - ten.
 - tem Glück be - la - den. Das würf wi - der War - ten.
 gu - tem Glück be - la - den. Herz würf wi - der War - ten.
 tenorisierende Kadenz
 Fauxbourdon und tenorisierende Kadenz

Bsp. 7.3: Lechner, Tricinium *Ich stell leicht ab von solcher Hab und Des Spiels ich gar kein Glück nit han*

Bsp. 7.4 zeigt den Schluss von Lechners Tricinium *Welcher all Pein*. Der Satz steht im phrygischen Modus und schließt somit auch in diesem. Phrygische

3 In der Zweistimmigkeit bildet sie gewissermaßen den Normalfall, weil es dort nur höchst selten eine Bassklausel gibt. Aber selbstverständlich kann auch in Bicinium die Tenorklausel in die Oberstimme rücken.

Klauseln, Klauseln zu mi-Stufe (hier im Hexachordum naturale), werden häufig als tenorisierende Kadenzen ausgeführt. Im Beispiel hat der Tenor seine in die Finalis fallende Klausel, der Alt (Mittelstimme) die steigende Diskantklausel, und diese ist hier synkopiert. Die Oberstimme terzt die Tenorklausel aus. Man beachte die schöne Tonmalerei in der von Lechner erfundenen Oberstimme: Zum Wort »Himmel« erklingt die Climax, der melodische Höhepunkt, erreicht durch den auffälligen, großen (neben der Oktave größtmöglichen) Sprung der kleinen Sexte.

zwei - schen Him - mel und er - den.

schen Him - mel und Er - den.

- schen Him - mel und Er - den.

Bsp. 7.4: Lechner, Tricinium *Welcher all Pein will werden inn'*

Prinzipiell könnte die Synkopenstimme auch in den Bass wandern und sich dort wie ein Diskant verhalten. Dies wurde im 16. Jahrhundert wohl als unangemessen empfunden, jedenfalls wenn dies in Gestalt einer regelrechten Kadenz geschieht. Diese diskantierende Kadenz (*cadenza cantizans*) setzte sich erst allmählich im Generalbasszeitalter durch. Das schließt nicht aus, dass sich in einer Unterstimme Syncopatio-Figuren befinden können, wie bereits im zitierten Satz Lechners beobachtet (*Geduld um Schuld*, Mensur 9 im Beispiel 7.1 auf S. 156), nur eben außerhalb einer Kadenz. Verbreitet ist dies der Fall, wenn die Syncopatio-Figur (wie an der fraglichen Stelle im Lechner-Satz) Bestandteil eines durchimitierten Soggetto ist. Oft wird dabei die Syncopatio jedoch konsonant eingekleidet, d. h. sie dient dann gerade nicht der Vorhaltsbildung.

Schließlich kann die Tenorklausel rhythmisch an die Synkopensdissonanz gekoppelt werden und ihr in parallelen Sexten oder Terzen folgen, wodurch ein Quartsextvorhalt entsteht. Dann übernimmt die Bassklausel die Rolle des Agens. Dies ist die Wurzel des kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkords (rechts im Bsp. 7.5). Quartsextvorhalte finden sich in der geistlichen Musik der Renaissance ebenso wie im weltlichen Repertoire. In Lechners Tricinium *Glück wiederstell, was Ungefall bisher verwendet* (Notenbeispiel 7.6) ist zu erkennen, dass der simple Quartsextvorhalt gerne verschleiert wurde, hier durch die sängerische Manier

The image shows three musical examples of imperfect cadences in three-part setting:

- Tenorisierende Kadenz:** Shows a tenor voice leading from a half note to a whole note, with a bass line ending on a half note. The final chord is a triad with a figured bass of 7 6.
- Diskantierende Kadenz:** Shows a tenor voice leading from a half note to a whole note, with a bass line ending on a half note. The final chord is a triad with a figured bass of (5) 2 (6) 3.
- Quartsextvorhalt:** Shows a tenor voice leading from a half note to a whole note, with a bass line ending on a half note. The final chord is a triad with a figured bass of 6 4 5 3.

Bsp. 7.5: Imperfekte Kadenzen mit Synkopen-Dissonanzen und Quartsextvorhalt

des *Portament*. Die Bassklausel wird ausgeflohen. Dies ist erforderlich, um der ansonsten perfekten Kadenz (Diskantklausel in der Oberstimme, die Tenorklausel, welche durch Parallelführung zum Diskant die Kadenz zum Quartsextvorhalt erweitert, in der Mittelstimme) die Schlussfähigkeit zu nehmen.

The image shows a three-part musical setting of a text. The tenor voice has a *Portament* (a half note followed by a whole note). The bass line has a Quartsextvorhalt (a half note followed by a whole note). The text is: fäll bis - her ver - wendt. Be -

Bsp. 7.6: Lechner, *Tricinium Glück wiederstell, was Ungefall bisher verwendet*

Betrachtet man den in dieser Zeit sich zur Floskel verfestigenden Vorhaltsquartsextakkord nicht aus Sicht der modernen Harmonielehre, sondern mit den Augen des Historikers, so zeigt sich, dass er eine der vielen Varianten der *cadenza doppia* darstellt. Das ist auch hier der Fall: In Mensur 2 und 3 des Beispiels können wir die Fundamentschritte C – F (als »Sextakkordt«, auf der Terz) – C – F erkennen. Hintergründig ist der doppelte Kadenzfall V-I wirksam.

Außerhalb der Kadenz können wir den Quartsextvorhalt ebenfalls antreffen. Auch in *Geduld um Schuld* (wiederum Bsp. 7.1, S. 156) finden wir ihn, in Mensur 10, als Bestandteil der Vorhaltskette. Wieder ist diejenige Stimme, welche die 6–5-Seitenbewegung zur Unterstimme besitzt (wie hier meist eine Mittelstimme) in Sextparallelen an die Diskantklausel gekoppelt. Während durch den Doppelvorhalt die angestammte Agensstimme zur Diskantklausel fehlen muss (das *a*

wäre bereits auf dem dritten Viertel der Mensur anzubringen, anstelle des *h*), ist diese in M. 9 des Beispiels vorhanden. Auch hier hätte ein Doppelvorhalt Platz gefunden (Bsp. 7.7), wobei nun beide Unterstimmen zur Diskantstimme, welche sich zur Mittelstimme als Agens verhielte, dissonieren würden. Damit hätte der Soggetto in der Mittelstimme auch diejenige rhythmische Form, die im Imitationszug aufgegriffen wird (zwei synkopierte Halbe). Warum scheut Lechner davor zurück? Weil dann der Unterstimme ein regelgerechter Agens fehlte. Im Original übernimmt die Mittelstimme diese Funktion; sie erzeugt den korrekten 2–3-Vorhalt der Unterstimme. Durch die Terzkopplung im Doppelvorhalt muss der Diskant in diese Rolle schlüpfen, was er jedoch der Unterstimme gegenüber nicht kann: Dort ergibt sich eine 4–5-Bewegung, d. h. die verbotene Auflösung der Quartdissonanz in eine perfekte Konsonanz, die Quinte.

8 **Lechners Original** **Mit Doppelvorhalt** Agens zum Alt

- lich so lang, bis Agens sich, - lich so lang, Diskant zum Alt: 2 3 bis sich, 3

- lich so lang, bis 2 3 - lich so lang, bis Diskant zum Tenor: 4 5

- lich so lang - lich so lang_

Bsp. 7.7: Lechner, *Geduld um Schuld*, modifiziert

Wenn die Diskantklausel in der Oberstimme, die Tenorklausel in der Mittelstimme und die Bassklausel in der Unterstimme verortet ist, so handelt es sich um die perfektteste aller Kadenzformen. Sie erzeugt die stärkstmögliche Zäsur und hat damit ihren natürlichen Ort an Satzschlüssen. Werden die Klauseln demgegenüber vertauscht, so ergibt sich eine schwächere Zäsurwirkung. Noch schwächer ist die Kadenz, wenn die Tenorklausel statt in den Finalist in dessen Terz geführt wird, also ein imperfekter (weil terzhaltiger) Schlussklang entsteht. Hierarchisch noch weiter abgestuft sind ausgeflohene Kadenzen (Bsp. 7.8). Kadenzflucht kann sich auf verschiedene Weise ereignen:

- Eine der beteiligten Klauseln kann verändert werden (z. B. in der Form eines Trugschlusses),
- oder eine Klausel reißt ab (Pause statt Zielton auf der Ultima-Position).

Modifizierte Bassklausel Durch Pause ausgeflohene Bassklausel Vorhaltskette mit Ornamenten

(Parallelismus)

Bsp. 7.8: Geflohene Kadenzen, Vorhaltskette

Wenn Synkopardissonanzen verkettet werden, sei es vor Klauseln oder auch außerhalb von ihnen (also innerhalb von Abschnitten), so werden diese gerne mit den bereits bekannten Vorhaltsornamenten versehen (Bsp. 7.8 rechts).

Bsp. 7.9 zeigt zwei Ausschnitte aus den Tricinien Lechners., welche sich der *cadenza doppia* bedienen. Links handelt es sich lediglich um eine »doppelte Kadenz«, in welcher die Vorhaltsvorbereitung konsonant erfolgt. Rechts liegt eine analoge Situation vor, in welcher der Bass jedoch auf der ⑤ verbleibt und daher die schein-konsonante, sich selbst vorbereitende Quarte zum Bass entsteht – die charakteristische Erscheinungsform der *Doppia-Kadenz*. Zur Agensstimme (hier die Oberstimme, welche die Tenorklausel mit Auflösung in die Oberterz führt) bildet die Patiensstimme im Moment der Vorbereitung den auffallend konsonanten Einklang.

wär ich aus den Ban - den! mit du treibst ohn Ma - ßen.

ich aus den Ban - den! mir du treibst ohn Ma - ßen.

ich aus den Ban - den! treibst ohn Ma - ßen.

Bsp. 7.9: Lechner, Tricinien *Mein große Lieb die macht mich blind* und *Ach häsigs Glück*

Während in der Vierstimmigkeit in perfekten Kadenzen jede Stimme die nach ihr benannte Klausel führt, sind in der Dreistimmigkeit die Diskant- und Ten-

orklausel oft vertauscht, was mit der Disposition der Stimmen (Tonumfänge) zusammenhängt. Solche Kadenzen finden sich im Regelfall in der Schlusskadenz eines Satzes, nicht in der Mitte. Dort muss die Kadenzform weniger »wertvoll« sein, damit das Geschehen im Fluss bleiben kann.

In Palestrinas *Magnificat primi toni* (aus dem *Liber tertius* der Sammlung *Magnificat octo tonum*)⁴ findet sich im *Esurientes* bereits in der vierten Mensur eine starke Kadenzierung (Bsp. 7.10). Die Oberstimme führt den cantus firmus (den Psalmton), der hier von der $\hat{2}$ in die $\hat{3}$ aufsteigt und damit die Tenorklausel modifiziert. Damit ist die Schlusswirkung hinreichend abgeschwächt.

Example 7.10 shows a musical score for Palestrina's *Magnificat primi toni, Esurientes*. The score is in 4/4 time and features three staves: Soprano, Alto, and Bass. The Soprano staff has a cantus firmus line with notes E, su, ri, en, tes, e-su, ri. The Alto staff has a diskant line with notes E, su, ri, en, tes, e-su, ri. The Bass staff has a bass line with notes E, su, ri, en, tes. Annotations include 'Tenorklausel modifiziert' above the Soprano staff, 'Diskantklausel' above the Alto staff, 'Bassklausel' above the Bass staff, and 'unzulässige Bindung lang an kurz' pointing to a long note in the Alto staff.

Bsp. 7.10: Palestrina, *Magnificat primi toni, Esurientes*

Würde der cantus firmus in Mensur 5 zum *f* zurückkehren, wäre der Satz an dieser Stelle faktisch »zu Ende«, bzw. Palestrina hätte diese Kadenz nicht schreiben können.

Dass an dieser Stelle die Diskantklausel (im Alt) verziert erscheint, ist kein Zufall. Es hängt damit zusammen, dass die Vorbereitungsnote auf Zählzeit 4 des vorausgehenden Taktes den Notenwert einer Minima umfasst. Zur Brevis in der Agensstimme (der Oberstimme) sollte nun die Synkopensdissonanz die Dauer eine Semibrevis (also einer Ganzen) aufweisen. Dann aber ergäbe sich die Bindung einer langen Note an einer kürzere (Ganze an Halbe gebunden), und das darf nicht sein (Bsp. 7.10 rechts). Durch die Figuration entsteht gewissermaßen ein Schlupfloch. Einerseits empfinden wir die Semibrevis *e* ihrer metrischen Position zu den Außenstimmen wegen als Auflösung. Andererseits erscheint die reale Dissonanzauflösung rechtzeitig, nämlich nach einer Dissonanz, die lediglich eine Halbe währt. Diese Verhältnisse findet man in der Renaissancepolyphonie häufig.

4 HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloyssii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 3, S. 254.

ausgeflohene Kadenz

perfektestmögliche Kadenz

pu - e-rum su - um, re-cor-da - cor - diae su - ae.

rum su - - um, (su-) ae.

- e-rum su - - um, re cor - diae su - ae.

Bsp. 7.11: Palestrina, *Magnificat primi toni, Suscepit Israel*

Bsp. 7.11 zeigt die Mittelzäsur und die Finalkadenz des *Suscepit Israel* eines weiteren *Magnificat primi toni* aus dem dritten Buch von Palestrinas Magnificat-Sammlung⁵. Die Finalkadenz zeigt die perfektestmögliche Form: Diskantklausel in der Oberstimme, Tenorklausel in der Mittelstimme und Bassklausel in der Unterstimme. Diejenige Kadenz, welche die erste Textzeile (*Suscepit Israel*) abschließt, ist zum einen (zum kleineren Teil) durch die Vertauschung der beiden Klauseln in den Oberstimmen herabgestuft, vor allem aber dadurch, dass die Bassklausel in der Manier des späteren Trugschlusses den Quintfall vermeidet und durch die ⑤ – ⑥-Bewegung ersetzt.

Bsp. 7.12 zeigt den gesamten Satz *Et misericordia* aus dem ersten *Magnificat primi toni* im ersten Band der Magnificat-Vertonungen Palestrinas⁶. In Mensur 12/13 führt die Tenorstimme die Tenorklausel, die Oberstimme die Diskantklausel. Es handelt sich um eine tenorisierende Kadenz, aus der jedoch in der Mittelstimme eine weitere Synkopensdissonanz erwächst. Diese gehört gewissermaßen als Kopfmotiv zum hier durchimitierte Soggetto »in progenies«. Das Soggetto wurde in Mensur 11 im Tenor vorgestellt. Hier beobachten wir wieder eine Synkopensdissonanz in der Unterstimme, wobei es sich auch diesmal nicht um eine diskantierende Kadenz handelt, denn das Geschehen bleibt im Fluss.

In M. 15 gibt es einen weiteren Einsatz des Soggettos im Tenor. Nunmehr handelt es sich nicht um eine dissonierende Synkope. Vielmehr werden die Töne des Tenors konsonant eingekleidet (allerdings mit dissonierenden Durchgangs-Semiminimen der Oberstimmen). Der Imitationszug und damit der gesamte erste

5 HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 3, S. 4.

6 Ebd., Bd. 1, S. 3 f.

Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus

Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus

Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus

8

a-pro-ge-ni-e in-pro-ge-ni-es, in-pro-ge-ni-es

- jus a-pro-ge-ni-e in-pro-ge-ni-es, in-pro-ge-ni-es

15

- ni-es ti-men-ti-bus

pro-ge-ni-es ti-men-ti-bus e-jus

in-pro-ge-ni-es ti-men-ti-bus e-jus

21

e-um, ti-men-ti-bus e-um

- um, ti-men-ti-bus e-um

- um, ti-men-ti-bus e-um

Bsp. 7.12: Palestrina, *Magnificat primi toni, Et misericordia*

Teil des Textes endet in M. 16/17 mit einer regelrechten Kadenz: Diskantklausel in der Oberstimme, Tenorklausel in der Mittelstimme. Damit die Kadenz als Binnenkadenz wirken kann, wird die Bassklausel ausgeflohen (Pause in M. 17).

In Mensur 22 scheint die Unterstimme eine diskantierende Kadenz zu erzeugen, doch Vorsicht: Der Tenor bildet hier die Mittelstimme, der Alt unterkreuzt ihn, flieht aber wiederum die im zugewiesene Bassklausel aus. Die Finalkadenz ist perfekt: Alle drei Klauseln erscheinen, die Bassklausel liegt in der Unterstimme. Zugleich ist sie als *cadenza doppia* gestaltet, aus einer Vorhaltskette (die synkopierte Patiensstimme liegt im Alt) kommend. Man beachte den hohen Dissonanzgrad zwischen den Oberstimmen: Die Agensstimme (Oberstimme) sollte eigentlich eine ganze Note *b* vor der Ganzen *a* erhalten. Palestrina figuriert sie jedoch in Gestalt einer damals gerne verwendeten Floskel. Diese kann verwendet werden, obwohl sie Sekundparallelen zur Vorhaltsstimme erzeugt.

In der Barockzeit kommt auch die diskantierende Kadenz allmählich in Gebrauch. Bsp. 7.13 zeigt einen Ausschnitt aus Versus 2 der Variationsreihe über den Choral *Da Jesus an dem Creutze stund* aus Samuel Scheids *Tabulatura Nova*. Die Notenwerte sind hier gegenüber den Verhältnissen in der Vokalpolyphonie der Renaissance schon halbiert.⁷ In der Mittelstimme des Satzes liegt die Choralmelodie in Ganzen und Halben.

Bsp. 7.13: Scheidt, *Da Jesus an dem Creutze Stund*, Versus 2

Synkopendissonanzen ereignen sich im 16. Jahrhundert im Regelfall auf der Basis von Minimen: Die Halbe bildet den Notenwert, aus dem die Dissonanz vorbereitet wird, den sie als Vorhaltsdissonanz einnimmt (sofern nicht ornamentiert) und in dem sie sich anschließend auflöst. Gelegentlich trifft man auch auf Vorhalte, die aus einer Halben gebunden werden und sich dann viertelweise auflösen. So gut wie ausgeschlossen sind hingegen Bindungen aus Vierteln (Semiminimen, Bsp. 7.14). Und nie darf eine angebundene Note länger sein als diejenige, aus

⁷ Der bereits in den Bicinien Lechners beobachtete Trend zur Verwendung kleinerer Notenwerte wird sich bis in das 18. Jahrhundert hinein fortsetzen.

der gebunden (vorbereitet) wird, selbst dann nicht, wenn sie konsoniert (vgl. die Diskussion von Bsp. 7.10 auf S. 163).

