

Prof. Manfred Dings

Kontrapunkt 1

Skript zur Übung im Wintersemester 2025/26

Zuletzt geändert am 9. September 2025

© 2025 Manfred Dings. Dieses Material wurde ausschließlich mit privaten Mitteln erstellt, nicht mit Ressourcen der Hochschule für Musik Saar oder des Landes. Gesetzt mit LuaHB $\text{\TeX}$ Version 1.22.0, T $\text{\E}$ XLive 2025.

Wer einen Tipfeler findet, darf ihn behalten oder besser noch: ihn mir mitteilen.

Inhaltsverzeichnis

1	Grundlagen des zweistimmigen Kontrapunkts	1
1.1	Das Tonmaterial in der Renaissance	1
	Musica ficta	4
	Die Transposition des cantus durus	4
1.2	Die Modi	5
1.3	Grundlagen der Rhythmusnotation	7
1.4	Die Melodik in der Vokalpolyphonie	8
2	Contrapunctus simplex	10
2.1	Der Intervallsatz – die Qualitäten der Intervalle im Zusammenklang	10
	Bewegungsarten und Stimmführungsgebote	10
	Der Querstand oder die <i>relatio non harmonica</i>	11
	Klauseln	12
2.2	Contrapunctus simplex in Semibreven (<i>cantus-planus</i> -Satz)	12
3	Diminutionen	13
3.1	Regeln zur Behandlung des Rhythmus	13
3.2	Progressionen im konsonanten Satz	14
3.3	Diminuierung mit Durchgangsdissonanzen	15
	Durchgänge zweier Viertelnoten	16
	Durchgänge von vier Vierteln zu einer Ganzen	16
	Durchgangsnoten in Halben (Minimen)	17
	Die Cambiata	17
3.4	Vorhalte (Synkopensdissonanzen)	17
3.5	Vorhaltsverzierungen und Diminution des Agens	20
4	Übungen nach historischen Vorbildern	22
4.1	Bicinien zu einem gegebenen cantus firmus	22
	Imitation	22
4.2	Textiertes Bicinium	23
4.3	Cadenze sfuggite	23
4.4	Doppelter Kontrapunkt	24
4.5	Der Kanon	26
4.6	Der Strettakanon	26
4.7	Zweistimmiger motettischer Satz	27
	Glossar	29
	Literatur	34
	Personen- und Werkverzeichnis	35
	Sachregister	36

1 | Grundlagen des zweistimmigen Kontrapunkts

Kontrapunkt (*Punctus contra punctum* – Note gegen Note) bedeutet im 16. Jahrhundert (und danach) die Technik, selbständige Linien gegeneinander zu setzen. Das Regulativ ist noch nicht der Akkordbegriff, sondern der Intervallsatz. Sätze, die im Intervallsatz gehalten sind, können homophones oder polyphones Gepräge tragen.

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

- Der Anspruch der einzelnen melodischen Linie,
- die Notwendigkeit eines geordneten Zusammenklangs mehrerer Linien (*Intervallsatz*)
- und die geordnete Fortschreitung zusammenklingender Intervalle.

Als Menschen des 21. Jahrhunderts sind wir mit der Stilistik der Renaissancemusik nicht mehr muttersprachlich vertraut. Dem aktuellen Kontrapunktunterricht erwachsen daher weitere Aufgaben, nämlich das Erlernen

- der Gesetze der Melodiebildung,
- der Behandlung des Rhythmus und
- der Regeln der Textierung.

Rhythmus und Melodiegestaltung bedürfen für uns heute eines von der Ratio gesteuerten Trainings: Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Musikern ist uns das intuitive Wissen um die Gesetze einer vokalen Melodieführung nicht mehr gegeben, schon gar nicht, wenn der Anspruch besteht, dem damaligen Epochenstil gerecht zu werden.

Schließlich geht es im Kontrapunktunterricht auch um die Disposition der Form. Darunter fallen z. B. die Aufstellung von Soggetti, deren Imitation, die Einrichtung der Klauseln (Kadenzen) und dergleichen.

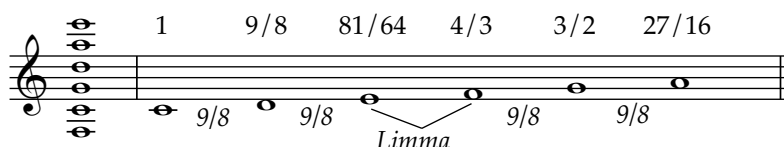
1.1 Das Tonmaterial in der Renaissance

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 c–d–e–f–g–a. Dieses ist das Prinzip der *pythagoreischen Stimmung*¹, welche perfekt reine Quinten erzeugt und zwischen allen Tönen exakt gleich große Intervalle aufweist (Notenbeispiel 1.1).²

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

2 In der sog. *reinen Stimmung* sind beispielsweise die Ganztöne c–d und d–e unterschiedlich groß.

Der Nachteil dieses Tonsystems ist die Unreinheit der Terzen (insbesondere der großen Terzen) und die irreguläre Größe des Halbtonschritts zwischen e und f (im griechischen Tonsystem *Limma*³ genannt).



Bsp. 1.1: Pythagoreisches, quintengeschichtetes Tonsystem

Die Hexachorde sind in der Musizierpraxis der Renaissance untrennbar verbunden mit dem System der Solmisation, das auf Guido von Arezzo (ca. 992 – ca. 1050) zurückgeht. 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 Hexachord⁴ keinen Tritonus (auch nicht sein Komplementärintervall, die verminderte Quinte). Der Tritonus 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 nur drei Hexachorde (Notenbeispiel 1.2).

- Das *Hexachordum naturale* C–A
- Das *Hexachordum durum* G–E, mit dem Ton H
- Das *Hexachordum molle* F–D, welches das *b*, den Ton B also, einführt.



Bsp. 1.2: Die Hexachorde

Der Tritonus kann zwischen mi in einem und fa in einem anderen *Hexachord* auftreten. Dieses Intervall wurde als in höchstem Maße verwerflich betrachtet, was in dem Lehrsatz *Mi contra fa diabolus in musica*⁵ zum Ausdruck gebracht wurde. *Mi contra fa* kann auch die Gestalt eines (ebenso tabuisierten) chromatischen Halbtons (h-b) annehmen.

Dieses Tonsystem (*cantus durus*)⁶ begründet die »weißen Tasten« des Klaviers. Durch das *Hexachordum molle* ist es bereits um die variable Stufe *b*/*b* erweitert. Der Ton *b* ermöglicht es, einem Tritonus über *f* auszuweichen. Mit *h* umgeht man

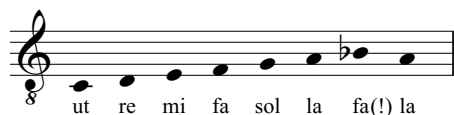
3 KEIL: Musikgeschichte im Überblick, S. 32.

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

5 DANIEL: Kontrapunkt, S. 75.

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

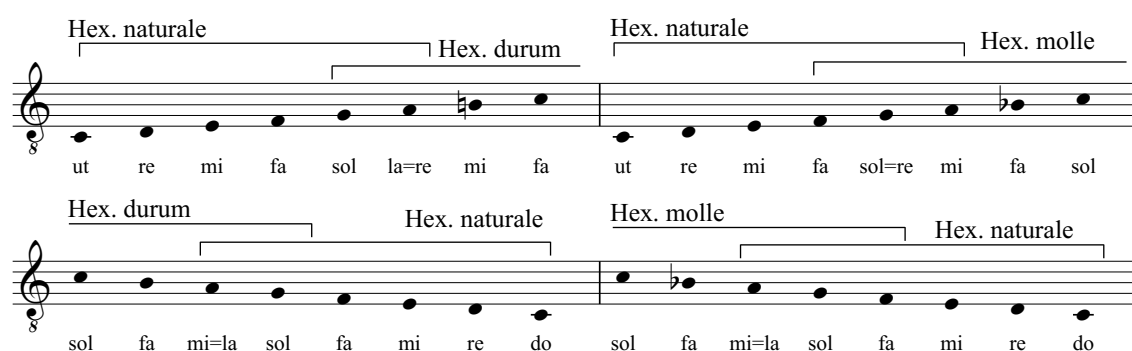
einen Tritonus bzw. eine verminderte Quinte zu e. Zudem ermöglicht es das *b*, einen abwärtsgerichteten Leitton in das *a* zu erzeugen und damit temporär ein *fa-mi* bzw. *fa-la*, denn es gilt die Regel: *Una nota supra la semper est canendum fa*⁷ (Notenbeispiel 1.3).