Bsp. 7.14: Synkopen in kleinen Notenwerten

Samuel Scheids oben zitierter Satz enthält keinerlei dissonierende Durchgänge, wohl aber etliche Synkopen, die in den Außenstimmen in Terzparallelen geführt werden. Erst im vierten Takt des Ausschnitts ist dies mit einer Synkopendissonanz verbunden, die nun im tatsächlich im Bass liegt. Befände sich hier bereits die Zäsur (der c. f.-Abschnitt endet jedoch erst mit dem *e* im folgenden Takt), so handelte es sich um eine diskantierende Kadenz. Im Kadenztakt sehen wir eine Form der *cadenza doppia*, die jedoch ausgeflohen ist, denn der Leitton *gis* wird aufgegeben und die nächste Synkopendissonanz in der Unterstimme schließt sich an (bei pausierender Mittelstimme nun in Zweistimmigkeit). Dieser Vorgang heißt auch *Motivo di cadenza*.⁸ Typisch ist dabei eben jene beobachtete Erniedrigung des Leitton nach der Auflösung der Kadenzsynkope. Dies bewirkt häufig eine Wendung in Richtung der Unterquinttonart.

Übung 30: Synkopendissonanzen und Kadenzen analysieren

Analysieren Sie im *Deposuit potentes* des *Magnificat octavi toni* aus dem *Liber primus* von Palestrinas *Magnificat-Sammlung*⁹ (Bsp. 7.15) die Kadenzen und die Synkopendissonanzen außerhalb der Kadenzen. In welcher Stimme liegen in den Kadenzen die Klauseln? Ist die Kadenz ausgeflohen? Welche ist die Agens-, welche die Patiens-Stimme? Gibt es rhythmische Besonderheiten oder eine *cadenza doppia*?

Synkopendissonanzen im praktischen Tonsatz

Bsp. 7.16 zeigt die Oberstimme des *Fecit potentiam* aus dem *Magnificat quarti toni* von Palestrina.¹⁰ Wir wollen einen dreistimmigen Satz mit einem Alt und einem

⁸ MENKE: Die Familie der *cadenza doppia*.

⁹ HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV *Magnificat*, Bd. 1, S. 38.

¹⁰ Ebd., Bd. 3, S. 246.

De - po - su - it po - ten - tes de se - de, de -

De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de,

De - po - su - it po - ten -

po - su - it po - ten - tes de se - de, po - ten - tes de se - de,

de - po - su - it po - ten - tes de - se - - - de, et

tes de se - - - de, de po - su - it po - ten - tes de se - de, et ex - al -

et ex - al - ta - vit hu - mi - les, et ex - al - ta - vit hu - - -

ex - al - ta - vit hu - mi - les, et ex - al - ta - vit hu - mi - les, hu -

ta - vit hi - mi - les, hu - mi - les, et ex - al - ta - vit hu - mi -

- mi - les, et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

- mi - les, et ex - al - ta - vit hu - - - mi - les.

les, et ex - al - ta - vit hu - mi - les, et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

Bsp. 7.15: Palestrina, *Magnificat octavi toni, Deposuit potentes*

Tenor zu dieser Sopranstimme entwerfen. Der originale Modus ist phrygisch plagal, was sich im Umfang der Oberstimme widerspiegelt. Der Alt sollte sich ungefähr eine Quinte tiefer bewegen, der Tenor eine Oktave tiefer.

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in

bra - chi - o su - o, fe - cit po - ten -

ti - am in bra - chi - o su - o (o)

(modifiziert)

Bsp. 7.16: Palestrina, Magnificat quarti toni, *Fecit potentiam*, Cantus I

Synkoppendissonanzen können angebracht werden, wo in der gegebenen Stimme die passende Patiens-Figur erscheint: Eine synkopierte Ganze (Semibrevis), entweder als solche notiert oder über den Takt- bzw. Mensurstrich übergebunden, muss sich eine Sekunde *abwärts* bewegen. Dazu ist dann zunächst die Agensstimme zu fixieren, die als Oberstimme einen 2-3-Vorhalt, als Unterstimme einen 7-6-Vorhalt erzeugen müsste. Diese Verhältnisse liegen in der Schlusskadenz vor (Mensur 17 des Ausschnitts¹¹). Die Mittelstimme erhält die Tenorklausel *e-d* und erzeugt den korrekten 7-6-Vorhalt. Der Tenor sollte die Bassklausel *a-d* bekommen, am besten fallend, um eine verdeckte Oktave zum Diskant zu vermeiden. Diese stellte zwar keinen Fehler dar, kann hier aber doch vermieden werden, getreu der Maxime, dass das Bessere der Feind des Guten ist. Die in Bsp. 7.17 ausgeführte Skizze zeigt auch schon weitere, im folgenden zu diskutierende Stellen, beispielsweise in der vorletzten Mensur: Denkt man sich dort das *e*² als Semibrevis, lässt also die Punktierung und damit die Viertelnote *d*² weg, so wird klar, dass hier eine Synkopenkette vorliegt. Die Viertelnote stellt das beliebte Ornament des *Portament* dar. Also kann die Agensstimme im Alt um einen Takt verlängert werden.

In der Mensur davor (15) sehen wir eine Synkope auf der Basis von Seminimen (Halben), kombiniert mit der melodischen Figur der Cambiata. Der Tenor soll diesmal seine ureigene Klausel bekommen, hier *g-f*, welche jedoch

¹¹ Der Notenwert des Tones *d*² ist im Original nur eine Semibrevis

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o, in

7-6-Konsequente
tenorisierende
Kadenz

7

bra - chi - o su - - - o, fe - cit po - ten -

13

ti - am in bra - chi - o - su - - - (o)

(modifiziert)

Bsp. 7.17: Die Skizzierung der Synkoppdissonanzen und Kadenzen

ausgeflohen werden soll (*a* statt *f*). Sonst ergäbe sich eine weniger schöne gerade Bewegung (verdeckte Parallele) bei springender Oberstimme.

Vergleichbar sind die Mensuren 8 (mit Auftakt) bis 10 gestaltet. Hier muss die Auflösung der Syncopatio verziert erfolgen, weil sonst eine Bindung »Ganze an Halbe« entstünde (wie oben auf S. 163 diskutiert). Auch sollte die Kadenz in irgendeiner Form modifiziert bzw. ausgeflohen werden, weil sich anderenfalls eine perfekte Schlusskadenz in der Satzmitte ereignete. Am einfachsten könnte der Tenor seine Bassklausel durch eine Pause oder ein *b* (im Sinne eines Trugschlusses) ausfliehen. Hier wird eine andere Möglichkeit angedeutet, weil im endgültigen Satz an dieser Stelle das Motiv der fallenden Sekunde des Soggettos (*Fecit potentiam*) aufgegriffen werden soll. Der ausgearbeitete Satz in Bsp. 7.18 zeigt dies.

In M. 5/6 gibt es eine synkopierte Diskantklausel zur Mi-Stufe (im Hexachordum molle). Dazu wird eine tenorisierende Kadenz gesetzt. Die Mittelstimme terzt dabei die Tenorklausel aus. Auch hier handelt es sich um eine Vorhaltskette, die dem Modell der 7–6-Konsequitive (synkopierter Fauxbourdon) folgt.

Die zweite Möglichkeit, zur gegebenen Melodie Synkopensdissonanzen zu setzen, betrifft Stellen, in denen sie fallende Semibreven aufweist (wobei die Semibreven textbedingt in wiederholte Minimen aufgespalten sein können). Dies ist beispielsweise in M. 2/3 der Fall. Hier soll die Mittelstimme 2-3-Vorhalte bekommen. Vergleichbare Verhältnisse herrschen ab Mensur 12.

Diese Skizze wird nun ausgearbeitet, wobei außerhalb der Vorhalte der Satz komplett konsonant gestaltet werden soll. An der einen oder anderen Stelle kann der Soggetto *Fecit potentiam* vielleicht mehr oder weniger streng imitiert werden. Ein mögliches Ergebnis zeigt Bsp. 7.18. Zum Vergleich gibt Bsp. 7.19 den Originalsatz Palestrinas wieder. Dort sind allerdings zwei Altstimmen besetzt. Der Satz ist stark durchimitiert und daher anfangs zweistimmig. Die Kadenzen in M. 9, 13 und 17 sind als Binnenkadenzen ausgeflohen. In Mensur 5/6 ereignet sich ebenfalls eine tenorisierende Kadenz. In M. 9 findet sich ein Quartsextvorhalt, der jedoch durch das Vorhaltsornament verschleiert ist (was aus den oben besprochenen Gründen auch unumgänglich ist).

Eine Besonderheit bildet die zum Alt konsonante 6–5-Seitenbewegung in M. 8, welche jedoch zum Bass die in anderen Konstellationen ungebräuchliche Dissonanz der übermäßigen Quarte mit Auflösung in die Durterz zeigt. Die Vorhaltsketten unserer Lösung, die wir vor allem zu Übungszwecken angebracht haben und die dem Satz eine gewisse Mechanik und Etüdenhaftigkeit verleihen, umgeht Palestrina. Die Hauptursache für die von unserer Ausarbeitung deutlich abweichende Gestaltung liegt darin, dass wir den Satz um mögliche Vorhalte herum angelegt haben, das war schließlich der Zweck der Übung. Für Palestrina

stand wahrscheinlich die Disposition der Imitationen, der Stimmeinsätze und die damit verbundene Textierung an erster Stelle. Vorhalte und Kadenzen ergeben sich dann aus dem Zusammenhang. Was seine Lösung mit unserer verbindet, ist ihre Dissonanzarmut. Es gibt im zitierten Ausschnitt lediglich zwei Durchgangsdissonanzen.

Übung 31: Konsonanter Satz mit Vorhalten

Bsp. 7.20 enthält Einzelstimmen aus Magnificat-Vertonungen Palestrinas. Sie haben sie möglicherweise schon in konsonanter Einkleidung bearbeitet (siehe oben S. 153). Schreiben Sie weitere konsonante Sätze für Sopran, Alt und Tenor, nunmehr jedoch mit reicher Verwendung von Synkopendissonanzen. Sie können auch Vorhalte in die bereits vorhandenen Sätze einarbeiten.

7.2. Dissonierende Figurationen

Auch im mehr als zweistimmigen Satz finden Durchgänge überwiegend in Vierteln statt. Dissonierende Wechselnoten sind als untere Wechselnoten möglich, insbesondere als Wendepunkte längerer Tonleiterabschnitte. Obere Wechselnoten sind nur dann gebräuchlich, wenn sie konsonieren. Dissonierend fallen obere Wechselnoten stärker auf als untere. Gleichwohl sind Wechselnoten gegenüber Durchgängen vergleichsweise selten; man verwende sie sparsam.

Durchgänge stehen selbstverständlich auf leichter Semiminimenposition. In der klassischen Vokalpolyphonie treten sie überwiegend im Verhältnis 2:1 auf: Zu einer Minima kann die zweite Semiminima als Durchgang dissonieren. Die dritte beteiligte Stimme kann entweder ebenfalls eine Minima erhalten (erster Takt in Bsp. 7.21) oder einen längeren Notenwert, in der Regel Semibreven (Ganze, T. 2). Maßgeblich ist, dass beim Eintritt einer Halben konsonante Verhältnisse herrschen müssen.

Durchgänge im Verhältnis 4:1 sind erheblich seltener, weil dann beide Bezugsstimmen Semibreven aufweisen müssen, was nicht ausgeschlossen ist, aber doch rhythmisch auffällig wäre (T. 3 und 4 in Bsp. 7.21). Dissonanzen können beim Verhältnis 4:1 im Prinzip auch lediglich auf der zweiten und/oder vierten der vier Semiminimen stehen, in der Regel wieder als Durchgangsdissonanzen, seltener als (untere) Wechselnoten. Zu beachten ist, dass sich die bewegte Stimme zu *beiden* übrigen in *jedem* Moment gleich verhalten muss: entweder konsonieren oder korrekt behandelt dissonieren. Dagegen wird im vierten Takt des Beispiels verstoßen. Die dissonierende dritte Viertel ist dabei für sich genommen noch nicht

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o, in

Fe - cit po - ten - ti -

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o,

bra - chi - o su - - o, fe - cit po - ten -

am. fec - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o - su -

fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o - su -

ti - am in bra - chi - o - su - - - - o:

- - o, in bra - chi - o su - - o:

- o, in bra - chi - o - su - - o: dis -

Bsp. 7.19: Palestrina, Magnificat quarti toni, *Fecit potentiam*, Mensur 1–17

Septimi toni, Sopran

(beide Achtelnoten können dissonieren)

A - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma_____

Octavi toni, Sopran

me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit_____ spi-

- ri - tus_____ me - - us in De - o_____ sa -

Septimi toni, Alt

- lu - ta - ri me - o, me - - o. Su - sce - pit I - sra -

Secundi toni (Sopran)

el pu - e - rum su - - um. E - su - ri - en -

Syncopatio möglich

- tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit in a -

- - nes, di - mi - sit in a - - - nes.

Bsp. 7.20: Einzelstimmen aus Magnificat-Vertonungen Palestrinas

2:1 2:1 2:1 2:1 4:1 problematisch harter Durchgang harter Durchgang

K D K D K D K D K D K D K D K D K D K D

nur Barockzeit nur Barockzeit

Bsp. 7.21: Durchgänge im dreistimmigen Satz

einmal das Problem. Hier handelt es sich um das Phänomen des *harten Durchgangs*, des *transitus irregularis*: Die Nebenbetonung dissoniert zur Mittelstimme, alle anderen Viertelpositionen konsonieren zu ihr. Das Problem in diesem Takt besteht darin, dass auch die vierte Semiminima eine Dissonanz erklingen lässt, diesmal zur Unterstimme. In der Summe dissonieren somit zwei Viertelpositionen in Folge, und das ist schon recht gewagt, jedenfalls für die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts.

Die beiden letzten Takte von Bsp. 7.21 zeigen gängige Formen harter Durchgänge, wobei die Verhältnisse im letzten Takt besonders auffallend sind, weil hier eine Stimme in Halben im Moment des harten Durchgangs in die Dissonanz (die gleichwohl in der Viertelstimme korrekt behandelt ist) springt. Generell sind harte Durchgänge jedoch erst in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts häufiger anzutreffen. In dreistimmigen Sätzen der Vokalpolyphonie der Renaissance bilden sie die Ausnahme.

In der Vokalpolyphonie sind harte Durchgänge vor allem in zwei Konstellationen anzutreffen. Einmal können sie im Moment der Vorbereitung einer Synkoppendissonanz auftreten (Bsp. 7.22 Mitte). Dies ist eine Standardwendung, die man sich einprägen sollte.

Außerdem findet man dissonierende Viertel auf der Position einer leichten Halben dann, wenn ihnen eine Halbe vorausgeht (ganz rechts im Bsp. 7.22).

Durchgänge können in Terzen oder Sexten (also imperfekten Konsonanzen) gekoppelt werden oder gegenläufig erfolgen (Bsp. 7.22 links). Dann müssen die Viertelnotenstimmen untereinander konsonieren, bei gegenläufiger Führung auch im Moment der »Kollision«. Eine Situation wie im zweiten Takt des Notenbeispiels ist im Regelfall ausgeschlossen. Dort springt eine der bewegten Stimmen in die Dissonanz hinein. Beide Semiminima-Stimmen dissonieren (Septime *c-h*), und



Bsp. 7.22: Gekoppelte Durchgänge und harter Durchgang zur Synkopenvorbereitung

da hilft es auch nichts, dass sich die Mittelstimme zur Unterstimme konsonant verhält.¹²

Man präge sich für den Stil der Vokalpolyphonie der Renaissance folgende Leitlinien ein:

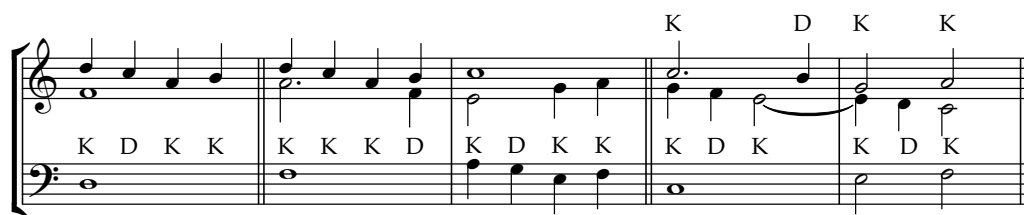
- Durchgänge sind in Semiminimen (Viertel) möglich, Wechselnoten hingegen selten und dann fast nur als untere Wechselnoten.
- Durchgänge stehen überwiegend im Verhältnis 2:1, selten im Verhältnis 4:1.
- Durchgänge (und Wechselnoten) stehen auf unbetonter Viertelposition.
- Sie können in zwei Stimmen in imperfekten Konsonanzen in Parallelführung gekoppelt werden oder gegenläufig (dann ebenfalls zueinander konsonierend).
- Ein Durchgang in einer Stimme kann mit einer Wechselnoten in einer anderen kombiniert werden (sofern untereinander konsonierend).

Nicht zu vergessen ist die Figur der *Cambiata* (Bsp. 7.23). Diese ist jederzeit als konsonante, melodische Bildung (abwärtsführende Tonleiter mit Vertauschung von Ton 3 und 4) möglich, aber auch als Dissonanzfigur, die eine abwärts abspringenden Nebennote ermöglicht.

- In der *Cambiata* kann die zweite Viertel dissonieren, wenn alle übrigen Zählzeiten konsonieren.
- Die vierte Zählzeit kann eine korrekte Durchgangsdissonanz aufweisen, wenn die übrigen Viertel konsonieren.

Die innerhalb der *Cambiata*-Figur statthafte abwärts abspringende Nebennote kann in verschiedenen rhythmischen Formen auftreten, keineswegs nur als Kette

¹² Solche Konstellationen sind jedoch typisch für den Kontrapunkt Bachs.



Bsp. 7.23: Die Cambiata im dreistimmigen Satz

von Viertelnoten wie in der Fuxschen Lehre. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass Sprünge in Viertelnoten sorgfältig behandelt werden müssen:

- Aus betonten Vierteln darf nicht aufwärts gesprungen werden. Dies wäre in der Spätbarockzeit unbedenklich, würde aber in der Stilistik der Vokalpolyphonie sofort auffallen.
- Unterbrochene Tonleitern sind nicht gestattet; ein oder zwei Richtungswechseln sind im Umfeld von Sprüngen in Vierteln verpflichtend.

Im Idealfall werden Sprünge in Vierteln in Gegenbewegung ein- und ausgeleitet (was auch in größeren Notenwerten eine gute Praxis darstellt). Wie man an der Cambiata-Figur sieht, kann in bestimmten Fällen auch lediglich ein Richtungswechsel genügen.

Bsp. 7.24 zeigt den ersten Abschnitt des *Sicut locutus est* aus dem *Magnificat quarti toni*¹³ von Palestrina. Etwas ungewöhnlich sind die langen Melismen, die in den Mensuren 6 und 9/10 Durchgangsdissonanzen im Verhältnis 4:1 (bzw. sogar 8:1, was aber keinen Unterschied macht) aufweisen. Die Bewegung erfolgt selbstverständlich sekundweise, in Tonleitergängen. Dort, wo ein Sprung auftritt (jeweils am Ende), sind die beiden Semiminimen konsonant. Zudem gibt es den normalerweise häufigeren Fall von Durchgangsdissonanzen im 2:1-Verhältnis. In M. 12 sind zwei Durchgänge gegenläufig gekoppelt. Im Moment des Dissonanzeintritts konsonieren sie zueinander und dissonieren zum Alt. Hier handelt es sich latent um ein 2:1-Verhältnis, wenn man sich die dritte Viertel als Note (Tonwiederholung statt des Verlängerungspunktes an den Halben) denkt.¹⁴ Im selben Takt zeigt die Mittelstimme den harten Durchgang nach einer Minima, die in der Vokalpolyphonie gängigste Form des harten Durchgangs.

¹³ HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 3, S. 244.

¹⁴ Oder man fasst die Durchgänge als Halbe auf, die auf die Hälfte des Notenwertes geschrumpft sind – dissonierende Halbe sind ja ungebräuchlich.

Sic - - ut lo - cu - tus est,

Sic - ut lo - cu - tus est,

6 K D K D K D K K 4:1

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

2:1 K D K D

sic -

K D K D

sic - K D K D - ut lo - - cu -

10 D

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

K D K K D W

ad pat - res no - - -

- tus est, sic - - ut lo - cu - tus

15

stros, ad pat - res no - - - stros, A -

- stros, ad pat - res no - - - stros, A -

est ad pat - res no - - - stros, A -

Bsp. 7.24: Palestrina, *Magnificat quarti toni, Sicut locutus est*

Zwei dissonierende untere Wechselnoten gibt es jeweils am Ende von Mensur 11 und 12 in der Mittelstimme. Die Viertel in M. 14 sind keine Durchgänge, sondern Synkopen im kleinen Maßstab.¹⁵ In der Oberstimme ist zudem die Cambiata-Figur beteiligt (*c-b-g-a*)¹⁶. Schließlich sehen wir in M. 18 zwei in imperfekter Konsonanz (Terzen) parallel geführte Durchgänge. Auffallend ist die perfekte Kadenz, die sich anschließt, den Satz aber noch nicht beendet; es handelt sich hier um eine Mittelzäsur.

Für eigene Satzarbeiten kann es sich empfehlen, statt eines unmittelbar diminuierten Satzes zunächst einen Gerüstsatz aus Breven, Semibreven sowie ggf. Miniminen zu erstellen und erst in einem zweiten Schritt Durchgangsdissonanzen anzubringen. Bsp. 7.25 zeigt eine originale, bereits diminuierte Oberstimme (einen Alt) aus dem *Magnificat tertii toni quinque vocum* (Erstdruck 1567) von Lasso. Zu der Altstimme als Oberstimme sollen ein Tenor und ein Bass ergänzt werden. In einem ersten Schritt legen wir die Kadenzen fest und suchen daher Stellen, an denen eine Diskantklausel in der Vorlage erkennbar ist oder eine Tenorklausel, die nach einer Kadenz verlangt. Letzteres ist in Mensur 7 des Ausschnitts der Fall. Die Syncopatio im drittletzten Takt ignorieren wir, um die Wirkung der Schlusskadenz nicht herabzusetzen.

Nun gilt es, zu den bereits vorhandenen Diminutionen einen vorläufigen Gerüstsatz zu skizzieren (Bsp. 7.26). Die Cambiata-Figur zu Beginn wird nicht als solche behandelt, sondern als Kleinsynkope. Der Tenor bildet die Agensstimme in einem 7–6-Vorhalt auf Viertelbasis. Zum Bass ergibt sich ein Nonenvorhalt, der jedoch für die Beurteilung der Dissonanzverhältnisse nicht maßgeblich ist. In der Zweistimmigkeit treten Nonenvorhalte eher selten auf,¹⁷ weil sie die Auflösung der Dissonanz in eine perfekte Konsonanz erzeugen. In der Dreistimmigkeit ist dies nun möglich und gängig.

Die Viertelketten zeigen Durchgangsdissonanzen auf leichter Semiminimenposition. Die Finalkadenz wird durch gekoppelte Durchgänge eingeleitet und ist als *cadenza doppia* ausgeführt. Bei der Erstellung der ausgearbeiteten Fassung (Bsp. 7.27 zeigt ein mögliches Arbeitsergebnis) ist das Augenmerk auf eine gute Führung der Einzelstimme zu legen. Insbesondere die Gesetze der Viertelbewegung (keine Aufwärtssprünge aus betonten Semiminimen) verlangen Aufmerksamkeit. Man kann den Satz zunächst ohne Textierung entwerfen. Dann sollte man

15 Nota bene: Die Vorbereitung geschieht dabei nicht etwas aus einer Viertelnote heraus, sondern aus einer Halben. Lediglich die Auflösung erfolgt auf Viertelbasis.

16 Die hier vorhandene *Relatio non harmonica* der Töne *a* der Oberstimmen zur Brevis *es* der Unterstimme fällt in der Dreistimmigkeit weniger auf, als im zweistimmigen Satz.

17 Es gibt sie durchaus in bestimmten, formelhaften Zusammenhängen, wenn Agens und Patiens in Gegenbewegung verlaufen und zudem in eine gute 7–6-Klausel münden, vgl. dazu oben S. 78.

di - mi - sit in a - nes, di - mi - sit

in - a - nes, di - mi - sit in a - nes.

Bsp. 7.25: Satzübung nach Lasso, *Magnificat tertii toni quinque vocum*

di - mi - sit in a - nes, di - mi - sit

in - a - nes, di - mi - sit in a - nes.

Bsp. 7.26: Ein Gerüstsatz zur vorgegebenen Oberstimme

sich aber nicht scheuen, der Textierung zuliebe die ursprüngliche Erfindung zu modifizieren. Insbesondere sollten Melismen aus Semiminimen (Viertelketten sind selbstverständlich melismatisch zu behandeln) in einen größeren Notenwert (Minima, synkopierte Semibrevis, punktierte Minima und dergleichen) auslaufen, bevor die Textsilbe wechselt. Einzelne Viertel nach einer punktierten Halben und vor einem längeren Notenwert können eine eigene Silbe erhalten (worauf in M. 1 und 8, Mittelstimme, jedoch verzichtet wurde).

Bei den Dissonanzen handelt es sich überwiegend um Durchgänge. Nur in der zweiten Mensur gibt es dissonierende Wechselnoten (der Vorgang in Mensur 4 ist konsonant). In Mensur 5 hat der Bass eine etwas gewagte Cambiata: Der zweite und vierte Ton dissonieren, was nicht der reinen Lehre entspricht. Würde der Tenor statt einer Halben *a* die Bewegung des Basses zu Beginn von Mensur 5 austerzen, wäre das Problem beseitigt, weil die Dissonanz zum Oberstimmton *g* entfiel. Doch dann wären die Stimmen allzu lange in Parallelbewegung gekoppelt, was man vermeiden möchte. Hier gilt es abzuwägen, welcher Mangel schwerer wiegt.

Während in unserer Lösung Dissonanzen häufig in Terzparallelen geführt werden, hat Lasso dies im Originalsatz sparsam eingesetzt. Notenbeispiel 7.28 zeigt diesen Satz, dort ab Mensur 16. Die zitierte Altstimme liegt auch hier in der Oberstimme. Die Finalkadenz besitzt den typischen harten Durchgang im Moment der Vorhaltsvorbereitung (in der Mittelstimme). Die Wechselnoten sind sämtlich konsonant eingebettet. Die Cambiata ist korrekt behandelt – Note 2, 3 und 4 konsonieren.

Übung 32: Analyse von Dissonanzvorgängen

Bestimmen Sie, welche Semiminimen im *Deposuit potentes* aus Palestrinas *Magnificat secundi toni*¹⁸ (Bsp. 7.29) als Durchgänge und Wechselnoten dissonieren. Wo sind Durchgänge in zwei Stimmen gekoppelt und in welcher Form? Gibt es harte Durchgänge oder anderweitige Auffälligkeiten? Überlegen Sie, ob ein 2:1 oder 4:1-Verhältnis vorliegt. Wo gibt es Synkopensdissonanzen? Welche Stimme ist der Agens, welche der Patiens? Analysieren Sie auch die Klauseln.

Übung 33: Satz mit dissonierenden Figurationen

Schreiben Sie figurierte Sätze zu den in Bsp. 7.30 gegebenen Oberstimmen aus Werken Palestrinas und Lassos.

¹⁸ HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 1, S. 8.

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "di - mi - sit in a - - - -".

Second system of the musical score, starting with a measure rest of 4 measures. The lyrics continue: "- nes, di - mi - sit in - - a - nes, nes, di - mi - - - sit in a - nes, di - nes, di - mi - - - sit in a - nes, di -".

Third system of the musical score, starting with a measure rest of 8 measures. The lyrics conclude: "di - mi - sit in a - nes. mi - sit in a - - - - nes. mi - sit in a - - - - nes."

Bsp. 7.27: Die diminuierte Fassung

16

nes, di - mi - sit in a - - - -

di - mi - sit in - - - a -

nes, di - mi - sti - - in a - nes, di -

19

- nes, di - mi - sit in - - a - nes,

nes di - mi - sit in a - nes,

mi - sit in a - - - nes, di - mi -

23

di - mi - sit in a - nes.

di - mi - sit in - - a - - - nes.

- sit in a - - - nes.

Bsp. 7.28: Lasso, *Magnificat tertii toni quinque vocum*, ab Mensur 16

De - po - su - it po - ten - - - - tes,___

De - po - su - it po - ten - - - - tes, de se -

De - po -

6

___ de - se - de, de - - - se - - - de,

- de, de se - - - - - de,___

su - it po - ten - - - - tes,___ de e - de, et

11

et ex - al - ta - vit hu - mi - les, et ex - al -

et ex - al - ta - vit___ hu - mi - les,___

ex - al - ta - vit___ hu - - - - mi - les, et

16

ta - vit___ hu - - - mi - les.

et ex - al - ta - vit hu - - - mi - les.

ex - al - ta - vit hu - - mi - les._____

Bsp. 7.29: Palestrina, *Magnificat secundi toni, Deposuit potentes*

Durchgänge in Minimen

Durchgänge in Minimen sind auch in der Dreistimmigkeit selten anzutreffen. Falls doch, kann man sie sich anhand der von Diether de la Motte vorgeschlagenen Systematik¹⁹ erklären (siehe oben Kapitel 3.3). Der Wunsch, einen Durchgang in Halben zu setzen, wird in der Praxis vor allem dann auftreten, wenn ein Terzsprung in Semibreven (Ganzen) zu überbrücken ist, der ansonsten eine unschöne Melodik (z. B. eine unterbrochene Tonleiter) erzeugen würde. Dieser Fall wird in Bsp. 7.31 dargestellt. Auch in dreistimmigen Sätzen ist es gängige Praxis, die Dissonanz auf eine Semiminima (Viertel) zu verkürzen, indem die erste Minima punktiert wird. Damit handelt es sich im Grunde wieder um eine 2:1-Durchgangsdissonanz in Vierteln, auf leichter Viertelposition.

Bsp. 7.31: Durchgang Typ 1 nach de la Motte

Geradezu motivisch setzt Palestrina Typ-1-Figuren (gemäß der Einteilung von de la Motte) ab Mensur 9 des *Esurientes* seines *Magnificat septimi Toni*²⁰ ein (Bsp. 7.32). Anfangs sehen wir zum Text *implevit* Durchgänge im 2:1-Verhältnis. Im Erscheinungsbild des Soggettos am Satzanfang (Einsatz in der Oberstimme) begegnet uns die in der lateinischen Vokalpolyphonie verbreitete Praxis, wonach einstimmige Anfänge immer volltaktig beginnen müssen. Schon ab dem zweiten Einsatz (Unterstimme M. 2) wird das Soggetto stets auftaktig behandelt. Die auftaktige Gestalt bildet in gewissem Sinne also die ursprüngliche Form, der volltaktige Anfang die Variante.

Mensur 9 zeigt zunächst eine Kadenzsynkope auf Halbe/Viertel-Basis mit sich selbst vorbereitender Quarte in der Art einer *Cadenza doppia*, eine Manier, die als feststehende Figur eingeführt und daher frei verwendbar war.

¹⁹ DE LA MOTTE: Kontrapunkt, S. 76 ff.

²⁰ HABERL (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat, Bd. 1, S. 70.

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, _____

E - su - ri - en - tes im -

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im -

6

e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: _____ et di - vi -

ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi -

8

ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sti:

12

tes di - mi - sit in a - - - - nes, _____

- sit in - a - - - - nes, _____ et

8

et di - vi - tes di - mi - sit in a - nes, et di - vi - tes di -

17

_____ et di - vi - tes di - mi - sit in a - - - - nes.

di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - - nes.

8

mi - sit, et di - vi - tes di - mi - sit _____ in a - nes.

Bsp. 7.32: Palestrina, *Magnificat septimi toni, Esurientes*

Danach finden sich Punktierungsformen als Typ-1- Dissonanzen im Sinne de la Mottes. Die durchgehende Halbe $f-g$ in der Mittelstimme in M. 10 ist zu einer Viertelnote verkürzt und Bestandteil des Soggettos zu *et divites*. Es wird in der folgenden Mensur umgekehrt und bereits ausgeterzt, ähnlich (*rectus*) in der folgenden Mensur. In M. 13 fällt die zur Unterstimme dissonierende Wechselnote der Mittelstimme auf. Die Figur aus zwei Achtelnoten (*Fusae*) in Mensur 15 kann man in der Vokalpolyphonie gelegentlich antreffen, wobei die *Fusae* stets als einzelnes Paar auftreten. Hier werden sie angewendet, um die melodische Brücke zum *a* zu schlagen. Sie tragen eher den Charakter einer sängerischen Manier.

Es lohnt sich, die Dissonanzbehandlung in der drittletzten Mensur zu studieren. Im Kadenztakt betreibt Palestrina einen gewissen Aufwand, damit die Agensstimme, die Oberstimme, nicht in die Dissonanz $h-a$ springen muss und wiederum einen geschmeidigen Tonleitergang erzeugen kann. Palestrinas Satz lebt von der Sangbarkeit. Letztlich sind die Dissonanzverhältnisse vor allem aus diesem Blickwinkel zu betrachten. Die Logik der Einzelstimme ist entscheidend.

Dass tatsächlich Halbe auf unbetonter Minimaposition (zweite oder vierte Minima einer Brevis) dissonieren, kommt nach Thomas Daniel²¹ durchaus vor. Er zitiert aber auch nur zwei Fundstellen aus dreistimmigen Sätzen Palestrinas. An diesen Stellen diagnostiziert er plausible Gründe für den Einsatz einer Durchgangsdissonanz in Minimen. Der von ihm angeführte Schluss des *Crucifixus* aus Palestrinas *Missa Quam pulchra es* ist in Bsp. 7.33 wiedergegeben.

Bsp. 7.33: Palestrina, *Missa Quam pulchra es*

In der ersten Mensur des Ausschnitts findet sich neben den bekannten Formen von Durchgängen im 2:1 und 4:1 Verhältnis ein Durchgang auf betonter Achtelposition, sozusagen eine minimalistische Form eines harten Durchgangs. Solche

21 DANIEL: Kontrapunkt, S. 352.

Achtelfiguren – meist wie hier als Wechselnotenfiguren²² – sind in allen möglichen Zusammenhängen gebräuchlich. Sie sind uns schon des Öfteren begegnet. Noch einmal sei betont, dass Achtel stets *paarweise* auftreten. Längere Passagen in Achteln bilden die seltene Ausnahme, welche die Regel bestätigen.²³ In der folgenden Mensur finden wir wieder eine Syncopatio mit Quintsextdissonanz, der Urahn der *Sixte ajoutée*-Kadenz. Palestrina und seine Zeitgenossen schätzen diese Kadenzform. Sie ermöglicht in der Unterstimme eine lineare Stimmführung (Tonleitergang).

Mensur 3 zeigt nun im Prinzip zwei parallelgeführte Durchgänge in Halben, die aber im Sinne der Typ-1-Dissonanz de la Mottes behandelt werden. Die durchgehende Halbe im Kadenztakt erklärt Daniel²⁴ zutreffend als Konsequenz dieser Punktierungsform, welche ein zweites Mal angebracht zu sehr Unruhe in den Kadenzvorgang brächte. Das hat zur Folge, dass die Vorhaltsvorbereitung (*g*¹ in der Mittelstimme) aus einer realen Dissonanz heraus erfolgt, jedoch aus einer als konsonant empfundenen Situation.

Dissonanzbehandlung nach 1600

Im instrumentalen Kontrapunkt der Barockzeit werden die Freiheiten beim Einsatz von Dissonanzen größer. Zunehmend kommen harte Durchgänge in Gebrauch. Wir können dies in den Variationsreihen von Samuel Scheidt beobachten. Bsp. 7.34 zeigt den Anfang des dritten Verses der Variationen über *Gelobet seist Du, Jesu Christ* aus dem zweiten Band der *Tabulatura Nova*. Die Notenwerte sind gegenüber den Verhältnissen in der Vokalpolyphonie halbiert. Unbetonte Dissonanzen finden auf der Basis von Achtelnoten statt, Vorhalte auf Viertelbasis. Anfangs sehen wir reguläre Durchgänge (auf der zweiten, unbetonten von zwei Achteln). In T. 4 erscheint erstmals ein harter Durchgang, also die dritte, nebenbetonte Achtel betreffend. Eine Achtel später dissonieren die beiden Unterstimmen zueinander (verminderte Quinte *fis-c*), während sie immerhin zur Oberstimme beide konsonieren.

Takt 8 zeigt einen harten Durchgang wie aus dem Lehrbuch (drittes Achtel in der Unterstimme), ebenso die erste Takthälfte zwei Takte später. Dazwischen (T. 9) sind die Verhältnisse komplizierter: In der zweiten Takthälfte dissonieren in der Mittelstimme das *e* und das *f*, wobei die erste Dissonanz sogar angesprungen wird. Hier handelt es sich um eine Imitation des Motivs von T. 8, welche Scheidt so

²² Hier ist die eigentliche Wechselnote, das *a*, konsonant.