Bsp. 1.3: Una nota supra la

Auch beim kurzzeitigen Überschreiten eines Hexachords, wenn also die Note über *la* auftritt, was den Hexachord zu einer heptatonischen Skala erweitert, lässt sich die Regel *Una nota supra la ...* nutzen.⁸ Damit lässt sich gewissermaßen die mixolydische Skala von *c* bis *bb* (nicht *h*) komplett im hexachordum naturale solmisieren. Eine *Mutation* – der Wechsel zwischen zwei Hexachorden – wegen des *b* ist nicht vonnöten. Ursprünglich galt diese Regel nur für die dorische und lydische Tonart; sie wurde später wohl fälschlich verallgemeinert.⁹

Die Mutation zwischen zwei Hexachorden (Notenbeispiel 1.4) funktioniert typischerweise so, dass beim Wechsel 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 *la*, beim Wechsel eine Quarte abwärts vom alten *fa* zum neuen *la*.¹⁰ Die Mutation zwischen zwei Hexachorden wird nach Möglichkeit bei schrittweiser Bewegung vorgenommen. Innerhalb eines Sprunges sollte das Hexachord nicht wechseln.¹¹



Bsp. 1.4: Mutation

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*,

7 RUHNKE: Artikel »Solmisation«, Abschnitt II. Mittelalter.

8 Ebd., Abschnitt II. Mittelalter.

9 Ebd., Abschnitt II. Mittelalter.

10 Nach HOULE: Douce memoire. S. 3.

11 Das ist ein pädagogisch einleuchtender Grundsatz, denn »schwer« sind beim prima-vista-Singen vor allem Sprünge, weniger die schrittweisen Progressionen.

wenn der Halbtonschritt über ihm liegt. Ein *sol* ist ein Ton, der einen Ganzton über dem Ton liegt, der den Halbton unter sich besitzt (also *fa* heißt) und so weiter. Eine *absolute* Bedeutung nahmen die Solmisationssilben erst sehr viel später (im 18. Jahrhundert) an.

Musica ficta

Neben der variablen Stufe *b* können die Töne *c*, *f* und *g* (die zufällig mit den Ausgangstönen der drei Hexachorde identisch sind) hochalteriert werden, um (anfangs überwiegend) in Kadenzen (Klauseln) als künstliche Leittöne, *Musica ficta*, fungieren zu können¹² (Notenbeispiel 1.5). Im Laufe der Zeit emanzipierten sich diese Hochalterationen, wurden notiert und fanden auch zwischen Kadenzen Verwendung, um die Melodik geschmeidiger oder die Harmonik farbiger gestalten zu können.



Bsp. 1.5: Musica ficta

Die *Musica ficta* oder auch *Musica falsa* stellen also Töne zwischen den *Musica vera*¹³ dar. Sie wurden anfangs wohl nur in der Vorstellung (»fiktiv«) gesungen, im Laufe der Zeit allerdings zunehmend auch notiert und drangen damit in die Sphäre der *Musica vera* bzw. *recta* ein.

Die Transposition des cantus durus

Das gesamte vorzeichenlose Tonsystem, der *cantus durus* (oft auch als *genus naturalis* bezeichnet) mit der variablen Stufe *h/b* konnte um eine Quinte abwärts transponiert werden (Notenbeispiel 1.6). Dann wurde *b* vorgezeichnet (*cantus mollis*¹⁴ 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 *b*.

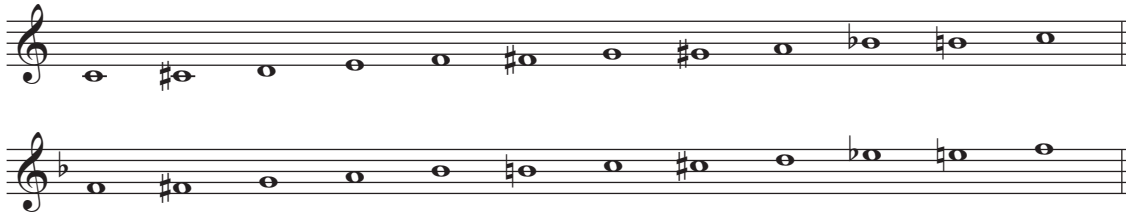
Weitere Transpositionen waren zunächst nicht üblich.¹⁵ Wie gesagt sind die Alterationen (sei es durch *b* oder *#*) nicht in chromatischer Folge möglich. Chromatische Intervalle in Linie sind auf wenige Spezialstile beschränkt (z. B. die *Chromatischen Motetten* von Lasso, die er ausdrücklich als solche betitelt).

12 Zweistimmige Klauseln sollten eine Progression Sext-Oktave oder Terz-Prime (ursprünglich auch Terz-Quinte) zeigen (*Regola delle seste e terze*); dabei sollte ein Halbtonanschluss vorhanden sein.

13 DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Artikel *Musica*, Bd. 3, Sp. 171.

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

15 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 *b*.



Bsp. 1.6: Cantus durus und mollis

1.2 Die Modi

Aus dem Materialvorrat der Hexachorde wurden die zunächst vier (authentischen) *Oktavgattungen* (diatonisch-heptatonische Skalen bzw. Materialvorräte) der *Modi* oder (mit einem heute häufig verwendeten Begriff) »>Kirchentonarten«< gebildet, die Boethius aus dem antiken Tonsystem überliefert hatte.¹⁶ Die ursprünglich vier Finalistöne *d, e, f* und *g* (die Finales von *Dorisch, Phrygisch, Lydisch* und *Mixolydisch*) wurden vom Schweizer Musiktheoretiker Glarean (1488–1563, eigentlich Heinrich Loriti) um die seinerzeit durchaus gebräuchlichen Finalistöne *a* und *c* (*Aeolisch* und *Ionisch*) ergänzt. Jeder Modus wurde – der antiken Tradition der Tetrachorde oder Quartspecies folgend – in Quint- und Quartspecies eingeteilt. Außerdem wurden authentische und plagale Modi unterschieden:

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

Das System der 12 Modi (inklusive der Einteilung in die Quint- und Quartspecies samt der zugehörigen Solmisationssilben) wird in Abbildung 1.7 wiedergegeben.¹⁷

Das Lydische wurde oft mit einem *b* vorgezeichnet, weil in diesem Modus die Stufe *h* als Tritonus zur Finalis *f* ohnehin oft tiefalteriert werden musste. Dabei ist nicht immer leicht zu bestimmen, ob es sich bei einer Skala von *f* nach *f* mit einem *b* um Lydisch oder transponiertes Ionisch handelt.¹⁸

Leitfaden zur Modusbestimmung

Entscheidend für die Modusbestimmung ist die Finalis, der Schlussston einer Melodie. In der Zwei- und Mehrstimmigkeit ist dabei der *untere* Ton des Schlussklangs maßgeblich (sofern es sich nicht um eine Prime oder Oktave handelt).

Für die Tonarten des Oktoechos,¹⁹ das alte System der acht Kirchentonarten nach Boethius, kann man bei identifizierter Finalis den folgenden Algorithmus anwenden:

16 Boethius saß dabei allerdings einem Missverständnis auf, weshalb die mittelalterlichen Modi mit den antiken nicht deckungsgleich sind.

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

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

19 Näheres dazu beispielsweise in DANIEL: Kontrapunkt, S. 128ff.

The image displays twelve musical examples, numbered 1 through 12, each consisting of a single staff with a treble clef. Each example shows a sequence of notes with solmization syllables (re, mi, fa, sol, la) written above and below the notes. Brackets are used to group notes and indicate intervals.

- 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)
- 7.** re mi fa sol (ut re mi fa sol)
- 8.** ut re mi fa sol (re mi fa sol)
- 9.** mi fa sol la (re mi fa sol la)
- 10.** re 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)

Bsp. 1.7: Die zwölf Modi, ihre Quint- und Quartspecies und die zugehörigen Solmisationssilben

- 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 handelt es sich um Phrygisch,
 - sonst um Dorisch.
- Besitzt der Modus eine große Terz über der Finalis, so handelt es sich um Lydisch 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 *b* vorgezeichnet sind, handelt es sich häufig um Lydisch, bisweilen aber auch um transponiertes Ionisch, was wie gesagt eine gewisse Verwirrung hervorrufen kann. Bei Werken mit der Finalis *a* kann es sich um Aeolisch, genauso gut aber auch um transponiertes Phrygisch handeln (letzteres ist an der Vorzeichnung erkennbar). Das Aeolische wird allerdings oft *phrygisierend* verwendet, mit häufiger Benutzung der Stufe *bb*.²⁰

Hinsichtlich der Frage, ob es sich um einen authentischen oder plagalen Modus handelt, sind in der mehrstimmigen Vokal- und Instrumentalmusik die Umfänge der hohen Stimmen, also der Tenor und/oder der Diskant maßgeblich. Die Alt- und Bassstimme sind gegenüber dem Diskant und dem Tenor untergeordnete, *dienende* Stimmen.

Zwischen benachbarten Stimmgattungen wechselt im Regelfall der Modus und damit zugleich der Stimmumfang von authentisch nach plagal und umgekehrt. Hat der Tenor einen authentischen Modus, so besitzt der Bass den zugehörigen plagalen Modus.

1.3 Grundlagen der Rhythmusnotation

Das System der *Mensuralnotation* erlaubte eine genau abgemessene Wiedergabe von Längen und Kürzen. Anfangs genügten im Wesentlichen die beiden Notenwerte der *Longa*²¹ (»ange Note«) und *Brevis* (»kurze Note«). Die *Longa* wurde durch die *duplex Longa* oder *Maxima* ergänzt, die *Brevis* anfangs durch die *Semibrevis* (die heutige Ganze). Später traten die *Minima* (Halbe), *Semiminima* (Viertel), selten die *Fusa* (Achtel) und, anfangs vor allem in der aufkommenden Instrumentalmusik mit ihren reichhaltigeren instrumental-idiomatisch geprägten Figurationen, die *Semifusa* (Sechzehntel) hinzu (Notenbeispiel 1.8).

Der moderne Akzentstufentakt war in der Renaissance unbekannt. In Partituren 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.

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

21 In der Mensuralnotation gibt es noch die *Maxima*, welche für die Renaissance-Vokalpolyphonie außer Acht gelassen werden kann.

**Bsp. 1.8:** Die Mensuralnotation

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

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

Die Brevis und die Semibrevis können um die Hälfte ihres Wertes verschoben (synkopiert) oder verlängert werden (Punktierung) (siehe auch Kapitel 3.1). Es können nur integrale Werte oder Punktierungen notiert werden; den Haltebogen (Bindung zweier Notenwerte aneinander) moderner Prägung gab es noch nicht. Auch sind umgekehrte Punktierungen ungebräuchlich (Bindung längerer an kürzere Notenwerte, Notenbeispiel 1.9).

**Bsp. 1.9:** Synkopierungen

Auch wenn keine Akzente gesungen wurden, gilt doch eine hierarchische Untergliederung der Semibrevis: Die erste von vier Semiminimen (Vierteln) bildet die Hauptbetonung, die dritte die Nebenbetonung. Die zweite und vierte Viertel sind leicht (Notenbeispiel 1.10).

**Bsp. 1.10:** Die Betonungsverhältnisse

1.4 Die Melodik in der Vokalphonie

Die Melodik (hier: die *Diastematik*, vorläufig in eigentlich unzulässiger Vereinfachung noch weitgehend isoliert vom rhythmischen Geschehen betrachtet) der einzelnen Stimme trägt in der Renaissance vokalen Charakter. Dies gilt anfangs auch noch für die aufkommende Instrumentalmusik. Dort wurde allerdings das vom Vokalen geprägte Gerüst durch Diminuierungen, Verzierungen und virtuose Figuren angereichert.

Regeln zur Melodiebildung

- Der Ambitus einer Stimme entspricht einer authentischen oder plagalen Kirchentonart, ist also auf ungefähr eine Oktave beschränkt.
- Es sind nur diatonische Intervalle bis zur Quinte, die kleine Sexte aufwärts und die Oktave möglich.
- Der Tritonus und die verminderte Quinte dürfen weder direkt noch als Rahmenintervall eines Melodiepartikels auftreten.
- Stufenweise Bewegung sollte vorherrschen.
- Vor und nach Sprüngen stehen Richtungswechsel.
 - Davon ausgenommen ist allenfalls die Terz; nach Sextsprüngen muss ein Schritt in Gegenrichtung folgen.
- Fehlt ein Richtungswechsel vor einem Sprung, so gilt: größere Intervalle müssen tiefer liegen als kleinere (»ballistische Kurve«, Bogenform).
- Insbesondere wird aus steigenden Sekundsritten selten aufwärts gesprungen (nach fallenden Sekunden jedoch durchaus abwärts).
- Zwei gleich große Sprünge in gleicher Richtung sind nur im seltenen Fall von Dreiklangsbrechungen erlaubt, sofern die Notenwerte größer als Viertelnoten sind.
- Sequenzbildungen sind mit Vorsicht zu verwenden; mehr als drei Sequenzglieder in Folge sind ungebräuchlich.
- Unterbrochene Tonleitergänge sind unsanglich und daher verboten (Notenbeispiel 1.11).



Bsp. 1.11: Unterbrochene Tonleitern

- Gute Melodien (bzw. Melodieabschnitte) haben typischerweise genau eine Hoch- und eine Tiefnote.

Je kleiner die Notenwerte sind, desto strenger müssen die Regeln der Melodiebildung eingehalten werden.

Eine häufig anzutreffende 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 Paenultima vor der Ultima, der Finalis eines Abschnittes), die in Semibreven (Ganzen) oder – wie in Bsp. 1.12 – sogar in Minim (Halben) auftreten kann.



Bsp. 1.12: Terzprung vor der Tenorklausel

2 | Contrapunctus simplex

Contrapunctus simplex bezeichnet den »Note gegen Note«-Satz, das ist bei Fux¹ die Gattung 1:1. Diese Satzart kommt völlig ohne Dissonanzen aus. Zu Beginn (sofern die Stimmen gleichzeitig einsetzen und nicht imitatorisch versetzt) und am Ende der Abschnitte stehen typischerweise die Oktave oder der Einklang, jedenfalls meist sogenannte perfekte Konsonanzen. In der Mitte der Abschnitte finden sich häufig Terzen oder Sexten, die als imperfekte Konsonanzen betrachtet werden.

Sätze im *Contrapunctus simplex* werden oftmals vorab als Gerüstsatz entworfen, um anschließend diminuiert zu werden.

2.1 Der Intervallsatz – die Qualitäten der Intervalle im Zusammenklang

Man unterscheidet drei Intervallqualitäten:

Perfekte Konsonanzen: Dies sind die reinen Intervalle Prime, Oktave, Quinte. Perfekte Konsonanzen sind – mit Ausnahme der Unterquinte des Modus – schlussfähig und können einen Satz (bei homophonem Beginn) eröffnen.

Imperfekte Konsonanzen: Dies sind die groß/kleinen Intervalle Terz und Sexte. Diese Intervalle sind in der Zweistimmigkeit nicht schlussfähig. Sie können einen Satz bei imitatorischem Beginn eröffnen.

- Dabei gelten Sexten gegenüber Terzen als weniger wertvoll.

Dissonanzen: Dies sind Sekunde, Septime, Quarte und alle verminderten oder übermäßigen Intervalle.

Dissonanzen kommen in diminuierten Sätzen vor, nicht jedoch im *contrapunctus simplex*. Sie müssen in jedem Falle speziell behandelt werden, sie sind unselbständig. Die Quarte gilt in der Zweistimmigkeit immer als Dissonanz, in der Mehrstimmigkeit nur zur Unterstimme des Satzes. Perfekte Konsonanzen eignen sich vor allem als Anfangs- und Schlussintervalle, imperfekte Konsonanzen für Fortschreitungen inmitten eines Abschnitts.

Bewegungsarten und Stimmführungsgebote

Gerade Bewegung: die Stimmen bewegen sich in dieselbe Richtung (*modus rectus*²).

Parallelbewegung: gerade Bewegung im gleichen Intervall.

1 Fux: Gradus ad Parnassum.

2 LOUIS/THUILLE: Harmonielehre, S. 17.

Gegenbewegung: die Stimmen schreiten in entgegengesetzter Richtung fort (*modus contrarius*).

Seitenbewegung: eine Stimme liegt, die andere bewegt sich (*modus obliquus*).

- Ohne Seitenbewegung ist keine Polyphonie möglich.³
- Durch Gegenbewegung werden Satzfehler (Stimmführungsfehler) vermieden.