²³ In der Musik (vor allem der Instrumentalmusik) ab ca. 1600 werden Achtelketten dann gängige Praxis. In der Vokalpolyphonie sind *Fusae* aber stets ein *diffus* anmutender Notenwert.

²⁴ DANIEL: Kontrapunkt, S. 352.

6

11

Bsp. 7.34: Scheidt, *Tabulatura Nova*, *Gelobet seist du, Jesu Christ*, Versus 3

wichtig war, dass er die satztechnische Härte in Kauf nahm. Der Abschnitt endet mit einer diskantierenden Kadenz, ausgeflohen im Sopran, der den cantus firmus führt, zugleich eine Variante der *cadenza doppia*. Letzteres steht in der Tradition der Vokalpolyphonie, die diskantierende Kadenz ist jedoch ein moderneres Phänomen. Auch die Bindung in T. 8 (Mittelstimme) wäre in der Vokalpolyphonie der Renaissance nicht möglich gewesen, weil sie sich nicht durch eine Punktierung ausdrücken lässt. Synkopendissonanzen der Unterstimme häufen sich in den folgenden Takten, weil sie motivisch sind (als ein in den beiden freien Stimmen durchimitiertes *Soggetto*).

8 | Satzarbeiten nach Vorbildern aus der Vokalphonyphonie

Wie in der Zweistimmigkeit verfassen wir Liedsätze, insbesondere das Tenorlied mit dem cantus firmus in der Mittelstimme und motettische Sätze ohne melodische Vorgabe.

Dreistimmige Sätze finden sich in der Renaissance zum einen als cantus-firmus-Sätze (Liedsätze). Sie sind uns in Gestalt der Tricinien Leonhard Lechners bereits begegnet. In Messzyklen und Gattungen des Propriums finden sich einzelne Sätze in reduzierter Besetzung, die häufig dreistimmig ausgelegt sind. Auch sie haben wir bereits kennengelernt, in Gestalt der Magnificat-Vertonungen Palestrinas und Lassos.

8.1. Liedsatz

In Liedsätzen der Renaissance liegt der cantus firmus typischerweise im Tenor. Gleichwohl sind auch Tricinien überliefert, in denen die Oberstimme die Liedmelodie führt. Ein bekanntes Beispiel dafür bildet Leonhard Lechners Bearbeitung des Innsbrucklieds (Bsp. 5.2, S. 132). Dessen Melodie hat einen bemerkenswert knappen Tonumfang. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Ambitus authentisch (Lydisch mit $\flat$ -Vorzeichnung oder Ionisch?) oder plagal ist. Die Mittelstimme (Alt) füllt deutlicher einen authentischen F-Modus aus. Somit sind die beiden hohen Stimmgattungen (die Außenstimmen) plagal. Der Satz ist ganz überwiegend konsonant gehalten. Dort wo Durchgangsdissonanzen auftreten, sind sie bemerkenswert auffällig (harter Durchgang im Achtelpaar in M. 9, harter Durchgang in M. 16, das erste der beiden in Parallelführung gekoppelten Viertel in den Außenstimmen dissoniert zur Mittelstimme).

Die Synkopensdissonanzen bilden wie üblich Kadenzsignale. Bemerkenswert ist die Häufung tenorisierender Kadenzen. Das liegt daran, dass es vier Mi-Klauseln im cantus firmus gibt (in den Mensuren 3, 6, und an den Parallelstellen in 11 und 14). Hier werden die phrygischen Klauseln (*fa-mi* im Hexachordum molle in M. 3, im Hexachordum durum in M. 6) unterterzt. Dadurch entstehen imperfekte Kadenzen zur Stufe *f*. Am Schluss steht eine perfekte Kadenz mit der Tenorklausel in der Oberstimme. In einem Tenorlied läge sie an der angestammten Position, eben im Tenor.

In den Mensuren 4–6 findet sich die Andeutung einer Imitation der Liedmelodie in den Unterstimmen, ebenso in M. 7 in der Mittelstimme. Deutlich erkennbar imitiert in M. 16 der Alt. Es fällt auf, dass die Melodiebildung viel freier gehandhabt ist als in den geistlichen Werken des 16. Jahrhunderts.

Den hohen Konsonanzgrad des Satzes sollten wir uns in eigenen Satzversuchen zum Vorbild nehmen, dazu die regelhaften, überwiegend (nicht ausschließlich) an den Zäsuren befindlichen Synkopen. Hinsichtlich der Melodieführung werden wir strenger vorgehen als Meister Lechner.

Strategien bei der Anfertigung von dreistimmigen Liedsätzen

Bei der Gestaltung von Liedsätzen gilt es, das Gebot der *varietas*, der Mannigfaltigkeit zu befolgen. Insbesondere die Form sollte abwechslungsreich gestaltet sein. Dabei verfolgen wir die bereits in der Zweistimmigkeit praktizierte Vorgehensweise, zunächst den cantus firmus hinsichtlich der Klauseln an den Zeilenenden zu untersuchen:

- Sind regelrechte Tenorklauseln vorhanden, die durch synkopierte Diskantklauseln zu ergänzen sind?
- Weist der c. f. vorhaltsfähige Synkopen auf, zu denen Tenorklauseln gesetzt werden können?
- Lassen sich an den übrigen Zeilenende *cadenze sfuggite*, ausgeflohene Kadenzen, setzen?

Auf der Basis dieser Analyse werden dann die Klauseln festgelegt. Anschließend können wir Imitationsmöglichkeiten erkunden und, sofern zwanglos möglich, ausnutzen. Dies sollte *maßvoll* geschehen, also keineswegs Imitation um jeden Preis versuchen. Legitim ist es, zugunsten von Vorimitationen im Bedarfsfall einzelne Liedzeilen durch Pausen zu trennen, auch wenn diese Praxis in der Renaissance noch selten anzutreffen ist.

Im Zusammenhang mit Imitationen ergeben sich weitere Möglichkeiten der Gestaltung der Zeilenenden bzw. Klauseln:

- Vorimitation in einer Stimme, dadurch eine Überbrückung der Zäsur,
- überhängenden Zeilenschlüssen in den Kontrapunkt-Stimmen, d. h. die Kontrapunkte schließen gegebenenfalls die Textzeile erst nach dem c. f. ab,
- und nicht zuletzt: In allen Stimmen auch einmal gemeinsam schließen.

Variationsmöglichkeiten bei der Imitation sind beispielsweise:

- Imitation in verschiedenen zeitlichen Einsatzabständen,

- in verschiedenen Einsatzintervallen,
- Imitation in Umkehrung,
- und wiederum: Verzicht auf das Kunstmittel der Imitation.

Bis hierhin ist ein Viertel der Arbeit schon erledigt. Es gilt nunmehr, die freien Stellen aufzufüllen und dabei nach Möglichkeit die Textierung bei der Erfindung schon mitzudenken. Erst im letzten Arbeitsschritt wird die endgültige Textverteilung vorgenommen. Dabei kann es erforderlich werden, noch kleine Retuschen am Satz anzubringen.

Figurationen, vornehmlich Durchgänge, werden wir ausschließlich in Vierteln setzen. Eine potentiell als Durchgangsdissonanz geeignete Halbe wird man stets zu einer Viertel verkleinern (durch Punktierung der ersten Halben); also keine Durchgänge in Halben setzen. Oft läuft man Gefahr, einen Satz durch Figurationen zu überfrachten. Dabei lässt sich selbst in streng konsonanten Sätzen im *contrapunctus simplex* der Eindruck von Polyphonie erzeugen, indem die Einzelstimmen hinsichtlich ihrer Textverteilung, durch Pausen und durch das Kunstmittel der Imitation unabhängig gestaltet werden. Selbstständigkeit entsteht bereits, wenn die Partien nicht textsynchron ablaufen, sondern der Text in den Stimmen unterschiedlich verteilt wird.

Nochmals sei betont, dass man sich bei der Arbeit von der Maxime der *varietas* leiten lassen sollte. Die Gestaltung aller Aspekte des Satzes, insbesondere die Handhabung der Klauseln und eventueller Imitationen, sollte dem Ideal des Abwechslungsreichtums folgen. Ebenso wichtig ist es, auf eine schöne Gestaltung und damit auch gute Sangbarkeit der Einzelstimmen zu achten. Dazu ist es hilfreich, die Stimmen durchzusingen und danach auch den gesamten Satz auf dem Tasteninstrument darzustellen. Der Entwurf wird aber nach Möglichkeit ohne Hilfe eines Instruments auf dem Papier erfolgen.

Zur Melodie *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* soll nun ein dreistimmiger Satz für Sopran (c. f.), Alt und Tenor angefertigt werden. Die Melodie (Bsp. 8.1) zeigt keine für Synkopendissonanzen geeigneten Figuren (die beiden vorhandenen Synkopen lösen sich aufwärts auf). Jedoch findet sich an den meisten Zäsuren eine Tenorklausel, mit Ausnahme der Kadenz in Mensur 8 (die Takte mit den Voltenklammern werden hier der Einfachheit halber doppelt gezählt). Dort wird die Oberstimme als die Kadenz ausfliehend aufgefasst. Die Kadenz in Mensur 11 wird durch eine Vorhaltskette im Alt gestaltet, zugleich als *cadenza doppia*. Sie wird ausgeflohen, weil es sich sonst um eine perfekte Kadenz handelte, was hier allerdings auch möglich wäre, weil zu einer anderen als der Finalis-Stufe des Modus kadenziert wird.

Damit ist schon ein Großteil der weißen Flecken in der Altstimme – die hier die Patiens-Figuren erhält – durch bloßes Handwerk ausgefüllt. Im Detail können

1.

Herr Christ, der ein-nig Gotts Sohn, Va - ters in E - wig - keit, aus
seim Her-zen ent-spros - sen, gleich wie ge - schrie-ben

6 2.

steht. Er ist der Mor-gen - ster - ne, sein Glanz

10

streckt er so fer - ne vor al - len Ster - nen klar.

Bsp. 8.1: *Herr Christ, der einig Gotts Sohn*, Skizze der Klauseln

die Vorhalte noch verziert werden. Überdies liegen einige Basstöne fest, entweder durch Bassklauseln oder durch zwingend notwendige Unterfütterungen der Oberstimme (Abdeckung der sekundären Quartan in M. 9 und 10). Die finale Kadenz soll hier der Abwechslung halber die Quintsext-Dissonanz erhalten (Bsp. 8.2).

Nun wird das Gerüst durch Melismen aufgefüllt (Bsp. 8.3). Dafür bieten sich vorhandene Terzsprünge an, wobei auf korrekte Melodiebögen und sinnfällig wirkende Rhythmen zu achten ist. Zugleich sollte die Textierung mitgedacht werden. Gegebenenfalls können längere Notenwerte – Breven, hier jedoch vor allem die Semibreven – um der Textverteilung willen in Tonwiederholungen aufgespalten werden. Einzelne Viertel werden nur in Sonderfällen (nach Punktierung einer Minima) textiert. Ansonsten gilt der Grundsatz, dass Semiminimen (Viertel) als Koloraturen aufzufassen sind, die am besten in einen längeren Notenwert (Semibrevis oder Synkope) auslaufen, bevor die Silbe wechselt. Je länger der Notenwert, desto eher wird man syllabisch textieren.

Im Idealfall werden lange Melismen so positioniert, dass ihnen wichtige Textworte unterlegt werden.

Übung 34: Liedsätze mit dem cantus firmus in der Oberstimme

Schreiben Sie zu den in Bsp. 8.4 gegebenen Melodien textierte Tricinien. Der c. f. soll in der Oberstimme liegen (Sopran oder Alt). Dazu erfinden Sie zwei Unterstimmen (Alt/Tenor bzw. Tenor/Bass, wenn die Oberstimme ein Alt ist).

8.2. Das Tenorlied

Der Tenor war ursprünglich stets diejenige Stimme, welche einen cantus firmus führte. Gregorianische Vorlagen wurden in großen Notenwerten, Haltetönen also, dargeboten. Dem lateinischen *tenere* (»halten«) verdankt der Tenor seinen Namen. Auch geistliche oder weltliche Lieder zeigten in den meist vierstimmigen Bearbeitungen den *cantus prius factus*, die zuerst erfundene bzw. vorgefundene Liedmelodie in dieser Stimme, der zweituntersten im Satz. Dieses typischerweise vierstimmige *Tenorlied* bildet eine wichtige Gattung des 16. Jahrhunderts. Doch auch dreistimmige Sätze mit dem cantus firmus in einer Mittelstimme sind überliefert. Recht bekannt sind die Tricinien von Jacobus Clemens non Papa. Bsp. 8.5 zeigt seine dreistimmige Bearbeitung *Es gingen zwei Gespielen gut*.

Der cantus firmus ist in transponiertem Dorisch mit authentischem Tonumfang gehalten. Im genus mollis lässt er sich praktisch komplett im Hexachordum molle solmisieren. Das *es* in Mensur 5 ist *una nota sopra la*, also ein *fa*. Die beiden

1.

Herr Christ, der ein - nig Gotts Sohn, Va - ters in E - wig - keit, aus
seim Her - zen ent - spros - sen, gleich wie ge - schrie - ben

6 2.

steht. Er ist der Mor - gen - ster - ne, sein Glanz

10

streckt er so fer - ne vor al - len Ster - nen klar.

Bsp. 8.2: Herr Christ, der einig Gottes Sohn, Gerüstsatz

1.

Herr Christ, der einig Gottes Sohn, Va - ters in E - wig - keit, aus
seim Her-zen ent-spros - sen, gleich wie ge - schrieben

Herr Christ, der ei-nig Gottes Sohn, Va - ters in E - wig-keit, aus
seim Her-zen ent - sprosen, gleich wie ge - schrie - ben

Herr Christ, der ei-nig Gottes Sohn, Va-tern in E - wig - keit, aus
seim Her-zen ent-spros - sen, gleich wie ge schrie - ben steht.

6 2.

steht. Er ist der Mor-gen - ster - ne, sein Glanz

steht. Er ist der Mor - gen - ster - - ne sein Glanz streckt

steht. Er ist der Mor-gen - ster - ne, sein Glanz__ streckt__

10

streckt er so fer - ne vor al - len Ster-nen klar.

__ er so fer - ne vor an - dern Stern - nen__ klar.

er so fer - ne vor an - der Stern - - - nen klar.

Bsp. 8.3: Herr Christ, der einig Gottes Sohn, figuriert

Ach Sorg, du mußt _____ zu - rü - cke stan, du
 bist zu früh ge - kom - men. Der Win - ter hat mir
 Leids ge - tan, das muß ich kla - gen dem Som - mer.

Wir dan - ken dir, Herr Je - su Christ, daß du für uns ge - stor - ben
 bist und hast uns durch dein teu - res Blut vor
 Gott ge - macht ge - recht - und gut.

Zwi - schen Berg und tie - fem Tal, da liegt ein frei - e
 Stra - - - ßen. Wer sei - nen Buh - len nit ha - ben mag,
 der soll ihn fa - ren_ las - - - - sen.

Ich stund an ein - nem Mor - gen heim - lich an ei - nem Ort,
 da hat ich mich ver - bor - gen. Ich hört kläg - li - che Wort
 von ei - nem Fräu - lein hübsch und _____ fein. Sie sprach zu
 ih - rem Buh - len, _____ es muß ge - schie - den sein.

Bsp. 8.4: Melodien für Tricinen

Es gin - gen zwei Ge - spie - len_ gut, wohl durch die

Es gin - gen zwei Ge - spie - len gut wohl durch die

Es gin - gen zwei Ge - spie - len gut wohl durch die

5

Hei - den____ grü - ne, die ein die führt____ ein

Hei - den grü - ne, die ein die führt____ ein

Hei - den grü - ne, die ein____ die führt ein

9

fri-schen Mut, die an - dre wein - te seh - - - re.

fri-schen Mut, die an - dre wein - te seh - - re.

fri-schen Mut, die an - dre wein - te se - - - re.

Bsp. 8.5: Clemens non Papa, *Es gingen zwei Gespielen gut*

Außenstimmen passen ungefähr in einen plagalen Tonumfang, wobei dieser im Bass nach unten hin um eine kleine Terz erweitert wäre. Die Notation im *genus mollis* deutet allerdings darauf hin, dass der Satz insgesamt als plagales Dorisch aufzufassen ist, denn typischerweise wurde dieser Modus (der zweite Modus in der gängigen Zählung) transponiert.

Die Melodik folgt streng den Gepflogenheiten der Vokalpolyphonie. Zweimal weist der Bass Sprünge oberhalb von Sekundschriften (M. 5 und 12) auf. Doch bleibt dies in den beteiligten Notenwerten (Minimen und Semibreven) im Rahmen des Üblichen. Die erste und dritte Zäsur wird frei gehandhabt, die zweite und vierte zeigt regelrechte Tenorklauseln, zu denen synkopierte Diskantklauseln gesetzt werden. Die Bassklausel wird beim ersten Mal (M. 6) ausgeflohen. In der Finalkadenz wird die Synkope aus einem harten Durchgang im c. f. vorbereitet. Es gibt eine obere und eine untere dissonierende Wechselnote.

Imitationen werden allenfalls angedeutet (Terzsprung in der Unterstimme in M. 6/7, Tonleitergang in Umkehrung in M. 10). Der Satz ist auffallend konsonant und schlicht gestaltet.

Übung 35: Ein Tenorlied schreiben

Schreiben Sie zu den in Bsp. 8.6 gegebenen Melodien ein Tenorlied (c. f. in der Mittelstimme, dazu Alt und Bass).

8.3. Freier, motettischer Satz

Ein Beispiel für die Satzart ohne einen vorgegebenen *cantus firmus* gibt der oben auf S. 179 zitierte Anfang des dreistimmigen *Sicut locutus est*¹ aus Palestrinas *Magnificat* im 4. Ton. Die beiden Textabschnitte erhalten eigene Soggetti, die imitatorisch behandelt werden. Kadenzen gliedern den Satz, in unterschiedlich stark ausgeprägter Schlussqualität.

Wie im Liedsatz sollten auch in der Motette Imitationsform und Kadenzen vielfältig und abwechslungsreich gestaltet sein. So werden typischerweise verschiedene Imitationsabstände und –intervalle zum Einsatz kommen. Kadenzen werden regelmäßig synkopierte, mit dem Klauselpaar Diskant/Tenor. Sie können an Binnenzäsuren selbstverständlich ausgeflohen werden, auf verschiedene Weisen (Pausen, veränderte Klauseln). Gerne wird der folgende Abschnitt mit der Kadenz des vorhergehenden verschränkt.