Gleichwohl soll Seitenbewegung vorläufig noch vermieden werden, denn im Note-gegen-Note-Satz, der anfangs zu üben sein wird, ließe sie sich nur durch Tonwiederholungen erzeugen.⁴

Die Differenzierung nach perfekter und imperfekter Konsonanz schlägt sich in der wichtigsten Stimmführungsregel nieder: dem Verbot paralleler Primen, Oktaven und Quinten. Aber auch die gerade Bewegung ist Gegenstand der zur Regeln erstarrten Konventionen im kontrapunktischen Intervallsatz. Die wichtigsten Vorschriften sind:

1. Offene Parallelen und Antiparallelen in vollkommenen Konsonanzen sind ausgeschlossen.
2. Gerade Bewegung in den Einklang, die Oktave und (weniger streng) die Quinte ist in der Zweistimmigkeit möglichst zu vermeiden.
3. Parallelbewegung in Terzen oder Sexten soll nicht länger als zwei Ganze, drei Halbe oder fünf Viertel dauern.⁵

Der Querstand oder die *relatio non harmonica*

Im contrapunctus simplex ebenso wie in figurierten Sätzen sollte man darauf achten, keine *Querstände* zu setzen, keine *relatio non harmonica*.⁶ Darunter ist im einfachsten Fall bereits die stufenweise Folge zweier großer Terzen zu verstehen, welche einen Tritonus hörbar werden lassen, aber auch ähnliche Folgen, welche übermäßige/verminderte Intervalle erklingen lassen (Notenbeispiel 2.1). 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. 2.1: Die *relatio non harmonica*

3 Anderenfalls entstehen homorhythmische und damit tendenziell homophone Sätze.

4 Tonwiederholungen entstehen vor allem durch die textbedingte Spaltung langer Noten in kürzere, die dann zu Trägern von Textsilben werden (syllabische Textierung).

5 DANIEL: Kontrapunkt, S. 189.

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

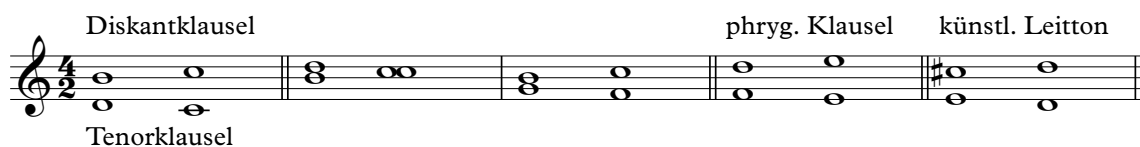
Klauseln

An Satz- und Abschnittsschlüsse sind nach Möglichkeit regelgerechte Klauseln zu setzen. Die Kennzeichen von Klauseln sind:

- Gegenbewegung,
- Rangwechsel der Konsonanzen von imperfekt zu perfekt, letzteres zumeist in Einklang oder Oktave,
- Halbtonanschluss in einer Stimme, Ganztonanschluss in der anderen.

Die Tenorklausel besteht aus dem fallenden Ganzton, die Diskantklausel aus dem steigenden Halbton. Gegebenenfalls wird die Diskantklausel künstlich alteriert, um einen Halbtonanschluss zu ermöglichen (*Musica ficta*).

Bei der *mi-Klausel* (oder *phrygische Klausel*) hat die Tenorklausel den Halbton, die Diskantklausel den Ganzton.



Bsp. 2.2: Die Klauseln in der Zweistimmigkeit

Das Klauselpaar aus Diskant- und Tenorklausel erzeugt somit eine Progression 6–8 oder (bei Stimmtausch) 3–1.

2.2 Contrapunctus simplex in Semibreven (*cantus-planus*-Satz)

In einem zweistimmigen, unrhythmisierten Satz Note gegen Note (*cantus-planus*-Satz, üblicherweise in Semibreven, also Ganzen notiert) soll nun der *contrapunctus simplex* erarbeitet werden. Folgendes ist zu berücksichtigen:

- Es sind nur konsonante Zusammenklänge erlaubt.
- Zu Beginn und am Ende sollte der Einklang oder die Oktave stehen.
- Der Einklang ist in der Mitte des Satzes vorerst nicht gestattet, später allenfalls auf unbetonter Taktposition.⁷
- Am Ende des Satzes oder eines Abschnittes sollte eine regelgerechte Klausel (das Paar Tenor-/Diskantklausel) stehen.
- In der Zweistimmigkeit sollten die Stimmen besser nicht zugleich in dieselbe Richtung springen.
- Man schreibe für *Nachbarstimmen* in den Vokalgattungen (S, A, T, B).
- Der Abstand der Stimmen sollte eine Oktave nicht für längere Zeit überschreiten.
- Stimmkreuzung ist ohne weiteres möglich.

⁷ Auf betonter Zeit werden in der Literatur Einklänge in der Satzmitte vermieden, weil sie schlussbildend wirken.

3 | Diminutionen

Die Diminution eines Gerüstsatzes in 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 Kadenzen und im Laufe der Musikgeschichte zunehmend auch in der Mitte eines Abschnitts oder Satzes Dissonanzereignisse, die an betonter 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.

1. 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, Semiminimae 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 fast ausschließlich als Verzierung an Klauseln und stets auf der Position einer leichten Viertel auf.
2. Breven und Semibreven können um die Hälfte ihres Wertes verschoben werden, wodurch Synkopen entstehen (in der heutigen Notation ggf. mit Überbindung über einen Mensur-/Taktstrich).
 - Kleine Synkopen (Viertel – Halbe – Viertel) sind im 16. Jahrhundert ungebräuchlich.
3. Breven, Semibreven und Minimen können punktiert werden (nur *einfache* Punktierungen).
4. Ausgeschlossen sind
 - die Bindung langer Noten an kürzere,
 - Bindungen, die nicht durch Punktierungen ausgedrückt werden könnten,
 - umgekehrte Punktierungen (kurz–lang).
5. Ungebräuchlich ist Kontrastrhythmik: Große Werte (Semibreven) und kleine Werte (Semiminimae) sollten nicht unvermittelt aufeinander folgen, es sei denn, eine Synkope oder eine Punktierung wäre beteiligt (Notenbeispiel 3.1).



Bsp. 3.1: Die Behandlung des Rhythmus

6. Semiminimen (n) werden am besten aus einer punktierten Halben oder im Zusammenhang mit einer Synkope (Bindung in Semiminimen/Halben) eingeleitet (Notenbeispiel 3.2).



Bsp. 3.2: Die Behandlung von Semiminimen

7. Aus betonten Vierteln darf nicht aufwärts gesprungen werden (Notenbeispiel 3.3).



Bsp. 3.3: Sprünge in Semiminimen

8. Tonwiederholungen sollten nur sparsam verwendet werden. Von leichter auf schwere Zeit (Antizipationen) sind sie ausgesprochen selten.¹

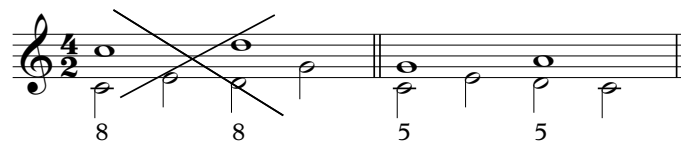
Akzentparallelen

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 (Notenbeispiel 3.4).

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 In der Vokalpolyphonie sind Tonwiederholungen zumeist die Folge der Verteilung mehrerer Textsilben auf einen langen Notenwert. In instrumentalen Soggetti sind sie 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.

**Bsp. 3.4:** Akzentparallelen

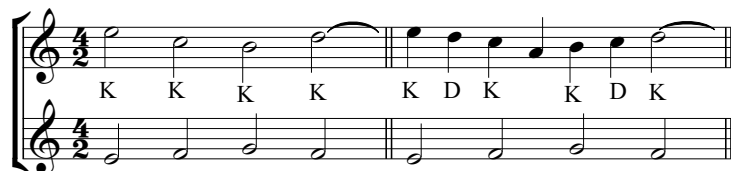
1. Gegenbewegung von Konsonanz zu Konsonanz in Schritten oder Sprüngen,
2. gerade Bewegung einschließlich Parallelbewegung von einer Konsonanz in eine imperfekte Konsonanz, als Parallelbewegung ganz überwiegend schrittweise,
3. in Seitenbewegung bei springender Bewegungsstimme,
4. in Seitenbewegung bei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

**Bsp. 3.5:** Konsonante Progressionen

Die Bewegung 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.