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

Weiß mir ein Blüm-lein blau - e von him - mel - li - schem Schein. Ich
 Es steht in grü - ner Au - e und heißt Ver - giss - nit - mein.

kunnt es nir - gends fin - den, war mir ver - schwun - den gar, von
 Reif und kal - ten Win den ist es mir — wor - den fahl.

Nun lau - be, Lind-lein, lau - be, nicht län - ger ich's er - trag —
 — ich hab mein Lieb ver - lo - ren, hab ein gar traur-gen Tag.

Es steht ein Lind in je - nem Tal, ach Gott, was tut sie da? Sie
 will mir hel - fen trau - ern, trau - - ern, dass
 ich mein Lieb' ver - lo - ren hab, dass ich mein Lieb ver - lo - ren hab.

Bsp. 8.6: Cantus firmi für Tenorlieder

Entwurf einer dreistimmigen Motette

Zum Text der Advents-Antiphon *Rorate coeli desuper, et nubes pluant iustum*² soll nun eine kleine Motette aus zwei Abschnitten angefertigt werden. Im Original gibt es noch zwei weitere Zeilen, die hier nicht vertont werden. Die Tonart soll ein F-Modus sein, notiert im *genus mollis* (Lydisch mit Vorzeichnung bzw. transponiertes Ionisch). Die Außenstimmen bekommen einen authentischen Tonumfang, der Alt einen plagalen. Es bietet sich an, eine Binnenkadenz zur Oberquintstufe der Finalis (also *c*) zu führen (Bsp. 8.7). Die abschließende Kadenz wird selbstverständlich als synkopierte, perfekte Kadenz zur Finalis *f* ausgearbeitet.

Die beiden Textzeilen erhalten ein eigenes Soggetto, welches jeweils recht kurz gehalten ist, um die Imitationsarbeit in diesem ersten Versuch nicht allzu schwierig zu gestalten.

Ro - ra - te coe - li de - su -

Ro - ra - te coe - li -

Ro - ra - te coe - li

et nu - bes plu plu - ant ju - stum.

et nu - bes

et nu - bes iu - stum.

Bsp. 8.7: *Rorate coeli*: Soggetti und Kadenzen

In der ausgearbeiteten Fassung (Bsp. 8.8) werden beide Textzeilen miteinander verschränkt. Der Alt bricht die Binnenkadenz – dort führt er die Tenorklausel

² Tauet Himmel von oben und regnet herab, Wolken, den Gerechten

d-c – ab und setzt innerhalb der Kadenz bereits mit dem neuen Soggetto ein. Damit dies möglich ist, wird es in Umkehrung der zunächst vorgesehenen Gestalt verwendet. Beim Hören und Lesen erscheint insofern der Alt als *rectus*-Form und die beiden hohen Stimmen (die Außenstimmen) imitieren in Umkehrung der zuerst erklingenden Form. Die Melismen in Semiminimen verzieren wichtige Textsilben, sind aber nicht Bestandteil der Imitationszüge.

Bsp. 8.9 zeigt den dreistimmigen Anfang einer fünfstimmigen Motette über den Text des *Rorate* (Motette *Canite tuba, secunda pars*).³ Der Satz ist für zwei Soprane und Alt geschrieben, am Ende setzt der Tenor ein (der zusammen mit dem Bass den Text des Anfangs kurzzeitig ein weiteres Mal dreistimmig präsentieren wird). Die beiden Soprane führen das Anfangssoggetto in der gleichen Lage. Der Alt imitiert scheinbar in der Unterquinte, tatsächlich wird er aber mit dem zweiten Sopran homorhythmisch durchgeführt.

Der zweite Textabschnitt (*et nubes pluant justum*) wird anfangs im contrapunctus simplex vertont, wodurch die Figur des *Noema* entsteht, der Wechsel zwischen polyphoner und auffallend homophoner Gestaltung. Melismen streut auch Palestrina ein, jedoch deutlich sparsamer als wir es praktizierten. Typisch ist die Verzahnung der Zwischenkadenz in Mensur 9 mit dem Einsatz des Tenors. Diese Gestaltungsweise sollte man sich für Satzarbeiten zu Eigen machen.

Übung 36: Freier, motettischer Satz

Schreiben Sie dreistimmige, teilweise durchimitierte Motetten zu folgenden Texten:

Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles (Magnificat)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. (Messordinarium)

Benedictus qui venit in nomine domini. (Messordinarium)

Weitere Verse des Magnificat lassen sich nach Belieben verwenden, auch einzelne Abschnitte des *Gloria* oder *Credo* der Messe. In der Regel wurden Messsätze jedoch vier- oder mehrstimmig bearbeitet, ebenso die meisten Sätze der Magnificat-Vertonungen. Der Wechsel zur Dreistimmigkeit diente der *varietas*.

3 WITT (Hrsg.): Ioannis Petralloysii Praenestini, Tom. II Motetorum, S. 46.

Ro-ra-te coe-li de - su - per, de - su - per, ro-ra-te coe - li de

Ro - ra - te coe - li - de - su-per, de - -

Ro - ra - te coe - li de -

su - - per, et nu - bes plu - - - ant,

- su - per, et nu - bes plu - - ant, et

- su - per, et nu - bes plu -

et nu - bes plu - - - ant ju - stum.

nu - bes plu - ant ju - - - stum.

ant, et nu - bes plu - ant ju - stum.

Bsp. 8.8: Der endgültige Satz

Ro - ra - te coe - li de - su -

Ro - ra - te coe - li de - su - per ro - ra - te coe - li de - su -

Ro - ra - te coe - li de - su - per ro - ra - te coe - li de - su -

7

per et nu - bes plu - ant ju - - - stum

per, et - nu - bes plu - ant ju - - - stum

(Alt) ju - - - stum, ro - ra - te

per, et nu - bes plu - ant Tenor Ro - ra - te

Bsp. 8.9: Palestrina, Motette *Canite tuba*, secunda pars, Anfang

9 | Die Fughette

Fugen sind meistens vierstimmig gehalten. Daher geht es hier um Kleinformen, die teilweise besser als Fughette, Fuge in kleinem Maßstab, bezeichnet werden sollten. Gleichwohl geht es auch um ehrgeizige Kontrapunkt-Künste wie beibehaltene Kontrasubjekte und die Engführung sowie Augmentation des Fugensubjekts – beliebte Techniken in den großen Fugenkompositionen der Barockmeister.

Im Repertoire der Bach-Zeit bildet die Vierstimmigkeit die Norm für Fugenkompositionen. Bach pflegt im Wohltemperierten Klavier auch die Dreistimmigkeit, oft allerdings in Gestalt kontrapunktisch nicht immer leicht zu handhabender virtuoser Thementypen. Eher vokal gehaltene Themen finden sich in Choralfughetten, welche durchaus improvisierend dargestellt werden können.

9.1. Die dreistimmige Choralfuge oder -fughette

Die fugierte Behandlung von Choralzeilen kommt zum einen als eigenständige Gattung, als *Choralfughette*, in der Barockzeit vor, zum anderen als Vorabimitationszug in größeren Choralbearbeitungen, in denen der c. f. in augmentierten Notenwerten in einer Stimme durchgeführt wird. Choralfughetten eignen sich als Choralvorspiele. Dabei wird die erste Zeile des Chorals bzw. geistlichen Liedes als Fugensubjekt verwendet.

Kirchenmusiker sollten in der Lage sein, Fughetten über den Anfang eines Kirchenliedes zu improvisieren.

Das Fugenthema und seine Beantwortung

Die Beantwortung des barocken dur-moll-tonalen¹ Fugenthemas bzw. Fugensubjekts erfolgt in der Oberquinte. Erscheinen alle Töne des Subjekts exakt quinttransponiert, liegt sog. reale Beantwortung vor. Die vorangehende Stimme heißt *Dux* (lat. »Führer«), die nachfolgende, quintversetzte *Comes* (lat. »Gefährte«). Ein Beispiel für eine reale Oberquintbeantwortung bietet Bachs Fuge E-dur WK II (Bsp. 9.1). Bemerkenswert ist hier die mit dem Bass beginnende aufsteigende

1 Die Verhältnisse bei kirchentonalen Soggetti sind wesentlich komplizierter. Die hier dargestellten Regeln gelten nahezu uneingeschränkt für die Fugen des Spätbarock (Bach, Händel und Zeitgenossen) sowie für die Fugen der späteren Zeit (Klassik, 19. Jahrhundert).

Einsatzfolge. Der Praxis der Vokalpolyphonie der Renaissance folgend entwickeln sich die Stimmeinsätze häufiger ausgehend von einer Mittelstimme. Stets gilt, dass der zweite Stimmeinsatz (der Comes also) in einer Nachbarstimme erfolgt.



Bsp. 9.1: Bach, Fuge E-dur WK II, Exposition

Im Falle realer Beantwortung lassen sich Dux und Comes nur in der Exposition unterscheiden, oder wenn die Fuge oder Fughette nicht längerfristig moduliert. Dann ist die Benennung anhand der Tonartebene (I oder V, also Oberquintstufe) naheliegend.

Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelt es sich zur Norm, dass in der ersten Durchführung, der Exposition der Fuge, die Einsatzfolge Dux-Comes-Dux-Comes (usw.) eingehalten wird. Jede andere Folge ist als Sonderfall zu betrachten. In den älteren, noch stark von der Vokalmusik abhängigen polyphonen Gattungen kann die Einsatzfolge durch den Modus bestimmt sein: Bewegt sich eine hohe Stimme (S, T) im Ambitus eines authentischen Modus, so erhalten die tiefen (A, B) den plagalen und umgekehrt. Dies lässt sich auch im Werk Bachs gelegentlich beobachten, sogar noch im Wohltemperierten Klavier. Die Fuga I in C-dur des ersten Bandes zeigt dieses gemessen am Standard der Spätbarockzeit irreguläre Verhalten: reale Beantwortung in der Folge Dux-Comes-Comes-Dux (Bsp. 9.2). Das Subjekt ist dort ein *Hexachord*-Thema. Die tiefen Stimmen (Alt und Bass) führen es im Hexachordum naturale, die hohen (Sopran und Tenor) im Hexachordum durum.

Tonale Beantwortung

In den meisten Fällen wird ein Fugensubjekt nicht real, also nicht durch exakte Oberquinttransposition beantwortet, sondern mit kleinen Abweichungen. Dann spricht man von *tonaler Beantwortung*. Bei durmolltonalen Fugensubjekten der Spätbarockzeit sind dabei zwei Formen der tonalen Beantwortung zu unterscheiden (die bisweilen sogar in ein und demselben Fugenthema kombiniert werden müssen):

1. Ist im Themenkopf (und nur dort) die Oberquinte (Stufe $\hat{5}$ der Tonart) exponiert, so wird bei der Oberquintbeantwortung die Quinte des *versetzten* Themas mit dem ursprünglichen Grundton ($\hat{1}$), der Grundton des versetzten Themas (des Comes) hingegen mit der originalen Quinte ($\hat{5}$) beantwortet. Die übrigen Töne werden real quintversetzt. Exponiert und daher im Sinne tonaler Beantwortung zu behandeln ist die Quinte vor allem dann, wenn sie im Sprung erreicht und/oder verlassen wird.
2. Moduliert das Fugenthema in die Oberquinttonart, so wird es mit Ausnahme des Themenkopfes in der *Unterquinte* beantwortet.

In beiden Fällen wird die Comes-Form dadurch melodisch von der Dux-Form unterscheidbar.

Die Exposition der ersten Fuge (*Contrapunctus I*, Bsp. 9.3) aus Bachs *Kunst der Fuge* demonstriert eine penibel korrekte Einsatzfolge. Sie beginnt in einer Mittelstimme, zeigt tonale Beantwortung und ist so geartet, dass die hohen Stimmen (S und T) die Comes-Form erhalten. Die Einsatzfolge ist regelmäßig. Dux und Comes unterscheiden sich in zwei Intervallen: demjenigen, das in den zweiten Ton hineinführt und dem herausführenden.

In die Oberquinttonart modulierende Fugensubjekte bedürfen der zweiten Form der tonalen Beantwortung, weil eine Oberquintbeantwortung sonst die Ebene der Doppeldominanttonart erreichen würde. Das Subjekt der Orgelfuge C-dur BWV 547 (Bsp. 9.4) zeigt dies anschaulich.

Im Falle tonaler Beantwortung lässt sich in einer Fuge jederzeit und unabhängig von der gerade herrschenden Tonart ein Themeneinsatz als Dux oder Comes identifizieren, es sei denn, der Einsatz erfolgte intervallisch unregelmäßig, was durchaus der Fall sein kann.

Übung 37: Fugensubjekte beantworten

Beantworten Sie die in Bsp. 9.5 gegebenen, aus Choralanfängen gebildeten Subjekte entweder real oder bei exponierter Quinte oder Bewegung in die Oberquinttonart tonal.

7

11

15

Bsp. 9.3: Bach, *Die Kunst der Fuge*, Contrapunctus I, Exposition

modulierendes Subjekt ab hier Unterquinte nicht:

Bsp. 9.4: Tonale bzw. reale Themenbeantwortung in BWV 547

Hinunter ist der Sonne Schein Vom Himmel hoch, da komm' ich her Wie schön leucht' uns

der Morgenstern O dass ich tausend Zungen hätte Allein Gott in der Höh sei Ehr

Bsp. 9.5: Fugensubjekte beantworten

Die Form einer kleinen Fuge oder Fughette

Wie bereits erwähnt ist die Reihenfolge der Themeneinsätze in modernen Fugen (Bach-Zeit und danach) im Regelfall Dux (Einsatz auf der Ebene der I) - Comes (Einsatz auf der Oberquinte) - Dux. Nachdem das Fugenthema (das *Subjekt*) in allen Stimmen eingeführt wurde, findet sich in dreistimmigen Fugen bzw. Fughetten häufig ein vierter, sog. *überzähliger Einsatz*, dem Hörer eine real nicht vorhandene Vierstimmigkeit vorspiegelnd. Er erscheint wieder als Comes-Einsatz (Oberquinte, ggf. in der Gestalt der tonalen Beantwortung).

Zwischen zwei Themeneinsätzen können kurze, themenfreie Abschnitte eingeschoben sein. Ihnen kommt insbesondere die Aufgabe zu, von der Oberquinttonart (falls ein Comes-Einsatz diese etablierte) zurückzumodulieren. Ist das Subjekt in allen Stimmen erklingen, kann ein Zwischensatz oder Zwischenspiel² eingeschoben werden. In unseren Fugen oder Fughetten werden wir auf ausgedehnte Zwischensätze verzichten. Deren harmonischer Gang bedürfte eingehender Betrachtungen, die hier zu weit führen würden.

Kleine Fugen verlaufen typischerweise ohne größere Kadenzen und Einschnitte. Eine deutliche Kadenzierung stellte bereits ein Schlussignal dar. Gerne wird das Ende der Fughette durch einen kurzen Orgelpunkt signalisiert, oder durch einen abschließenden, deutlichen Einsatz des Subjekts in einer der Außenstimmen, ggf. vielleicht sogar enggeführt.

Die Dissonanzbehandlung und die Melodik werden im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Vergleich zum Stil der Vokalpolyphonie zunehmend freier gehandhabt. Spätestens zur Bach-Zeit sind die Notenwerte zumeist halbiert (aus den früheren Semiminimen werden Achtel). Fugen in großen Notenwerten wollen als dem *Stylo antico*, der Tradition des Renaissance-Kontrapunkts verhaftet rezipiert werden und heißen dann oft *Ricercar*.

² *Zwischenspiel* ist ein nicht unbedingt glücklicher Ausdruck, es sei denn, Zwischentakte hätten tatsächlich etwas ausgesprochen »spielerisches«.

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-6) features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes in the bass and whole notes in the treble. The second system (measures 7-11) introduces more complex textures with sixteenth-note patterns in the bass and sustained chords in the treble. The third system (measures 12-15) continues with similar textures, ending with a final cadence in measure 15. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Bsp. 9.6: Krieger, Fughette über *Vater unser im Himmelreich*

Ein Beispiel für eine ricerarartige Choralfughette, mit Stilmerkmalen noch der Vokalpolyphonie, bildet Johann Kriegers Fughette über *Vater unser im Himmelreich* (Notenbeispiel 9.6). Melodik und Rhythmik gehen über das 16. Jahrhundert kaum hinaus, auch wenn die Fuge eindeutig für die Ausführung auf einem Tasteninstrument gedacht ist.

Moderneres Gepräge trägt die Fuge über *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* BWV 1103 des jungen Bach (Neumeister-Choräle, Bsp. 9.7). Die Fuge ist über weite Strecken dreistimmig gehalten. Die genaue Verteilung der Stimmen ist nicht eindeutig. Es fällt auf, dass die Exposition noch den Konventionen der Vokalpolyphonie verhaftet ist: Die Einsätze verlaufen so, dass den tiefen Stimmen die Dux-Form (ab g), den hohen die Comes-Form (Einsatz auf d) zugewiesen wird.

Die Notenwerte sind zeitgemäß klein, Figurationen finden auf Achtelbasis statt, Vorhalte auf der Basis von synkopierten Halben.

Entwurf einer Choralfughette

Bsp. 9.8 zeigt ein Soggetto, das aus dem evangelischen Kirchenlied *Alles ist an Gottes Segen* gebildet wurde. Als Orgelvorspiel zu diesem Choral soll nun eine Fughette erstellt werden. Das Subjekt ist tonal zu beantworten, weil die fünfte Stufe angesprungen wird. Der Comes kann und soll sich unmittelbar an den Dux anschließen. Dazu wird er exakt eine Quinte aufwärts versetzt, und dann der dritte Ton, die ursprüngliche $\hat{5}$, durch die ursprüngliche $\hat{1}$ ersetzt.

Die reale Form der Beantwortung ist zum Vergleich im unteren System notiert. Der dritte Einsatz erfolgt in der Unterstimme als Dux. Ein überzähliger Einsatz, wieder als Comes, schließt sich wiederum in der Unterstimme an, was hier gut passt, allerdings nicht typisch ist, denn die das Thema vortragende Stimme sollte in einen Kontrapunkt auslaufen. Auf diesen letzten Themeneinsatz folgt eine themenfreie Codetta, einschließlich der Beruhigung der Bassstimme in einem eintaktigen Orgelpunkt, hier schlichtweg dadurch realisiert, dass die Finalkadenz als *cadenza doppia* ausgelegt ist.

Nun wird dieses Gerüst durch freie Kontrapunkte ergänzt (Bsp. 9.9). Neben regulären und ggf. harten Durchgängen (beides z. B. in T. 4) sollen auch Vorhalte angebracht werden, sei es als reguläre auf Viertelbasis (z. B. in T. 6/7) oder auch in Achteln (T. 3, als Vorhaltskette in T. 9 im Bass).