3.3 Diminuierung mit Durchgangsdissonanzen

Im *contrapunctus simplex* und in konsonant diminuierten Sätzen gibt es oft die Situation, dass in einer Stimme ein Terzsprung auftritt, den man durch einen melodisch eleganteren Sekundgang auffüllen möchte. Dabei würde sich auf der zweiten Note gegebenenfalls eine Dissonanz ergeben, die allerdings wenig in Erscheinung tritt, weil diese Note unbetont positioniert ist und zudem melodisch durch einen Gang, einen Tonleiterausschnitt elegant eingekleidet ist (Notenbeispiel 3.6).

**Bsp. 3.6:** Durchgänge

Solche unbetonten Dissonanzen heißen in der Harmonielehre *Durchgänge*. Durchgangsdissonanzen sind in der Vokalpolyphonie überaus gebräuchlich, eben um eine geschmeidige Melodik zu erzeugen. Diese Vorgänge bezeichnet man auch als

»Koloraturen« Bei solchen kolorierten Noten handelt es sich in der Tat vorwiegend um die geschwärzten Semiminimen, die heutigen Viertelnoten. So gut wie immer werden Viertelnoten melismatisch textiert.

Durchgangsdissonanzen auf der Basis von Minimen (Halben) treten seltener auf, vor allem, wenn die Minima den kleinsten Notenwert darstellt und Semiminimen (Viertelnoten) mithin fehlen.

Durchgänge zweier Viertelnoten

Von zwei Viertelnoten, die gegen eine Halbe gesetzt werden, kann die zweiten Note eine Durchgangsdissonanz erhalten. Es gelten folgende Regeln:

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).

Dissonierende Durchgänge dienen vor allem dazu, eine geschmeidige, tonleitergeprägte Melodik zu erzeugen. Unterbrochene Viertelketten sind unsänglich und daher unbedingt zu vermeiden (siehe S. 9).

Durchgänge von vier Vierteln zu einer Ganzen

Bei längeren Folgen von Semiminimen (Viertelnoten) sind die Regeln der Melodiebildung in Strenge zu beachten. Stufenweise Bewegung sollte überwiegen. Folgende Regeln gelten beim Einsatz von Durchgängen im Verhältnis 4:1 (vier Viertel gegen eine Ganze):

1. Von vier Vierteln (Semiminimen) zu einer Ganzen (Semibrevis) dürfen die zweite und vierte dissonieren, sofern die Dissonanz stufenweise in gleicher Richtung aus einer Konsonanz erreicht und in eine Konsonanz verlassen wird (Notenbeispiele 3.7).



Bsp. 3.7: 4 Semiminimen gegen eine Semibrevis

2. Von vier Vierteln zu einer Ganzen darf die dritte dissonieren, sofern die Dissonanz stufenweise in gleicher Richtung aus einer Konsonanz erreicht und in eine Konsonanz verlassen wird. Solche sogenannten *harten Durchgänge* (*transitus irregularis*) sind nicht nur in einer Viertelkette möglich, sondern auch nach einer Halben (Notenbeispiel 3.8).
3. Dissonierende Wechselnoten sind selten. Sie seien an dieser Stelle erwähnt, weil sie – wenn überhaupt – vorwiegend als untere Wechselnoten innerhalb langer Tonleiterbewegung in Vierteln anzutreffen sind.



Bsp. 3.8: Dissonierende dritte Viertel

Durchgangsnoten in Halben (Minimen)

Durchgänge in Halben sind selten. Sie treten in der Zweistimmigkeit nur nach einer punktierten Ganzen auf, meist auf der vierten Halben einer Mensur (der unbetontesten Halben im 4/2-Takt).

Möchte man hingegen einen Terzsprung durch zwei Halbe überbrücken, wobei die zweite als dissonierender Durchgang fungieren soll, so wird man die erste Halbe punktieren und den Durchgang dann als Viertelnote ausführen (Notenbeispiel 3.9).



Bsp. 3.9: Dissonierende Minimen

Die Cambiata

Eine zur Zeit Palestrinas beliebte Dissonanzfigur ist die *Cambiata*, auch *Fuxsche Wechselnote* genannt (Notenbeispiel 3.10). In ihr kann die zweite Viertelnote einer im Prinzip als Tonleiterfigur auftretenden Folge von vier Vierteln dissonieren. Die ursprüngliche Tonleiter ist immer *fallend*.



Bsp. 3.10: Die Cambiata

Auch als konsonante Figur (ohne Beteiligung von Dissonanzen) ist die Cambiata in der Vokalpolyphonie der Renaissance, namentlich den Werken Palestrinas verbreitet².

3.4 Vorhalte (Synkopardissonanzen)

Während unbetonte Dissonanzen in erster Linie melodische Phänomene darstellen (Streben nach sangbarer Tonleiterbewegung) und daher als Dissonanz nicht in

2 Als rein konsonante Figur kann sie – selten – auch in steigender Richtung erscheinen

Erscheinung treten, sich gewissermaßen vor dem Ohr verbergen wollen, bilden Vorhalts- oder Synkopardissonanzen substantielle Bestandteile polyphoner Sätze.

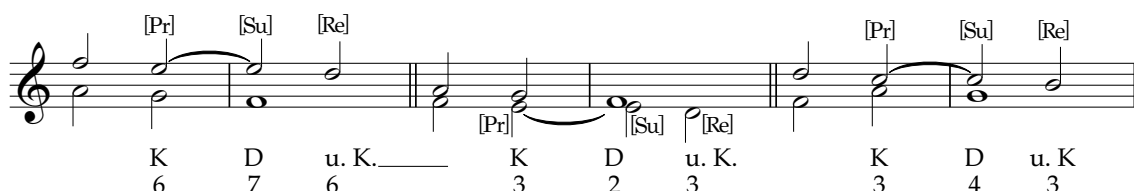
Die betonten Dissonanzen entsprechen dem aus der Harmonielehre als *Vorhalt* bekannten Phänomen. Im Intervallsatz wird allerdings nicht ein Akkordbestandteil vorenthalten, sondern der Norm der Konsonanz auf schwerer Taktzeit widersprochen. Dissonanzen auf schwerer Zeit bedürfen einer zweifachen Legitimation:

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 über den Schwerpunkt vorbereitet wird. Eine Dissonanz auf schwerer Zeit muss

- aus einer Konsonanz³ auf der vorhergehenden leichten Zeit übergebunden werden,
- auf der folgenden leichten Zeit stufenweise abwärts in eine *imperfekte* (*unvollkommene*) Konsonanz aufgelöst werden.
- Die Vorhaltsnote muss gleichlang (Halbe) oder kürzer (Viertel) als die Vorbereitungsnote (Halbe) sein.
- Vorbereitungen aus Viertelnoten (Viertelsynkopen) sind ungebräuchlich, aus Ganzen jedoch möglich.⁴

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



Bsp. 3.11: Vorhalte (Synkopardissonanzen)

Die gebundene Vorhaltsstimme heißt auch *Patiensstimme*, diejenige, welche die Dissonanz auf schwerer Zeit erzeugt *Agensstimme*. Im englischen Sprachraum sind zur Bezeichnung der Töne der synkopierten Patiensstimme die Begriffe (bzw. Chiffren) *Preparation* (Pr), *Suspension* (Su) und *Resolution* (Re) gebräuchlich.

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

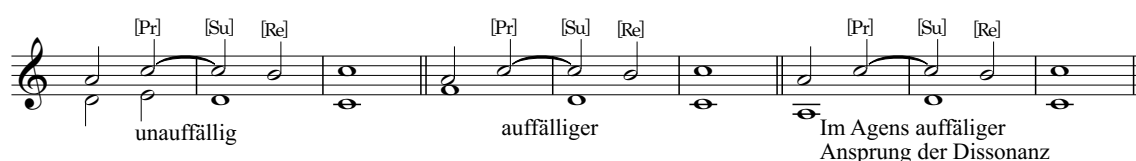
1. Der 7-6-Vorhalt mit Patiens in der Oberstimme: Septimen sind im oberen Ton dissonant.

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

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

2. Durch Stimmtausch⁵ 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: Quarten 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*⁶, was in der Mehrstimmigkeit unauffälliger geschehen kann als im zweistimmigen Satz (Notenbeispiel 3.12).



Bsp. 3.12: Die Agensstimme

Synkopensdissonanzen werden häufig zu Vorhaltsketten ausgeweitet:⁷



Bsp. 3.13: Vorhaltsketten

Vorhaltsdissonanzen wurden ursprünglich ausschließlich in Gestalt *synkopierter Diskantklauseln* eingesetzt. Sie waren damit in der Tat auf die Klauseln an Abschnittsenden 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 (Notenbeispiel 3.14).