Um dem spätbarocken Stil gerecht zu werden, für den ein weitgehend durchgehaltener Bewegungsimpuls (hier auf der Basis von Achteln) charakteristisch ist, wollen wir die Terzsprünge im zweiten Takt des Subjekts mit Durchgängen auffüllen. Dieser Eingriff in die Choralvorlage ist durchaus statthaft. Bach hand-

7

12

18

24

28

Bsp. 9.7: Bach, Fuge über *Erhalt uns, Herr* BWV 1103

Dux, erste Zeile des Chorals Comes, tonal

(real:)

Dux

7

Überzähliger Einsatz, Comes

[...]

Kadenz

Orgelpunkt, cadenza doppia

8

Bsp. 9.8: Choralfughette *Alles ist an Gottes Segen*, Einsatzfolge

7

Bsp. 9.9: Choralfughette, Ausarbeitung der Kontrapunkte

habt dies in der oben zitierten Fuge ebenso, wie ein Vergleich seiner Fassung des Themas mit der Vorlage zeigen würde.

Außerdem werden weitere Figurationen angebracht, wobei in T. 6 der Sprung der Mittelstimme in die Untersekunde relativ kühn ist (angesprungene Nebennote, eigentlich Sprung in die Dissonanz eines $\frac{6}{5}$). Der vorletzte Takt wurde modifiziert, damit der Satz in der Oktavlage der Tonika schließen kann. In der Praxis würde dies der Gemeinde den Einsatz im Choralgesang erleichtern. Dem Vorbild des jungen Bach folgend werden auch Sechzehntelfiguren eingesetzt. Bsp. 9.10 zeigt die Endfassung des Fugatos.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system contains five measures. The second system, starting at measure 6, contains four measures. The third system, starting at measure 9, contains four measures and ends with a double bar line. The music is written for piano in G minor (three flats) and 3/4 time. It features various figurations, including sixteenth-note patterns and a key change to D minor in the final measure.

Bsp. 9.10: Endfassung der Fughette, stärker figuriert

Übung 38: Choralfughetten entwerfen

Schreiben Sie Fughetten zu den in Notenbeispiel auf S. 213 (Bsp. 9.5) gegebenen Choralanfängen.

9.2. Ricercar mit obligatem Kontrasubjekt

Bereits in den Ricercarkompositionen des 17. Jahrhunderts finden sich Sätze, in denen dem Subjekt ein beibehaltenes Kontrasubjekt oder auch ein zweites Subjekt (im Sinne der simultanen Doppelfuge³) beigeordnet ist. In der Regel sind solche Paare aus Subjekt und beibehaltenem Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt der Oktave (gelegentlich auch der Duodezime) gehalten, damit das Stimmpaar vertauscht werden kann. Eine dritte Stimme (im Regelfall zwei weitere Stimmen in einer vierstimmigen Komposition) dient als Füllstimme.

Das Paar aus Subjekt und obligatem Kontrasubjekt wird vorab entworfen. Für einen ricercarartige Satz sollten die Rhythmik und die Melodik noch deutlich am vokalen Vorbild orientiert sein. Danach erfolgt die Ausarbeitung der Stimmeinsätze. Für den Entwurf eines kurzen Ricercar-Abschnittes (Ricercare des 17. Jahrhunderts sind typischerweise mehrteilig) sollte man mindestens vier Themeneinsätze planen. Der vierte Einsatz ermöglicht es, das Stimmenpaar naheliegenderweise mit derjenigen Stimme zur Anwendung zu bringen, welche den ersten (einstimmig gehaltenen) Einsatz führte.

Bsp. 9.11 zeigt ein Subjekt und ein obligates Kontrasubjekt für ein dreistimmiges Ricercar in a-moll. Die Durchgangsquarte in Mensur 1 wird bei der Vertauschung konsonant; aus der 5-6-Bewegung wird ein 4-3-Vorhalt auf Viertelbasis, der in der Patiensstimme korrekt behandelt (vorbereitet) ist. In der zweiten Mensur wird ein recht harter Durchgang (bei Vertauschung *d* als Quarte zu *a* an der Position einer Semibrevis) in Kauf genommen.

Obligates Kontrasubjekt, doppelter Kontrapunkt der Oktave

Bsp. 9.11: Subjekt und obligates Kontrasubjekt für ein Ricercar in a-moll

Bsp. 9.12 zeigt eine Ausarbeitung dieser Skizze. Die Unterstimme wird anfangs als Tenor behandelt. In Mensur 13 mit Auftakt erscheint ein letzter Einsatz in Basslage, der am Ende angepasst wird, um in die Finalkadenz münden zu können.

3 *Simultane Doppelfuge*: Fuge mit zwei gleichzeitig, also stets paarweise durchgeführten Subjekten. In einer *progressiven Doppelfuge* hingegen werden zwei Subjekte zunächst einzeln vorgestellt, gewissermaßen in eigenen Fugensätzen, um schließlich kombiniert zu werden.

Die Themenbeantwortung erfolgt anfangs in der Oberquinte (real). Das dabei auftretende *dis* als Bestandteil eines H-dur-Akkordes (in T. 4 Zzt. 4, dort allerdings unvollständig, d.h. ohne Grundton erklingend) ist im 17. Jahrhundert möglich.⁴ Ein überzähliger Einsatz erscheint in der Dux-Form in M. 10, weitere, jedoch modifizierte Einsätze des Dux folgen. Der letzte Einsatz des Basses erfolgt scheinbar in Engführung; scheinbar deshalb, weil der Sopraneinsatz einen halben Takt zuvor abgewandelt wird.

Übung 39: Dreistimmige Ricercare entwerfen

Erfinden Sie Themen und dazu obligate Kontrasubjekte in verschiedenen Tonarten und arbeiten Sie sie zu kleinen Ricercar-Sätzen aus. Orientieren Sie sich an der Stilistik der Vokalpolyphonie, mit kleinen Freiheiten (harte Durchgänge, kleinräumige Synkopen usw.).

9.3. Die Permutationsfuge

Dreistimmige Fugen können nicht nur ein, sondern sogar zwei obligate Kontrasubjekte aufweisen. Wenn diese prinzipiell durch alle Stimmen wandern können, spricht man von einer *Permutationsfuge*. Die beliebige Vertauschbarkeit aller drei Bestandteile des Stimmgefüges, des Subjekts und der zwei obligaten Kontrasubjekte also, verlangt nach der Technik des *dreifachen Kontrapunkts*. Dies führt rasch zu Problemen, denn bereits ein einfacher Dreiklang ist nicht mehr beliebig permutierbar. Rückt die Akkordquinte in den Bass, so entsteht eine primäre Quarte. Sie müsste folglich als Dissonanz behandelt werden, beispielsweise im Sinne der verschiedenen Quartsextakkordfiguren, welche die Harmonielehre unterscheidet.

Dies gilt für den Fall der Oktavversetzung. Jedoch ist auch eine Versetzung in den übrigen Intervallen denkbar, die wir im doppelten Kontrapunkt (s. o. S. 100, Kapitel 4.6) kennengelernt hatten. Es gibt sich somit zwei Strategien, der scheinbaren Unmöglichkeit eines mehr als zweifachen Kontrapunkts zu begegnen:

1. Quinten werden stets so gesetzt, dass sie Bestandteile von regelgerechten Dissonanzfiguren sind (Vorhalte, Durchgänge, harte Durchgänge, Wechselnoten) oder zumindest klanglich unauffällig sind. Dies ist speziell in Septakkorden gegeben, denn die Umkehrungen des Septakkordes sind zur

⁴ Doppelalterationen, also neben der erhöhten Terz auch die erhöhte Quinte, wie es in einem H-Dur-Akkord innerhalb des *genus naturalis* der Fall ist, hatte es in der Renaissance-Vokalpolyphonie noch nicht gegeben.

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a permutating fugue in a minor key. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) shows the initial entry of the subject in the bass staff, with the treble staff providing harmonic support. The second system (measures 5-8) continues the development of the subject. The third system (measures 9-12) introduces a counter-subject in the treble staff, which is then permuted in subsequent systems. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating the specific intervals and rhythms of the fugue.

Bsp. 9.12: Ein Ricercar mit obligatem Kontrasubjekt in a-moll

Bach-Zeit etablierte Klänge, auch dann, wenn sie primäre Quartan beinhalten.

2. Quintenthaltige Oberstimmen werden bei Permutation in den Bass nicht oktavversetzt, sondern im doppelten Kontrapunkt der Duodezime oder einem anderen geeigneten Intervall. Freilich engt dies ebenfalls ein, denn im doppelten Kontrapunkt der Duodezime – das ist der häufigste Fall – entstehen aus Sexten bei der Vertauschung Sekunden. Das schließt schon die wichtige Zusammenklangsform des Sextakkordes aus.⁵

Ein bekanntes Beispiel für eine Fuge mit zwei beibehaltenen Kontrasubjekten gibt uns Bach auffälligerweise schon in der zweiten Fuge des ersten Bandes seines *Wohltemperierten Klaviers* (siehe Bsp. 9.13). Das dreistimmige Modell ist folglich im dreifachen Kontrapunkt gehalten. Vollständig erscheint es erstmals beim dritten Einsatz des Subjekts in T. 7, regelgerecht ein Dux-Einsatz. Es kehrt in T. 15 wieder, dort in Comes-Gestalt und als überzähliger Einsatz innerhalb der Exposition dieser dreistimmigen Fuge. Wir erkennen hier die oben zuerst genannte Strategie: Die Quartsextakkordwirkungen werden so gut es geht vor dem Ohr verborgen. Quinten werden in Dissonanzfiguren eingebunden, innerhalb von Vorhaltsbildungen oder als reguläre oder harte Durchgänge.

7 Kontrasubjekt 1 h Dn. Kontrasubjekt 2 h Dn. Wn

Subjekt [Vh Wn] quasi diskantierende Kadenz ii°2 vii°7 ① ⑦ ① ② ④ ⑤ ⑥ ⑤ ④ ③

15 K D K D Vertauschung Subjekt / Kontrasubjekt 2 modifiziert

Bsp. 9.13: Bach, Fuge c-moll WK I, zwei obligate Kontrasubjekte

5 Näheres dazu in MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 157 ff.

Die Quartsextakkordwirkung im ersten Takt (*c* im Bass) legitimiert sich als diskantierende Kadenz, wobei Bach es sich erlaubt, die Diskantklausel nicht mehr vorzubereiten.⁶ Danach erscheint die Dreiklangsquinte in der Oberstimme (*g* innerhalb des *c*-moll-Dreiklangs) in die Figur des (harten) Durchgangs eingebunden. Einen Takt später erscheint das *es*¹ (die Quinte zum *as* in Bass) im zweiten Kontrasubjekt als Wechselnote. Im Schlusstakt wird die Akkordquinte von *c*-moll (in Sextakkordstellung, die sekundäre Quarte *g*¹–*c*² erzeugend) angesprungen, jedoch wird diese Wendung bei der Versetzung in die Unterstimme modifiziert. Das dreistimmige Gefüge lässt sich vor allem vor dem Hintergrund eines virtuell vierstimmigen Generalbasssatzes verstehen, weshalb man durchaus eine Chiffrierung im Sinne der Harmonielehre vornehmen kann, die dann im Detail zugleich hilfreich und problematisch ist.⁷

Permutationsfugen finden sich auffallend häufig in den Fugenstudien der Wiener Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven), als Instrumentalwerke jedoch seltener beim Vorbild Bach. Ebenso wie seine Zeitgenossen (z. B. Händel) wendet Bach die Technik der Permutationsfuge jedoch in textgebundenen Fugen an. Dabei werden verschiedenen Textzeilen eigene Soggetti zugewiesen. Dies überschneidet sich stark mit der Form der simultanen Doppel- bzw. Mehrfachfuge, jedenfalls dann, wenn sich die Anzahl der Subjekte (inklusive Kontrasubjekte) mit der Stimmenzahl der Fuge deckt.

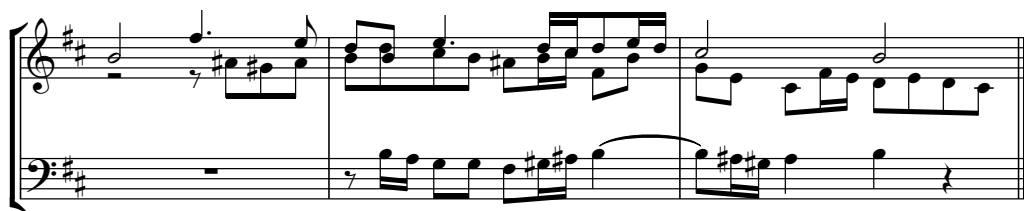
Die Melodik in Bachs Fuge *c*-moll WKI ist im vorliegenden Fall wegen der Dissonanzfiguren (Durchgänge, Wechselnoten) auffallend nahe am alten vokalen Kontrapunkt. Gleichwohl finden wir ehemals verbotene Sprünge (Sextsprünge abwärts, die verminderte Quinte). Innerhalb der Harmonik erscheinen sie plausibel. Auch hier vermischen sich Linienführung und Denken im Generalbasssystem. Typisch barock-instrumentales Gepräge zeigt die Rhythmik, hier vor allem durch die auffällige Wiederholung eines rhythmischen Motivs – undenkbar in der durch varietas geprägten Rhythmik der Renaissance-Polyphonie. Das Subjekt ist für die Hörerin eher an seiner Motorik wiedererkennbar als am exakten Tonhöhenverlauf.

Diese Freiheiten werden wir uns zu eigen machen, wenn es nun darum geht, einen eigenen Entwurf einer Permutationsfuge zu versuchen. Bsp. 9.14 zeigt

6 Das zuvor im Subjekt bereits erklingende *c* bereitet den Vorhalt satztechnisch gesehen indirekt vor, in erster Linie aber hörpsychologisch, und darauf kommt es in der Bachs Personalstil an.

7 Soll man im zweiten Takt *f*-moll hören oder *As*-dur mit hartem Durchgang? Dies ist unentscheidbar. Die Komplexität des Bachschen Kontrapunkts bringt jedes Theoriesystem an seine Grenzen, unabhängig davon ob es auf Stimmführung und Zusammenklang (Kontrapunkt) basiert, ob es eine historische Perspektive einnimmt oder die Sichtweise der späteren Harmonielehren vertritt. Das widerlegt nicht den Nutzen von Theoriebildung, ebenso wie man keineswegs an der Kasse im Supermarkt die Rechenregeln außer Kraft setzt, nur weil Kurt Gödel die prinzipielle Unvollständigkeit des Systems der Arithmetik bewiesen hat.

eine dreistimmige Skizze für eine solche instrumentale Permutationsfuge bzw. -fughette. Es gibt nur zwei vollständige Dreiklänge, jeweils mit der Akkordquinte in der Mittelstimme (T. 2 Zzt. 4 und T. 3 Zzt. 2). Im e-moll-Dreiklang (Sextakkord) in T. 2 wird die Akkordquinte von *h* in der Mittelstimme als Durchgang behandelt. Die Mittelstimme ist somit nur bedingt als Bassstimme geeignet. Davon abgesehen ist der Satz beliebig permutierbar.



Bsp. 9.14: Ein Modell für eine Permutationfuge

Der Dux muss wie in der c-moll-Fuge Bachs tonal beantwortet werden. Die beibehaltenen Kontrasubjekte müssten daher zur Dux- und Comes-Form passen, was schwer zu bewerkstelligen ist.⁸ Es ist eine übliche Praxis, sie in solchen Fällen mit Verzögerung einsetzen zu lassen. Bsp. 9.15 zeigt die Ausarbeitung des Schemas als Fughette für Streichtrio. In relativ schnellem Tempo fallen klanglich problematische Stellen kaum auf, z. B. die Quartsextakkordwirkung in T. 14, letztes Achtel, wo der Bass das Kontrasubjekt I führt. Der Einsatz von Kontrasubjekt I wird gegenüber dem ersten Entwurf einige Male frei gehalten, ebenso der erste Ton des Subjekts auf eine Viertel oder sogar Achtel verkürzt.

Wir sehen: Hat man einmal ein fehlerfreies, dreistimmiges Gefüge gefunden, so ist die Hauptarbeit getan. Die Fughette ließe sich durch Zwischenspiele und Modulationen in Nebentonarten (vor allem der Paralleltonart D-dur) leicht zu einer ausgewachsenen Fuge erweitern.

Übung 40: Permutationsfuge

Erfinden Sie dreistimmige Gefüge, die sich permutieren lassen, und arbeiten Sie diese zu einer Fughette aus. Eines der drei Soggetti sollte jeweils melodisch so abgerundet erscheinen, dass es für den einstimmigen Beginn der Fuge und

⁸ In der c-moll-Fuge gelingt dies für das erste Kontrasubjekt, weil Bach es sich erlauben kann, in der Dux-Form innerhalb der Sechzehntel-Tonleiterfigur zwei Durchgangsdissonanzen in Folge zu setzen (regulär und hart positioniert, in Bsp. 9.13 mit »K« und »D« gekennzeichnet). In der Comes-Form vereinfachen sich die Dissonanzverhältnisse in der Sechzehntelkette.

Measures 1-5 of the fugue. The treble staff has a whole rest in measures 1-3 and enters in measure 4 with a half note D5. The alto staff enters in measure 1 with a half note D4 and continues with eighth-note patterns. The bass staff has whole rests throughout measures 1-5.

Measures 6-10. The treble staff continues with eighth-note patterns. The alto staff has a whole rest in measure 6 and enters in measure 7 with a half note D4. The bass staff enters in measure 6 with a half note D3 and continues with eighth-note patterns.

Measures 11-14. The treble staff continues with eighth-note patterns. The alto staff continues with eighth-note patterns. The bass staff continues with eighth-note patterns.

Measures 15-18. The treble staff continues with eighth-note patterns. The alto staff continues with eighth-note patterns. The bass staff continues with eighth-note patterns.

Bsp. 9.15: Eine Fughette mit zwei obligaten Kontrasubjekten

somit als Hauptthema geeignet erscheint. Arbeiten Sie zunächst Klavierauszüge aus, die Sie nachträglich für beliebige, geeignete Ensembles bearbeiten. Wenn das dreistimmige Modell hinreichend »griffig« erscheint, können Sie es auch für Tasteninstrument arrangieren, was jedoch eine zusätzliche Erschwernis bedeuten kann.

9.4. Fughette mit kontrapunktischen Künsten

Als besondere kontrapunktische Künste kommen in Fugen oder fugenartigen Kompositionen im 17. und 18. Jahrhundert die Techniken der *Engführung*, der *Umkehrung*⁹ 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 Subjekt die Anwendbarkeit dieser Techniken diagnostizieren werden kann und ob deren Einsatz in der Fuge tatsächlich erfolgt. Eine Verarbeitungsmöglichkeit anzulegen, diese dann aber nicht anzuwenden kann durchaus eine versteckte Botschaft der Komponistin beinhalten.¹⁰

Umkehrbar ist ein Fugensubjekt 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 Subjekt von Anfang an als Kanon (strenge Imitation im Einklang, Quintabstand oder dergl.) entwerfen.

Die Anwendung kontrapunktischer Künste dient häufig als ein Steigerungsmittel und wird daher typischerweise erst im Laufe des Formablaufs eingesetzt, gerne in steigender Intensität.

Um ein Fugenthema auf eine Engführung hin anzulegen, kann man zunächst einen noch nicht figurierten Gerüstsatz skizzieren. Bsp. 9.16 zeigt dies am Beispiel eines Unterquartkanon. Die Erfindung (steigende Tonleiter mit eingeschobener Synkope auf der Climax) ist alles andere als originell. Sie findet sich in vielen Fugen der Bach-Zeit.

9 Die Technik des Krebses ist in der Fuge nur extrem selten anzutreffen. Paul Hindemith hat sie im *Ludus tonalis* angewendet. Beethovens Vorliebe für teils bizarre Strukturen zeigt sich daran, dass er die Kriebstechnik in der Fuge der *Hammerklaviersonate* (Klaviersonate B-dur op. 106) benutzt.

10 Während sich Fugen auf einer rein handwerklichen Ebene leicht analysieren lassen, fällt die *Deutung* schwerer als im Falle etwa klassischer Sonatensätze. Bei der Betrachtung der Fugen Bachs drängen sich oft Bezüge zur christlichen Theologie auf. Zunächst aber ist eine Fuge eine Technik, die durch und vor allem über sich selbst zu uns spricht.



Bsp. 9.16: Fugensubjekt mit Engführung, Umkehrung und obligatem Kontrasubjekt

Das Gerüst wird in einem zweiten Schritt mehr oder weniger stark figuriert. Möchte man verschiedene Engführungsmöglichkeiten nutzen, kann man versuchen, parallel mehrere Kombinationen der Gerüststimmen zu koordinieren. Selbstverständlich verkompliziert dies die anschließende Detailarbeit, das Auffinden einer musikalisch ansprechenden Figuration.

Um uns bei der Ausarbeitung die Arbeit zu erleichtern, können wir zudem ein Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt der Oktave entwerfen (Bsp. 9.17), das folglich beibehalten werden kann. Wenn das Subjekt enggeführt oder umgekehrt wird, muss es allerdings entfallen. Allenfalls einzelne Partikel (Motive) können übernommen werden.



Bsp. 9.17: Ein obligates Kontrasubjekt

Bsp. 9.18 zeigt die fertige Fuge. Beim zweiten Themeneinsatz wird das obligate Kontrasubjekt zugunsten der Rückmodulation modifiziert. Dadurch kann ein modulierendes Binnenzwischenspiel entfallen. Der enggeführte Einsatz in T. 22 wurde tonal angepasst, denn zuvor erklang ein Einsatz in der Nebentonart h-moll.

Man kann in solchen Fällen von einem irregulären Einsatz sprechen. Hier entsteht vielleicht der Eindruck einer *Confutatio*, der rhetorischen Figur der Verwirrung der Hörer durch den (Klang-) Redner, welche hier, in der Mitte der Fuge, also der Disputation des Themas, passend erscheint.

Das Subjekt könnte durchaus augmentiert werden, was hier jedoch den Eindruck von Langatmigkeit hervorriefe, weshalb auf dieses Kunstmittel verzichtet wurde. Am Schluss gibt es eine themenfreie Codetta.

Übung 41: Fuge mit kontrapunktischen Künsten

Entwerfen Sie ein oder auch mehrere Fugensubjekte als Kanon (in verschiedenen Einsatzabständen bzw. Einsatzintervallen), so dass das Subjekt in der fertigen Fuge eingeführt werden kann. Arbeiten Sie die Themen zu größeren Fugen (durchaus ohne eigentliche Zwischenspiele) aus, wobei Nebentonarten berührt werden können und sollen. Wenn möglich verwenden Sie auch das Kunstmittel der Umkehrung, ggf. der Augmentation.

The image displays a musical score for a fugue, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is marked with measure numbers 8, 14, 20, 27, and 33. The music features complex contrapuntal textures, including various intervals, syncopation, and melodic lines that interact in a fugue-like manner. The notation includes many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The final system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Bsp. 9.18: Eine Fuge mit kontrapunktischen Künsten

Glossar

AGENS

Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Tenorklauselstimme), durch deren Eintritt in ein dissonantes Intervall die Patiensstimme zur dissonierenden Vorhaltsstimme wird.

AKKORD

Gestalt aus drei konsonierenden, üblicherweise zusammen erklingenden Tönen (Dreiklang, Sextakkord) oder aus mehr als drei, dann einen dissonanten Klang bildenden Tönen. Die Harmonielehre kategorisiert drei- und mehrstimmige Akkorde nach bestimmten Kriterien (Intervallaufbau, Dissonanzgrad).

ALTKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Alt liegende Klausel, entweder liegenbleibender Ton der $\hat{5}$ mit dann terzlosem Schlussklang oder Bewegung $\hat{5}-\hat{3}$, also die Terz des Ultimaklangs.

AUTHENTISCH

Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis am Rand des Tonumfangs. Außerdem Bezeichnung für Quintfallkadenzen (V–I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle stark wirkenden Akkordverkettungen (Quintfall, Terzfall, Sekundanstieg).

BASSKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Bass liegende Klausel, als authentischer Quintfall ⑤ – ① (später authentische Kadenz) oder in der phrygischen Klausel bzw. mi-Klausel ④ – ① (später plagale Kadenz genannt). Der fallende Quintsprung kann gelegentlich in einer anderen Stimme (oft im Diskant) liegen, wobei die Bezeichnung »Bassklausel« dafür dann zweifelhaft erscheint.

CADENZA SFUGGITA

Die »geflohene Kadenz«. Seit dem Renaissance-Kontrapunkt eine Kadenz, die nicht in eine schlusskräftige Finalis (später Tonika) führt. In der Harmonielehre werden *cadenze sfuggite* als *Trugschlüsse* bezeichnet.

CHANGES

Im Jazz die Folge von Akkorden, im Gegensatz zu *Voicings*.

CLAUSULAE PRINCIPALES

Das Paar aus der fallenden Tenorklausel und der sich dazu in Gegenbewegung verhaltenenden Diskantklausel. Es bildet das Gerüst der Kadenzen in der Polyphonie. Die Bassklausel und mehr noch die Altklausel sind demgegenüber herabgestuft.

DISKANTIERENDE KADENZ

(auch *cadenza cantizans*), Kadenz mit synkopierter Diskantklausel im Bass.

DISKANTKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Diskant liegende Bewegung vom *subsemitonium modi* in den Finalis- bzw. Grundton des Modus bzw. der Tonart ($\hat{7}$ - $\hat{8}$), im Falle einer synkopierten Klausel die Patiensstimme.

DREIKLANG

Akkord aus drei verschiedenen, meist konsonierenden Tönen, terzgeschichtet bzw. Umkehrung (Permutation) eines terzgeschichteten Klangs.

DURCHFÜHRUNG

In der Sonatenhauptsatzform und ihren verschiedenen Spielarten der zweite, im Regelfall aus der Exposition bekanntes Material verarbeitende Großabschnitt. In der Fuge hingegen die gebräuchliche Bezeichnung für Abschnitte, welche das Subjekt (Fugenthema) führen.

DURCHGANG

Figurationsform, bei der ein dissonierender Ton auf im Regelfall unbetonter Taktposition stehend zwei konsonierende Töne stufenweise in gleicher Richtung (Tonleiterausschnitt) verbindet.

EXPOSITION

In der Sonatenhauptsatzform der erste Großabschnitt, der das thematische Material präsentiert und vor allem auch den Tonartenkonflikt aufstellt. In der Fuge hingegen wird damit gelegentlich die erste Durchführung bezeichnet.

FINALIS

Der Schlusston einer Melodie in einem bestimmten Modus, auch der Schlusston eines Abschnitts, erreicht durch eine dem gerade herrschenden Modus angemessene Kadenz.

GENERALBASS

Seit dem Aufkommen des Akkordsatzes um 1600 bis weit in das 18. Jahrhundert übliche Kurzschrift, welche die Akkorde chiffriert, die zu einer gegebenen Basslinie, dem *Basso continuo*, gegriffen werden. Trotz des zunehmenden Verzichts auf die Mitwirkung eines Akkordinstruments im Sinne der *Basso continuo*-Tradition nach 1750 blieb der Generalbass gleichwohl als Lehrsystem bis zum Aufkommen der modernen *Harmonielehre* Mitte des 19. Jahrhunderts konkurrenzlos.

HARMONIELEHRE

In der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende Handwerkslehre, welche die Zusammenklänge (Akkorde) und ihre Verbindung in vorwiegend homophonen Sätzen untersucht und normiert. Akkorde werden gegebenenfalls als Umkehrungen von terzgeschichteten Klängen aufgefasst. Neben dem real erklingenden Bass (ehedem die Vorläuferdisziplin des Generalbasses) wird ein gedachter Fundamentbass aus den Grundtönen oder Terzschichtungs-Fundamenttönen der Akkorde angenommen. Die Harmonielehrsysteme stellen zugleich ein Chiffriersystem für die Analyse von Klangverbindungen bereit.

HEAD

Im Jazz komponierte oder auch er-improvisierte Stücke über die Harmoniefolge (die *Changes*) bekannter Jazz-Standards. Mit *Head* kann aber auch ganz allgemein das *Thema* eines Standards gemeint sein.

HEPTATONISCH

Siebtönig; heptatonische Skalen bilden die Grundlage des Dur-Moll-Systems und der Kirchentonarten.

HEXACHORD

Sechstönige Skala aus Ganztönen und einem Halbton in der Mitte (mi-fa), Grundlage der mittelalterlichen Solmisation (*ut re mi fa sol la*). Ursprünglich

wurden ausschließlich drei Hexachorde gelehrt: Hexachordum naturale (*c-a*), H. durum (*g-e* mit *h* als *mi*) und das H. molle (*f-d* mit *b* als *fa*).

INTAVOLIERUNG

Übertragen einer Vokalpartitur in eine Tabulatur, der im 16. und 17. Jahrhundert für ein Tasten- oder Zupfinstrument üblichen Notationsform.

KADENZ

Zwei- oder dreigliedrige Schlusswendung, entweder das Resultat des Zusammenwirkens mehrerer Klauseln im polyphonen Satz oder eine Akkordfolge aus schlusskräftigen Wendungen, die gegebenenfalls geeignet sind, die momentan herrschende Tonart zu konstituieren oder zu bekräftigen.

KIRCHENTONARTEN

Modi, heptatonische (siebentönige-diatonische) Skalen, die vor der Etablierung des Dur-/Moll-Systems gebräuchlich waren. Die Dur- und Mollskala erweitern die vier Finalistöne der Kirchentonarten (vorzeichenlos *d*, *e*, *f*, *g* mit den Modi Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch) um die Finalistöne *c* und *a* (C-dur und a-moll). Die Skala über (vorzeichenlos) *h* (Lokrisch) spielt heute in der Harmonik des Jazz eine wichtige Rolle.

KLAUSEL

Eine melodische Schlusswendung, welche eine Zäsur (Abschnittsende, Interpunktion) in einer Stimme, meist aber als Kombination mehrerer Klauseln in mehreren Stimmen markiert.

KREBS

Spiegelung einer Tonfolge an der vertikalen Achse, kann mit der Technik der Umkehrung kombiniert werden (Umkehrung des Krebses bzw. Krebs der Umkehrung).

LEITTON

Innerhalb einer Tonleiter oder schon eines Tetrachords wirksamer Halbtonschritt (kleine Sekunde), der dann, wenn er als Terz eines Durakkords eingebettet ist, aufwärts in den Grundton des Folgeklanges führt. Abwärts führende Halbtöne (bisweilen *Gleittöne* genannt) sind weniger zwingend. Sie treten als Terz eines Mollakkords oder Septime eines Septakkords auf oder im fallenden phrygischen Tetrachord.

LIQUIDATION

Auflösung einer festen Gestalt in kleinere, weniger prägnante Einheiten, bis zur Unkenntlichkeit oder Dekonstruktion des ursprünglichen Gedankens. Oft als Verarbeitungstechnik im Syntaxmodell *Satz*.

MODUS

Tonart (definiert durch eine Skala) im Sinne der alten Kirchentonarten, im Gegensatz zur modernen Dur-/Moll-Tonalität.

MUSICA FICTA

Künstliche Hochalterationen einiger Töne des Hexachords an Klauseln, um dort eine Leittonbeziehung in die Finalis zu erzeugen.

PATIENS

Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Diskantklauselstimme), welche durch die Agensstimme zur Vorhaltsdissonanz wird.

PERIODE

Gängiges Syntaxmodell der Wiener Klassik und früher, zeigt eine symmetrische Anlage (Vorder-/Nachsatz), mit deutlicher Mittelzäsur (meist Halbschluss). Etliche Varianten und Spielarten des Grundmodells lassen sich beschreiben, auch Kombinationen mit dem gegensätzlichen Formmodell *Satz*.

PLAGAL

Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis in der Mitte des Tonumfangs. Zudem Bezeichnung für Quintanstiegs-kadenzen (IV–I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle »schwach« wirkenden Akkordverkettungen (Quintanstieg, Terzanstieg, Sekundfall).

QUARTSEXTAKKORD

Dreitöniger, dissonanter Klang mit dem Aufbau 1-4-6 statt des konsonanten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Quartsextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung. In traditionellen Stilen wird der Quartsextakkord nur unter Beteiligung von Dissonanzfiguren verwendet.

SATZ

In der Formenkunde ein Syntaxmodell, das im Gegensatz zur Periode ein auf Offenheit, Entwicklung und Dynamik ausgerichtetes Formprinzip (»Satzprinzip« im Ggs. zum »Periodenprinzip«) zeigt. Ein Satz besteht typischerweise aus einer Präsentationsphrase, die einen Gedanken vorstellt und variiert (oft sequenziert), und der Fortsetzungsphrase, welche meist das präsentierte Material verarbeitet, jedenfalls nicht symmetrisch, sondern entwickelnd oder kontrastierend angelegt ist, oft als Liquidationsprozess gestaltet.

SEXTAKKORD

Dreitöniger, imperfekter Klang mit dem Aufbau 1-3-6 statt des perfekten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Sextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung.

SOGGETTO

In der Renaissance-Polyphonie und danach themenartige, einstimmige, meist polyphon, bisweilen auch in homophoner Faktur verarbeitete, kurze melodischen Bildung, die vom jeweils vertonten Textpartikel geprägt ist.

STANDARD

Jazz-Standards sind Adaptionen von Songs aus Musicals oder Filmen oder auch eigens komponierte Stücke oder Heads, welche in das Repertoire des Jazz Einzug hielten.

SUBJEKT

Thema bzw. Soggetto einer Fuge, historisch für Fugenthema. Als *Kontrasubjekt* der Kontrapunkt zu einem Fugenthema, insbesondere wenn er beibehalten wird (*obligates Kontrasubjekt*).

SUBSEMITONIUM MODI

Der (untere) Leitton zur Finalis eines Modus bzw. der Leitton zum Tonartgrundton.

SYNCOPATIO

Meist bezeichnet der Begriff eine Vorhalts- bzw. Synkopendissonanz, ursprünglich auch die Bezeichnung für die Synkope selbst.

SYNKOPE

Verschiebung eines Notenwerts (meist um die Hälfte seines Werts) dergestalt, dass er über eine Haupt- oder Nebenbetonung weiter klingt, wodurch eine Betonungsverschiebung entsteht, beispielsweise als Viertel-Halbe-Viertel in einem 4/4-Takt. Synkopen werden in der modernen Notation der Deutlichkeit halber oft auch dann mit Haltebögen notiert, wenn dies nicht zwingend notwendig wäre.

TENORKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Tenor liegende Bewegung von oben in die Finalis ($\hat{2}-\hat{1}$), im Falle einer synkopierten Klausel die Agensstimme.

TETRACHORD

Viertöniger Skalenausschnitt, Grundlage des griechischen Tonsystems. Heptatonische Skalen lassen sich als aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt denken. Für die Charakteristik eines Tetrachords ist die Position des leittönig wirkenden Halbtonschritts entscheidend. Die wichtigsten Tetrachorde sind der Dur-, Moll- und phrygische Tetrachord.

TONART

In der dur-moll-tonalen Musik definiert durch eine heptatonische Dur- bzw. Mollskala, benannt nach deren Finaliston, hinsichtlich des Tongeschlechts durch die über der Finalis befindliche große/kleine Terz.

TONGESCHLECHT

Die Qualifizierung einer Tonart oder eines Akkords nach der Größe der Terz über der Finalis bzw. dem Fundamentton als Dur oder Moll.

TOTES INTERVALL

Nach Hugo Riemann ein Intervall *zwischen* zwei melodischen Phrasen und somit weniger wirksam als ein (wie Riemann es nennt) »geschehenes« Intervall.

ULTIMA

Letzter Ton einer Klausel bzw. Position des abschließenden Akkords in einer Kadenz.

UMKEHRUNG

Spiegelung einer Tonfolge an der horizontalen Achse. In der Harmonielehre Umschichtung eines Akkords, so dass ein anderer als der Fundamentton im Bass liegt.

Literatur

- BUSCH, WILHELM: Dideldum. Heidelberg 1874.
- CALDWELL, JOHN: Boethius. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG online. Kassel, Stuttgart, New York. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50163>.
- DAHLHAUS, CARL/EGGEBRECHT, HANS HEINRICH/OEHL, KURT (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon. 1995.
- DANIEL, THOMAS: Kontrapunkt. 1997.
- DERS.: Vierstimmiger Kantionalsatz. 2017.
- DE LA MOTTE, DIETHER: Kontrapunkt. Kassel 1981.
- DEAN, JEFFREY J.: Artikel »Hexachord, Die Praxis des 15. Jahrhunderts«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel, Stuttgart, New York. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50934>.
- FUX, JOHANN JOSEPH: Gradus ad Parnassum.
- GUMPELZHAIMER, ADAM: Compendium Musicae Latino-germanicum. Elfte Auflage. Hrsg. v. WEH, JOHANN. Augsburg 1655.
- DERS.: Compendium Musicae Latino-germanicum, Erstausgabe. Erste Auflage. Hrsg. v. ENDERLIN, JACOBUM. Augsburg 1591.
- HABERL, FRANZISKUS (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, XXXV Magnificat. 1885.
- HILEY, DAVID: Modus. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG online. Kassel, Stuttgart, New York. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372279>.
- HILEY, DAVID/SCHMIDT-BESTE, THOMAS/BERGER, CHRISTIAN: Artikel MODUS, AB CA. 1470, DIE REZEPTION DER ANTIKE. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel 2016.
- HOULE, GEORGE: Douce memoire. Bloomington 1990.
- JEPPESEN, KNUD: Kontrapunkt.
- KAISER, ULRICH: Der vierstimmige Satz. Kassel u.a. 2002.
- KEIL, WERNER: Musikgeschichte im Überblick. Paderborn 2014.
- LOUIS, RUDOLF/THUILLE, LUDWIG: Harmonielehre. 7. Auflage. Stuttgart 1907.
- MEIER, BERNHARD: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel u.a. 1992.
- MENKE, JOHANNES: Die Familie der cadenza doppia. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 8/3 (2011).
- DERS.: Kontrapunkt I - Prima prattica. Laaber 2015.
- DERS.: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock. Laaber 2017.