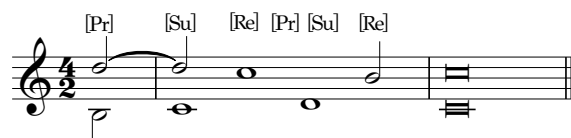
Bsp. 3.14: Rangwechsel der Intervalle

9–8-Vorhalte (Notenbeispiel 3.15) sind in der Zweistimmigkeit bisweilen anzutreffen, nämlich wenn die Stimmen in Gegenbewegung einen 7-6-Vorhalt erreichen. Sie sind jedoch wegen des damit verbundenen großen Stimmabstandes selten anwendbar.

⁵ Es handelt sich um die Vertauschung der Stimmen im doppelter Kontrapunkt doppelten Kontrapunkt der Oktave.

⁶ Vorzugsweise als Tenor unterhalb der synkopierten Diskantklausel, dann im Terzsprung $\hat{4}-\hat{2}(\hat{1})$.

⁷ Fallende Tonleitern lassen sich stets mit Synkopensdissonanzen versehen.

**Bsp. 3.15:** 9-8-Vorhalte

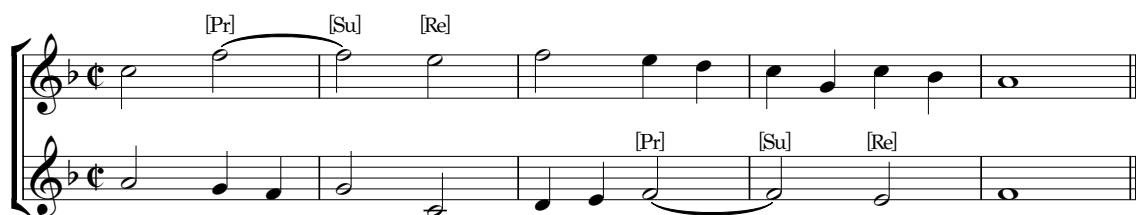
Beim Einsatz von Synkopen können nachschlagende Oktaven entstehen, die im allgemeinen ausgeschlossen sind. Nachschlagende Quinten hingegen waren als feststehende Figur gebräuchlich (die sog. 5-6-Konsekutive) (Notenbeispiele 3.16).

**Bsp. 3.16:** Nachschlagende Parallelen

Künftig sollen alle Diskant-Tenor-Kauselpaare synkopiert werden, die Tenorklausel mithin als Agensstimme, die Diskantklausel als Patiensstimme fungieren.

3.5 Vorhaltsverzierungen und Diminution des Agens

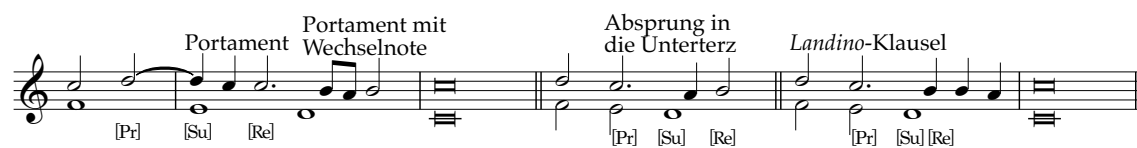
Wird die Agensstimme diminuiert, so kann ein Vorhalt durchaus aus einer real erklingenden Dissonanz heraus vorbereitet werden, nämlich dann, wenn es sich dort um eine reguläre Dissonanzfigur handelt. Dazu kommt in erster Linie der harte Durchgang in Frage. Auch kann sich die Agensstimme im Moment der Vorhaltsauflösung aus ihrem zum Vorhalt erklingenden Ton wegbewegen oder den dissonierenden Agensston auf leichter Zeit anspringen (Notenbeispiel 3.17).

**Bsp. 3.17:** Diminution der Agensstimme

Wie bereits erwähnt traten Vorhalte ursprünglich 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 Abschnitten von Motetten. Dort können sie in standardisierter Form verziert werden. Dazu gibt es drei Möglichkeiten: Portament, untere Wechsellnote oder Unterterz-Ornamente (Notenbeispiel 3.18).

Das Portament ist ursprünglich eine sängerische Manier. Sie darf nicht mit der späteren, barocken Praxis der Vorausnahme verwechselt werden. Es steht üblicherweise *vor* der abschließenden Kadenzsynkope und wird melismatisch behandelt.

Die abschließende Synkope (nach einem Portament) wird gerne durch die untere Achtel-Wechselnote verziert, welche als Fusae-Paar eine gewisse Bremswirkung erzeugt.



Bsp. 3.18: Vorhaltsverzierungen

4 | Übungen nach historischen Vorbildern

Nunmehr sollen Liedsätze (an einen cantus firmus gebunden) und freie motettische Sätze im Stil der Vokalpolyphonie der Renaissance erstellt werden.

4.1 Bicinien zu einem gegebenen cantus firmus

Das Bicinium *Gelobet seist Du, Jesu Christ* von Caspar Othmayr (1515-1553) zeigt folgende Merkmale:

- Der *cantus firmus* liegt im Tenor. Es handelt sich um plagales 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.
 - Synkopierte Diskantklauseln finden sich in der cantus firmus-Stimme (im Tenor also) in diesem Bicinium nicht.
- Dreimal zeigt die Altstimme Imitation des cantus firmus (Vorimitation).
- Imitiert wird in unterschiedlichen Zeit- und Intervallabständen.
- Vorimitation und Klauselbildung erfolgen abwechslungsreich, damit dem Gebot der *Varietas* folgend.

Imitation

Wie zu erkennen war, werden die Anfänge der Abschnitte des cantus firmus gelegentlich vorimitiert. Gängige Imitationsintervalle sind

- Einklang,
- Oktave,
- Quinte,
- seltener weitere Intervalle.

In horizontaler Richtung sind verschiedene Einsatzabstände möglich. Typischerweise werden auftaktig einsetzende Soggetti auch auftaktig imitiert. Ganze, volltaktige Noten (Semibreven) können zu auftaktigen Halben (Minimen) verkürzt werden. Durch die Imitation von Abschnittsanfängen gewinnt ein kontrapunktischer Satz größere Verbindlichkeit. 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 synkopierten Diskantklauseln werden Tenorklauseln gesetzt.
 - Daneben kann es frei gestaltete Zeilenschlüsse geben.
2. Wo es sich anbietet, können die Zeilenanfänge in der Kontrapunktstimme vorimitiert werden, ggf. auch in »Nach«-Imitation.
 3. Hinsichtlich der eingesetzten Gestaltungsmittel sollte das Prinzip der Mannigfaltigkeit, sprich *Varietas*¹, bestimmend sein.

4.2 Textiertes Bicinium

Man unterscheidet syllabische (pro Textsilbe eine Note) und melismatische (eine Silbe unter mehreren Noten) Textierung. Die Silbentrennung folgt den Regeln der Rechtschreibung. Die Betonungsverhältnisse im Text müssen in der Vertonung beachtet werden. Am besten denkt man bei der Erfindung der Melodien die Textverteilung schon mit.

Man beachte folgende Faustregeln:

- Fusae (Achtelnoten) und Semiminimen (Viertelnoten) werden melismatisch textiert.
- Minimen (Halbe) und Semibreven (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.
- Semibreven (Ganze Noten) können zwei Silben bekommen, indem sie in zwei Minimen (Halben) aufgespalten werden.

4.3 Cadenze sfuggite

Unter *geflohenen Kadenzen*, *Cadenze sfuggite*, verstehen die Theoretiker der Renaissance solche Kadenzen, in denen die Tenorklausel abbricht oder die Diskantklausel anders als in die Finalis (des jeweiligen Abschnitts) geführt wird. Letzteres erinnert an das Phänomen des Trugschlusses (Notenbeispiel 4.1).



Bsp. 4.1: Geflohene Kadenzen

Auf diese Weise lassen sich beispielsweise Einzeltöne im cantus firmus als unvollständige Tenorklauseln interpretieren (Notenbeispiel 4.2).

1 Zum Begriff *Varietas* vergl. S. 28.



Bsp. 4.2: Abgebrochene Tenorklauseln

Cantus firmi, die ursprünglich Tenores mehrstimmiger Sätze waren, zeigen ihrerseits Diskantklauseln an Binnenkadenzen (also synkopierte Schlüsse, die durch eine Tenorklausel in anderen Stimmen komplettiert wurden). Bei der Disposition der Klauseln suchen wir daher im cantus firmus nicht nur Tenorklauseln, sondern auch synkopierte Diskantklauseln und irreguläre Endungen.