- MENKE, JOHANNES: Potentiale der Cadenza doppia. In: SCHWENKREIS, MARKUS (Hrsg.): *Compendium Improvisation*. Basel 2018.
- MESQUITA, DAVID/VOGT, FLORIAN: *Gehörbildung*. Lilienthal 2025.
- OTT, IMMANUEL: *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen*. Hildesheim 2014.
- POLTH, MICHAEL: Rezension von Prey 2012 und Ott 2014. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/2 (2017) (2017).
- RIEMANN, HUGO: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig 1903.
- RUHNKE, MARTIN: Artikel »Solmisation«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): *MGG Online*. Kassel 2016.
- SCHWENKREIS, MARKUS (Hrsg.): *Compendium Improvisation*. Basel 2018.
- WEHNERT, MARTIN: *Renaissance*. In: BLUME, FRIEDRICH (Hrsg.). Bd. 11. Kassel 1949, S. 224–291.
- WITT, THEODORUS DE (Hrsg.): *Ioannis Petraloysii Praenestini, Tom. II Motetorum*. 1881.
- WOLFRAM, GERDA: *Oktoechos*. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): *MGG online*. Kassel, Stuttgart, New York. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28500>.

Personenregister

B

Bach, Johann Sebastian 8, 177, 209,
215, 223, 224, 226

Das Wohltemperierte Klavier 208

Die Kunst der Fuge 211

Erhalt uns, Herr BWV 1103 215

Fuge C-dur WK I 209

Fuge c-moll WK I 222, 223

Fuge E-dur WK II 88

Fuge E-dur WK II 208

Präludium und Fuge C-dur BWV
547

Fuge 211

Beethoven, Ludwig van 50, 126, 223

Klaversonate B-dur op. 106 226

Klaversonate c-moll op. 111 33

Klaversonate Es-dur op. 31 Nr.
3 27

Boethius 22, 24

Brandmüller, Theo 9

Busch, Wilhelm 126

C

Clemens non Papa, Jacobus

Es gingen zwei Gespielen gut 197

D

Daniel, Thomas 8, 48, 189, 190

de la Motte, Diether 9, 69, 110, 187,
189, 190

Desprez, Josquin

Missa Hercules Dux Ferrariae
108

Missa Malheur me bat 48

F

Fux, Johann Joseph 54, 69, 74, 79, 178

Gradus ad parnassum 44

G

Glarean 23, 24, 52

Gödel, Kurt 223

Graff, Anton 9

Guido von Arezzo 13

Gumpelzhaimer, Adam 115, 116

Benedic anima mea 32

Iesu nostra 27

Kanon Benedictus 118

Laetatus sum 123

Veni sancte spiritus 123

H

Händel, Georg Friedrich 223

Haydn, Joseph 126, 223

Hindemith, Paul

Ludus tonalis 226

J

Jeppesen, Knud 8

Josquin Desprez 74

Missa Gaudeamus

Benedictus 47, 49

Missa Malheur me bat 73

Agnus Dei II 43

Missa Mater Patris 75

K

Kaiser, Ulrich 24

Krieger, Johann

Vater unser im Himmelreich 215

L

Lasso, Orlando di 8, 106, 108, 110–112,
118, 130, 182, 193

Bicinien

Beatus vir 18, 20, 39, 45, 50, 51,
 53, 60
 Bicinium sine textu Nr. 5 18
 Expectatio iustorum 40, 73, 85
 Fulgebunt iusti 16, 88
 Iusti tulerunt 108
 Ego sum resurrectio 130
 Magnificat tertii toni 180, 182
 Motette Ego dixi 136, 137, 139
 Motette Ego sum 151
 Lechner, Leonhard 130, 148, 157, 158,
 193, 194
 Ach häsigs Glück 162
 Ach herzigs Herz 144, 145
 Des Spiels ich gar kein Glück nit
 han 158
 Durch Wald und Tal 137, 138
 Elend bringt Pein 146, 148
 Geduld um Schuld will haben
 ich 155, 159, 160
 Glück wiederstell, was Ungefäll
 bisher verwendet 159
 Ich stell leicht ab von solcher Hab
 158
 Innsbruck, ich muss dich lassen
 130, 132, 193
 Mein große Lieb die macht mich
 blind 162
 Sie acht vielleicht mein Treu für
 nicht 133, 134, 137
 Welcher all Pein 158
 Luther, Martin 39, 90
 Ein feste Burg ist unser Gott 88
 Vater unser im Himmelreich 38

M

Mozart, Wolfgang Amadeus 126, 223

O

Othmayr, Caspar 27, 93

Ach Gott, vom Himmel sieh dar-
 ein 29
 Christ lag in Todesbanden 31
 Gelobet seist du, Jesu Christ 28,
 86
 Herr Christ, der einig Gottes
 Sohn 30

P

Pachelbel, Johann
 Kanon und Gigue D-dur 146
 Palestrina, Giovanni Perluigi da 8, 59,
 74, 129, 151, 153, 163, 166,
 171, 182, 189, 190, 193, 205
 Canite tuba 205
 Exsultate Deo 60
 Magnificat-Vertonungen Bd. I
 173
 Magnificat im 4. Ton
 Sicut locutus est 202
 Magnificat octavi toni 167
 Magnificat primi toni 163, 164
 Suscepit Israel 69
 Magnificat quarti toni 167, 178
 Fecit potentiam 171
 Magnificat secundi toni 151
 Deposuit potentes 182
 Magnificat septimi toni
 Esurientes 187
 Magnificat tertii toni
 Et misericordia 69
 Missa Quam pulchra es
 Credo 189
 Pythagoras von Samos 13

R

Rhau, Georg 62, 64, 66, 70
 Ich hab heimlich ergeben mich
 71

So wünsch ich ihr ein gute Nacht

62, 64

Riemann, Hugo 49, 60

S

Scheidt, Samuel 167

Da Jesus an dem Creutze stund

166

Tabulatura Nova

Christ, der du bist der helle Tag

102

Gelobet seist Du, Jesu Christ

190

T

Tinctoris, Johannes

Liber de arte contrapuncti 107

Z

Zarlino, Gioseffo 115

Sachregister

Symbole und Zahlen

Relatio non harmonica 180

5–6-Konsekutive 61, 79

7–6-Konsekutive 61

A

Achtnote 57

Agens 76, **76**, 77, 79–81, 86, 90, 142,
151, 155, 157, 160–163, 166,
169, 180, 182, 230, 234, 236

Akkord 12, 44, 75, 230–232, 237

Akkordsatz 49, 144, 232

Akzentoktaven 61

Akzentparallelen **61**, 61

Akzentquinten 61

Akzentstufentakt 33

alla Breve 33

Altklausel 230, 231

Ambitus 35, 129, 193

Antepaenultima 51, 153

Antiparallelen 47

Antizipation 60

Augmentation 88, 226, 228

authentisch **23**, 26, 35, 86, 230

B

Bassklausel 139, 140, 143, 155, 158,
160, 161, 164, 169, 202, 230,
231

Basso continuo 232

beibehaltenes Kontrasubjekt 219–220,
222

Bewegungsarten 46–47

Bindungen 58, 76

Binnenzwischenspiel 227

Bogenform 17, 37, 58

Brevis 32, 34, 57, 110

C

cadenza doppia 137, 141–142, 157,
160, 162, 166, 167, 180, 192,
215

cadenza sfuggita 97, 140, 194, 230

cadenza tenorizans 158

Cambiata **73**, 73–75, 169, 177, 178, 180,
182

cantus durus 15, 20

cantus fictus 22

cantus firmus 86, 193, 197, 202

cantus mollis 20

cantus planus 62

cantus prius factus 197

Canzona 60

causa nessecitatis *siehe* musica ficta

causa pulchritudinis *siehe* musica ficta

Changes 231, 232

Chanson 60

Chiavette 110

Choralfughette 208, 215–218

Choralvorspiel 208

Chromatik 20

clausulae principales 52, 54, 55, 139,
157, 231

Climax 38, 159

Codetta 215, 228

Cofinalis 26

Comes 208, 209, 211, 213, 215

Confutatio 228

Consequente 115, 116, 118, 121

Consequenze 115

contrapunctus simplex 12, **43**, 43–44,
50, 54, 64, 121, 129, 130, 144,
195, 205

D

diabolus in musica 14, 20
Diastematik 35
Diatonik 22
Diminution 35, 57, 88
Diskant 26
diskantierende Kadenz 140, 157, 159,
166, 192, 223, 231
Diskantklausel **51**, 52–54, 78–80, 86,
88, 100, 139, 140, 143, 157,
180, 194, 231, 234
synkopiert 78
Dissonanz 34, 44, 45, 57, 63, 66, 68, 75,
76, 78, 80, 81, 104, 122, 133,
135, 150, 173, 176, 182, 187,
220
außerordentlicher Gebrauch 81
ordentlicher Gebrauch 81
Quarte 45
Doppelfuge 219, 223
doppelter Kontrapunkt **100**, 100–106,
219, 220, 222, 227
dreifacher Kontrapunkt 220, 222
Dreiklang 38, 130, 133, 144, 220, 230,
231, 234
Dur 22, 26
Durchführung 209, 231
Durchgang **64**, 64–67, 71, 73, 110, 135,
173–178, 187, 195, 231
harter 68, 72, 81, 83, 176, 190, 193,
202, 222
in Halben 69
Dux 208, 209, 211, 213, 215, 220, 224

E

Engführung 121, 220, 226

Exposition 209, 211, 222, 231

F

Fauxbourdon 48, 135, 137, 171
Figuration 150, 155, 163, 195, 215, 218,
227
Figurenlehre 60
Finalis 22–24, 26, 37, 97, 232, 236
Fuga legata 112, 115, 116
Fuge 104, 208–218, 220–226, 228
Fugenthema 208, 211
Beantwortung 208
Einsatzfolge 209
Fughette 208–218, 224, 226–228
Fusa 32, 33, 57, 189, 190

G

Ganze Note 57, 68
Gegenbewegung 46
Generalbass 12, 52, 223, 232
genus mollis 20, 107
genus naturalis 20, 220
gerade Bewegung 46, 48, 49
Gerüstsatz 44, 54, 57, 180
Guida 115

H

Halbe Note 57
Harmonielehre 12, 44, 49, 52, 75, 78,
126, 133, 153, 220, 223, 230,
232, 234, 235, 237
harter Durchgang 176, 178, 202
Head 232, 235
heptatonisch 15, 232
Hexachord **13**, 13–18, 22, 111, 159,
209, 232, 234
Homophonie 148

I

Imitation 13, 17, 18, **87**, 87–88, 107,
 111, 112, 115, 121, 157, 164,
 194, 195, 202
 Abstand 115
 Intervall 115
 Imitationszug 112, 205
 Intavolierung 60, 233
 Intervallsatz 12, 44, 75
 irregulärer Einsatz 228

K

Kadenz 18, 26, **51**, 53, 133, 140, 151,
 157, 202, 213, 230, 232, 233,
 237
 diskantierend 166
 tenorisierend 164
 Kadenzflucht 161
 Kanon 86, **112**, 111–126, 137, 226, 228
 endlicher 115
 Sonderformen 115
 unendlicher 115, 126
 Kirchentonarten **23**, 22–32, 35,
 232–234
 Klausel 13, 18, 51, **51**, 53, 53, 57, 78,
 81, 86, 88, 100, 106, 107, 139,
 142, 194, 202, 233, 237
 phrygische 116
 Koloratur 96
 Kolorierung 57, 66
 Konsekutive
 5–6-Konsekutive 61, 79, 137, 150
 7–6-Konsekutive 61, 137, 171
 Konsonanz 68, 76, 78
 imperfekt 78, 107
 perfekt 47, 48, 78
 Kontrapunkt 12, **12**, 215, 223
 kontrapunktische Künste 226
 Kontrasubjekt 224, 227

Krebs 115, 226, 233

L

Lage 137
 Landino-Klausel 82
 Leitton 15, 53, 233
 künstlicher 18
 Limma 13
 Liquidation 234, 235
 Longa 32, 57

M

Maxima 32
 Mehrfachfuge 223
 Melismatik 96
 Mensuralnotation 32
 Messe 115, 116, 123
 Mi-Klausel 53, 110, 140
 Minima 32, 33, 57, 79
 Modulation 27, 224
 Modus **22**, 22–32, 86, 129, 209, 232,
 234
 imperfectus 26
 perfectus 35
 plusquamperfectus 35
 Moll 22, 26
 Motette 51, 106, 108, 111, 202, 204
 Motiv 227
 Motivo di cadenza 167
 musica ficta **18**, 18–20, 52, 107, 129,
 234
 causa nessecitatis 20
 causa pulchritudinis 20
 musica vera 18
 Mutation 15–17

N
 nachschlagende Parallelen 64
 Nebennote 74, 218
 abspringend 74

angesprungen 74
Noema 44, 205

O

obligates Kontrasubjekt 219–220, 227
Oktaven
 nachschießende 79
Oktavgattungen 22
Oktoechos 24
Orgelpunkt 213

P

Parallelbewegung 46–49
Parallelen
 nachschießende 64, 79, 137
 verdeckte 48, 49, 142, 143
Parallelenverbot 47, 49, 143
Parallelismus 146
Partialtonreihe 37
Partitur 33, 106, 122
Patiens 76, 76, 77–79, 86, 151, 155, 157,
 158, 162, 169, 182, 219, 230,
 231, 234
Periode 234, 235
Permutationsfuge 220–226
phrygische Kadenz 52, 53
phrygische Klausel 52, 53
plagal 23, 26, 35, 86, 230, 234
Polyphonie 150, 151, 195
Portament 81, 82, 160, 169
primäre Quarte 133, 135, 137, 220
primäre Sexte 133, 135, 137
Proposta 115, 116, 121
Psalmodie 26
Punctus contra punctum 12
Punktierung 34, 58, 59, 61
pythagoreische Stimmung 13

Q

Quarta consonans 141

Quarta dissonans 141

Quarte

 sekundär 135

Quartsextakkord 142, 220, 222, 223,
 234

Quartsextvorhalt 159, 160

Quartspecies 24

Querstand 50

Quinten

 nachschießende 79

Quintenzirkel 22

Quintspecies 24

R

reale Beantwortung 208, 209
relatio non harmonica 50, 64, 90
Renaissance 13, 17, 33, 35, 50, 51,
 57–59, 67, 71, 74, 82, 86, 97,
 126, 140, 177, 193, 194, 213
restrictio 121
Rezitationstöne 26
Rhythmusgruppe 235
Ricercar 213, 219–220

S

Satz 26, 43, 54, 76, 102, 121, 234
Scala decemlinealis 107
Seitenbewegung 46, 63, 150
sekundäre Quarte 133, 135
sekundäre Sexte 135
Semibrevis 32–34, 57, 123, 173, 197
Semifusa 32
Semiminima 33, 57, 59, 67, 74, 151,
 155, 166, 197
Sequenz 38
Sextakkord 45, 48, 133, 135, 222, 230,
 235
Sexte ajoutée 153, 190
Soggetto 13, 17, 18, 60, 87, 108,
 106–108, 110–112, 116, 121,

159, 161, 164, 171, 187, 189,
192, 204, 205, 215, 235
Soggetto cavato 108
Solmisation 13, **14**, 15–18, 24, 107, 110
Standard 232, 235
Stimmführungsregeln 47
Stollen 90
Strettakanon 121–126
stretto 121
Stufentheorie 78
Subjekt 88, 102, 108, 121, 208, 209, 211,
213, 215, 219, 220, 222, 223,
226–228, 235
subsemitonium modi 52, 231, 235
Syllabik 96
Syncopatio 76, 81, 118, 151, 180, 190,
236
Synkope 34, 58, 59, 75, 77, 81, 86, 169,
194, 236
Synkopensdissonanz 61, 63, 73, 75, **75**,
76, 77, 80, 81, 93, 135, 140,
151, 153, 157, 159, 162–164,
166, 167, 169, 171, 176, 182,
193
Synkopenkette 90

T
Tabula compositoria 106
Tenor 26
tenorisierende Kadenz 140, 158, 164,
193
Tenorklausel 37, **51**, 52–54, 79, 80, 86,
88, 97, 100, 130, 139, 157–164,
169, 180, 193, 194, 204, 230,
231, 236
Tenorlied 100, 193, 197
Terz-Oktav-Satz 144, 146, 148
Terz-Quint-Satz 144, 146, 148
Tetrachord 24, 233, 236

Thema 226
Themenkopf 211
tonale Beantwortung 211
Tonart 24, 26, 209, 211, 231, 233, 236
Tongeschlecht 236
Tonika 27
Tonleiter 178
Tonumfang 35
Tonwiederholungen 60
totes Intervall 60, 130, 236
transitus irregularis 68, 176
Tritonus 14, **14**, 15, 36
Trugschluss 140, 153, 161

U

Überbindung 76
überzähliger Einsatz 215, 220
Ultima 51, 54, 230, 237
Umkehrung 77, 104, 115, 195, 226,
228, 231, 233–235, 237
Unterterz-Ornament 81

V

varietas 13, 87, 88, 107, 194, 195, 205,
223
Varietas-Prinzip 107
Viertelnote 57, 68
Vokalpolyphonie 12, 35, 36, 86, 106
Vorbereitung 75
Vorhalt **75**, 75–85, 135, 157, 166, 169,
171
Verzierungen 81
Vorhaltsdissonanz 33, 75
Vorhaltskette 77, 83, 171
Vorhaltsornamente 162
Vorhaltsquartsextakkord 159, 160
Vorimitation 87, 104, 194

W

Wechselnote **70**, 70–71, 73, 74, 81, 173,
177, 180, 182, 190
weite Lage 137

Z

Zwischenspiel 213, 224