Strategie beim Festlegen der Klauseln:

Man untersuche den cantus firmus hinsichtlich des Auftretens von

- Tenorklauseln,
- Diskantklauseln (Synkopen),
- unvollständigen Tenorklauseln.

4.4 Doppelter Kontrapunkt

Doppelter Kontrapunkt bezeichnet die Anlage eines Satzes dergestalt, dass die Ober- und Unterstimme durch Versetzung um beispielsweise eine Oktave ihre Rollen vertauschen können. Gebräuchlich sind dabei die Oktav-, 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, Notenbeispiel 4.3).

Für die drei wichtigen Arten des doppelten Kontrapunkts lässt sich ein Zahlenschema konstruieren, das die Vertauschungen verdeutlicht (siehe Tabelle 4.1). Dabei treten folgende Besonderheiten zutage:

Doppelter Kontrapunkt der Oktave: Hier ist die Quinte als Dissonanz zu behandeln.

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

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

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.

Bsp. 4.3: Samuel Scheidt *Christ, der du bist der helle Tag*

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		

4.5 Der Kanon

Kanon bedeutet im Griechischen »Maßstab«, »Regel«. Gemeint ist die wörtliche Imitation, also Imitation in der strengstmöglichen Form. Um einen Kanon zu notieren, genügt es genaugenommen, lediglich eine Stimme niederzuschreiben und dazu das Bildungsgesetz für die weitere(n) Stimme(n) mitzuteilen. Als Gattung betrachtet lassen sich zwei Kanonformen unterscheiden:

1. Endlicher Kanon: Der Schluss ist in einer oder beiden Stimmen frei komponiert.
2. Unendlicher Kanon: Gesellschaftskanon, oft homophon konzipiert; der Schluss ist mit dem Anfang kombinierbar, so dass der Kanon unendlich lang zirkulieren könnte. Die Zahl der Abschnitte muss mit der Stimmenzahl übereinstimmen.²

Kanontechniken können auch einzelne Abschnitte eines imitierten Satzes prägen. Dabei kann die Technik von Imitationszug zu Imitationszug auch wechseln.

Kriterien für die Klassifizierung von Kanons sind

- Imitationsabstand (Minimalabstand eine Brevis)
- Imitationsintervall (Einklang, Oktave, Quinte/Quarte oder andere)
- Sonderformen: Umkehrungskanon, Krebskanon, Augmentationskanon.

Man kann eine intervallisch strenge Form der kanonischen Imitation von einer freien unterscheiden. Der erste Fall wird von Zarlino³ *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. Eine freiere Beantwortung heißt nach Zarlino *Imitationi* (Imitation). Diese freie Behandlung der Intervallgrößen wird bei Imitation in allen anderen Intervallen vonnöten sein.

Die im Kanon beginnende Stimme wird auch *Guida*⁴ (die Führende) oder *Proposta* (Vordersatz), die imitierende *Consequenze* (die Nachfolgende) oder auch *Riposta* (Antwort) genannt.⁵

4.6 Der Strettakanon

In der Renaissance konnten einfache Kanonformen improvisiert werden. Eine vorausgehende Führungsstimme gibt eine melodische Bewegung vor, die Folgestimme nimmt die Bewegung hörend ab und führt sie in einem sinnvollen Imitationsintervall – bei Nachbarstimmen die Quarte auf- oder abwärts und die Quinte auf- oder

2 Ein zweistimmiger, homophon konzipierter Kanon muss demnach auch aus zwei Abschnitten bestehen, die einander fortlaufend folgen.

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

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

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

abwärts⁶ – weiter. Dies ist nur möglich, wenn der Einsatzabstand der beiden Stimmen klein ist und der Satz hauptsächlich Note-gegen-Note, also im *contrapunctus simplex* gehalten ist.

Ein solcher Kanon lässt sich nicht nur improvisieren, sondern auch einstimmig, d. h. ohne Anfertigen einer Partitur, konstruieren. Dazu muss man eine gewisse Menge von Fortschreitungsregeln beachten, die je nach Imitationsintervall (Einklang, Oktave, Unter-/Oberquinte, Unter-/Oberquarte) natürlich verschieden sind:

- Beim Unterquintkanon darf die Stimme lediglich geradzahlige Intervalle (2, 4, 6) aufwärts, Tonwiederholungen (Primen) sowie ungeradzahlige Intervalle abwärts ausführen.⁷
- Beim Oberquintkanon ist es hinsichtlich der Bewegungsrichtung gerade umgekehrt.
- Beim Unterquartkanon ist die Prime ausgeschlossen, mehrere steigende Sekunden führen zu Quintparallelen, fallende Sekunden und Quartan sind 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 Oberquintkanon 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 Terzprogressionen möglich.

Verschachtelt man zwei Strettakanons im halben ursprünglichen Einsatzintervall (also gewissermaßen synkopisch), so lässt sich ein bewegterer Kanon erzeugen, der in einem dritten Schritt gegebenenfalls figuriert werden kann.

4.7 Zweistimmiger motettischer Satz

Die eingangs untersuchten Bicinien Lassos bilden prominente Beispiele für zweistimmige, motettische Sätze. Das Prinzip der Motette der klassischen Vokalpolyphonie lässt sich wie folgt umreißen:

- Die Gliederung des Textes bestimmt die musikalische Gliederung: Jeder Textabschnitt erhält ein eigenes *Soggetto* (s. u.), das imitatorisch eingeführt wird.

⁶ Selbstverständlich kann auch im Einklang, der Oktave und prinzipiell allen weiteren diatonischen Intervallen beantwortet werden.

⁷ Mehrere Quartsprünge in Folge würden Oktavparallelen bewirken, was jedoch schon aus Gründen der Einzelstimmführung nicht vorkommen wird.

- Bei den Imitationen gilt: Die Betonungsverhältnisse werden auf der Ebene der Minima (Halbe) meist eingehalten, auf der Ebene der Brevis nicht. Auftaktige Soggetti müssen auftaktig beantwortet werden.
- Imitiert wird im Falle von Nachbarstimmen meist im Intervall der Ober- bzw. Unterquinte, seltener der Oktave oder Prime, selten in anderen Intervallen. Im Idealfall bleibt die Intervallstruktur bzw. bleiben die Solmisationssilben erhalten.
- Häufig schließen die Abschnitte mit regelrechten Klauseln.

Die Imitationen und der gesamte Satz sollen abwechslungsreich, mannigfaltig gestaltet werden. Maßgebend ist das Prinzip der *Varietas*. Der Begriff geht auf Johannes Tinctoris (ca. 1435 bis 1511) zurück. Dieser fordert in seinem *Liber de arte contrapuncti*, jeder Satz solle durch *varietas et suavitas*, durch Mannigfaltigkeit und Süße geprägt sein. 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 um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert mehr und mehr durch.

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).

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).

Diskantklausel

In der vierstimmigen Normkadenz im Diskant liegende Bewegung vom *subsemitonium modi* in den Finalis- bzw. Grundton des Modus bzw. der Tonart (7-8), im Falle einer synkopierten Klausel die Patiensstimme.

Dreiklang

Akkord aus drei verschiedenen, meist konsonierenden Tönen, terzgeschichtet bzw. Umkehrung (Permutation) eines terzgeschichteten Klangs.

Finalis

Der Schlussston einer Melodie in einem bestimmten Modus, auch der Schlussston 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 Harmonielehresysteme stellen zugleich ein Chiffriersystem für die Analyse von Klangverbindungen bereit.

heptatonisch

Siebertönig; 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*).

Kadenz

Zwei- oder dreigliedrige Schlusswendung, entweder die Summe 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 (Lokrish) 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 (hauptsächlich Dur-) 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 der Töne des Hexachords, um vor allem an Klauseln eine Leittonbeziehung zu erzeugen.

Paenultima

Vorletzter Ton einer Klausel bzw. innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an der Position an vorletzter Stelle, also vor dem Schlussklang, dem Klang an der Ultima-Position.

Patens

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 Quintanstiegskadenzen (IV-I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle »schwach« wirkenden Akkordverkettungen (Quintanstieg, Terzanstieg, Sekundfall).

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.

subsemitonium modi

Der (untere) Leitton zur Finalis eines Modus bzw. der Leitton zum Tonartgrundton.

Syncopatio

Meist bezeichnet der Begriff eine Vorhalts- bzw. Synkopensdissonanz, 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 wirksamen 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.

Trugschluss

In der modernen Harmonielehre das überraschende Erscheinen eines anderen Akkords als der Tonika nach der Dominante bzw. der Paenultima. Geht auf das in der polyphonen Musik der Renaissance als *Kadenzflucht* bzw. *cadenza sfuggita* bekannte Phänomen des Ausfliehens einer Kadenz zurück. Im engeren Sinne bezeichnet *Trugschluss* in der Harmonielehre die Verbindung der V mit dem Akkord über der $\textcircled{6}$ oder $\textcircled{6\flat}$ (Moll). Letzteres erzeugt in Dur den sog. *Varianttrugschluss*.

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

- BRIEGER, JOCHEN: Alternative Kriterien der Modusbestimmung. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 3/1 (2006) (2006).
- DAHLHAUS, CARL/EGGEBRECHT, HANS HEINRICH/OEHL, KURT (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon. 1995.
- DANIEL, THOMAS: Kontrapunkt. 1997.
- DERS.: Zweistimmiger Kontrapunkt. 2002.
- DE LA MOTTE, DIETHER: Kontrapunkt. Kassel 1981.
- FORNER, JOHANNES/WILBRANDT, JÜRGEN: Schöpferischer Kontrapunkt. Leipzig 1979.
- FUX, JOHANN JOSEPH: Gradus ad Parnassum.
- GAULDIN, ROBERT: Eighteenth-Century Counterpoint. Long Grove 1988.
- 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.
- KEIL, WERNER: Musikgeschichte im Überblick. Paderborn 2014.
- LOUIS, RUDOLF/THUILLE, LUDWIG: Harmonielehre. 7. Auflage. Stuttgart 1907.
- MANICKE, DIETRICH: Der polyphone Satz (zwei Bände). Köln 1977.
- MEIER, BERNHARD: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel u.a. 1992.
- MENKE, JOHANNES: Kontrapunkt I - Prima prattica. Laaber 2015.
- 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).
- RUHNKE, MARTIN: Artikel »Solmisation«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel 2016.
- SCHUBERT, PETER/NEIDHÖFER, CHRISTOPH: Baroque Counterpoint. New York 2006.

Personen- und Werkverzeichnis

B

Boethius, 5

G

Glarean, 5, 7

Guido von Arezzo, 2

L

Lasso, Orlando di, 27

Chromatische Motetten, 4

O

Othmayr, Caspar

Gelobet seist Du, Jesu Christ, 22

P

Palestrina, Giovanni Perluigi da, 17

Pythagoras, 1

S

Scheidt, Samuel

*Bicinium Christ, der du bist der helle
Tag, 24*

T

Tinctoris, Johannes

Liber de arte contrapuncti, 28

Z

Zarlino, Gioseffo, 26

Sachregister

A

Achtel, 23
Achtelnote, 13
Agens, 18 ff., 29, 31 f.
Akkord, 1, 18, 29 ff., 33
Akkordsatz, 29
Akzentoktaven, 14
Akzentparallelen, 14
Akzentquinten, 14
Akzentstufentakt, 7
alla Breve, 7
Ambitus, 9
Antizipation, 14
Augmentation, 26
authentisch, 5, 7, 9, 22, 29

B

Basso continuo, 29
Bewegungsarten, 10
Bindungen, 13, 18
Bogenform, 9
Brevis, 7 f., 13 f., 28

C

cadenza sfuggita, 23
Cambiata, 17
cantus-planus-Satz, 14
cantus durus, 2, 4
cantus firmus, 22 ff.
cantus mollis, 4
Canzona, 14
Consequenze, 26
contrapunctus simplex, 10 ff., 27

D

Diastematik, 8
Diminuierung, 15
Diminution, 13
Diskant, 7
Diskantklausel, 12, 19 f., 22 ff., 29, 31
synkopiert, 19
Dissonanz, 10, 16–20, 24
Quarte, 10
doppelter Kontrapunkt, 19, 24

Dreiklang, 9, 29

Durchgang, 13, 15 ff., 20
harter, 16, 20

Durchgangsdissonanz, 16

E

Einklang, 12

F

Figuration, 7, 11
Finalis, 5, 7, 9, 23, 29, 32
Fusa, 7 f., 13, 21, 23

G

Ganze, 13 f., 16 ff., 23
Gegenbewegung, 11 f., 15, 19
Generalbass, 29 f.
genus mollis, 4
genus naturalis, 4
Gerade Bewegung, 10
Gerüstsatz, 10, 12 f.

H

Halbe, 13, 16 ff., 22 f.
Harmonielehre, 15, 18, 29 f., 32 f.
harter Durchgang, 20
heptatonisch, 3, 30
Hexachord, 1–5, 30 f.

I

Imitation, 22 f., 26, 28
Abstand, 26
Intervall, 26
Imitationszug, 26
Intervallsatz, 1, 10 f., 18

K

Kadenz, 4, 13, 20, 23, 29 ff., 33
Kanon, 26 f.
endlicher, 26
Sonderformen, 26
unendlicher, 26
Kirchentonarten, 5, 9, 30 f.
Klausel, 1, 4, 12 f., 19 f., 22, 24, 28, 30 f.,
33

Kolorierung, 13
 Komplementärintervall, 24
 Konsonanz, 10, 16, 18 f.
 imperfekt, 10, 15, 18 f., 24, 28
 perfekt, 10, 19, 24
 Kontrapunkt, 1
 Krebs, 26, 30

L

Leitton, 3 f., 31
 Limma, 2
 Liquidation, 31 f.
 Longa, 7, 13

M

Maxima, 7
 Melismatik, 13, 16, 20, 23
 Mensuralnotation, 7
 mi-Klausel, 12
 Minima, 7, 9, 13, 16 f., 19, 22 f., 28
 Modus, 5, 7, 10, 22, 29, 31
 modus contrarius, 11
 modus obliquus, 11
 modus rectus, 10
 Motette, 20, 27
 Musica falsa, 4
 Musica ficta, 4, 12, 31
 Musica recta, 4
 Musica vera, 4
 Mutation, 3

N

Note-gegen-Note-Satz, 11

O

Oktaven
 nachschießende, 20
 Oktavgattungen, 5
 Oktoechos, 5

P

Paenultima, 9, 31, 33
 Parallelbewegung, 10 f., 15, 24
 Parallele
 nachschießende, 20
 Patiens, 18 ff., 29, 31
 Periode, 31 f.
 phrygische Klausel, 12

plagal, 5, 7, 9, 22, 31
 Portament, 20 f.
 Proposta, 26
 Punctus contra punctum, 1
 Punktierung, 8, 13
 pythagoreische Stimmung, 1

Q

Quartspecies, 5
 Querstand, 11
 Quinten
 nachschießende, 20
 Quintspecies, 5

R

Rangwechsel der Konsonanzen, 12
 reine Stimmung, 1
 relatio non harmonica, 11
 Riposta, 26

S

Satz, 31
 Seitenbewegung, 11, 14 f.
 Semibrevis, 7 ff., 12 ff., 16, 18 f., 22 f.
 Semifusa, 7
 Semiminima, 8, 13 f., 16, 23
 Seminimma, 14
 Sequenz, 9
 Sextakkord, 29, 32
 Soggetto, 1, 14, 22, 27 f., 32
 Solmisation, 2, 5
 Stimmführungsregeln, 11
 Stimmkreuzung, 12
 Stimmtausch, 24
 Strettakanon, 26 f.
 subsemitonium modi, 29, 32
 Syllabik, 23
 syllabisch, 11
 Syncopatio, 18, 32
 Synkope, 8, 13 f., 18 ff., 32
 Synkopensdissonanz, 17–20

T

tactus, 7
 Tenor, 7, 24
 Tenorklausel, 9, 12, 20, 22 ff., 29, 32
 Tetrachord, 5, 31 f.
 Tonart, 3, 7, 29 f., 33

Tongeschlecht, 33
Tonwiederholung, 11, 14
transitus irregularis, 16
Trugschluss, 23, 33

U

Überbindung, 18
Ultima, 9, 31, 33
Umkehrung, 19, 26, 29 f., 32 f.
Unterterz-Ornamente, 20

V

Varietas, 22 f., 28
Varietas-Prinzip, 28
Vertauschungsintervall, 24
Viertel, 16, 23
Viertelnote, 13 f., 16 ff.
Vorausnahme, 20
Vorbereitung, 18
Vorhalt, 13, 17–20
Vorhaltsdissonanz, 8, 18
Vorhaltsketten, 19
Vorimitation, 22 f.

W

Wechselnote, 16 f., 20 f.