

Zweistimmiger Kontrapunkt

Übungen im Stil der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts: Vereinfachung und Zusammenfassung nach Jeppesen (Knud Jeppesen, Kontrapunkt, Leipzig 1956).

Vorbild für diesen Kompositionsstil sind v. a. die geistlichen Kompositionen von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) und (mit Einschränkungen) Orlando di Lasso (1530-1594).

1. Einführung

1.1 Notation

Die Musik der Renaissance-Zeit wurde in Mensuralnotation ohne Taktstriche, aber mit einem relativ komplizierten System von Ligaturen aufgezeichnet. Die wichtigsten Notenwerte, die noch heute Gültigkeit haben, sind die Brevis (Doppelganze), Semibrevis (Ganze), Minima (Halbe), Semiminima (Viertel) und Fusa (Achtel). In modernen Ausgaben werden diese Notenwerte oft halbiert (kleinster Wert Sechzehntel). Jeppesen geht in seinen Ausführungen von den originalen Notenwerten (mit modernen Bezeichnungen) aus. Die Regeln beziehen sich auf Verhältnisse mit der Halben als Metrum (2/2 und 4/2 Takte).

Notenschlüssel: Neben dem Violin- und Bassschlüssel waren v. a. die C-Schlüssel gebräuchlich. Für die Notenbeispiele in dieser Zusammenfassung werden nur Violin- und Bassschlüssel (evtl. mit Oktavtranspositionen) verwendet.

1.2 Melodiebildung

1.2.1 Die Melodien der polyphonen Sätze dieser Zeit zeichnen sich durch eine grosse Ruhe und Ausgewogenheit aus. Dabei werden extreme Intervallsprünge vermieden.

Folgende Intervalle sind möglich:

Auf- und abwärts: gr. u. kl. Sek. / gr. u. kl. Terz / reine Quarte / r. Quinte / r. Oktave

Nur aufwärts: kl. Sexte

1.2.2 Ein wichtiges Prinzip ist der Ausgleich von Intervallsprüngen:

Palestrina: Ave Maria (Offertorium)

-ri - a, a - ve Ma - ri - - - - a

Intervallsprünge nach oben oder unten werden mit Sekundbewegungen in der entgegengesetzten Richtung "aufgefangen". Dies gilt v. a. für Sprünge mit kleinen Notenwerten (Viertel).

Bei grossen Notenwerten sind zwei Intervallsprünge in gleicher Richtung möglich, meistens finden wir aber beim Sprung nach oben zuerst das grosse Intervall, dann ein kleineres. Sprünge nach unten beginnen zuerst mit dem kleineren Intervall ("Hügel-Prinzip"):

P.: Ad te levavi (Motette)

Ad te le - va - vi o - - cu - los

P.: Surge, propera (Motette)

Sur - - - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a

P.: Dexterā Domini (Offertorium)

-ta - vit me _____ non mo - ri - - - ar

1.2.3 Bei kleinen Notenwerten finden sich Sprünge nach oben nur von unbetonten Noten aus. Folgende Viertelbewegungen sind möglich:

Zu vermeiden sind folgende Viertelbewegungen:

Eine strengere Einhaltung der Regeln für Sprünge bei kleineren Notenwerten erklärt sich u. a. dadurch, dass schnellere Bewegungen stärker in Erinnerung bleiben und als Einheit empfunden werden. Die unterschiedliche Behandlung von Sprüngen nach oben und nach unten hat ihren Hintergrund im Energie-Potenzial der Sprünge:

- Sprünge nach unten: Entspannung, Fallenlassen. Deshalb werden diese Sprünge normalerweise von einer betonten Note aus gesetzt.
- Sprünge nach oben: Energie-Aufbau, Verstärkung. Im Sinne des Ausgleichs werden solche Sprünge von einer entspannten Stelle aus (unbetonte Note) getätigt.

1.2.4 Drehnoten:

Bei reinen Viertelbewegungen sind Drehnoten nur nach unten üblich:



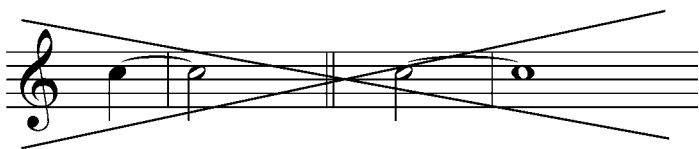
1.2.5 Punktierung, Anbindung:

Nur Ganze und Halbe können punktiert werden. Doppelpunktierung ist nicht möglich.

Anbindungen (modern: Ligaturen) von zwei Notenwerten sind möglich bis Viertel. Zwei gebundene Viertel (Synkope mit Vierteln) sind aber nicht möglich



Nur gleiche oder im Verhältnis 2:1 stehende Werte können verbunden werden. Kleinere Notenwerte dürfen nicht mit nachfolgenden grösseren synkopieren:



Ausnahme: Vor dem Schlusston kann eine kürzere Note angebunden werden:



1.2.6 Achtel:

Sie werden normalerweise nur als Paar verwendet und stufenweise ein- und weitergeführt:



Mit Achteln werden häufig Quartetten ausgefüllt.

Möglichkeiten ohne Punktierung:



Drehnoten mit Achteln sind nur nach unten möglich:



Achtel können nur auf unbetonte Takteile gesetzt werden. Folgende Wendungen sind also nicht möglich:



1.2.7 Rhythmische Gestaltung:

Der Rhythmus der Melodien betont das Fließende und vermeidet eine zu starke Pulsierung. Sequenzen und Passagen, die das Metrum zu stark betonen, gehören deshalb nicht zu diesem Stil und sind zu vermeiden:



1.2.8 Kulminationspunkt:

Ein wichtiges Merkmal einer guten melodischen Linie ist auch ihr Kulminationspunkt mit der höchsten Note, die mit einer gewissen Vorbereitung nur einmal erreicht wird:

P.: Ave Maria (Offertorium)



1.2.9 Wichtige spezielle Melodieformeln:

Cambiata: Terzsprung nach unten, ausnahmsweise von unbetonter Note aus.



Portamento: Unbetontes Viertel nimmt die folgende betonte Note voraus.



1.3 Tonartssystem

Das 16. Jh ist immer noch durch die mittelalterlichen Kirchentonarten (Modi) geprägt. Allerdings erhalten die Modi immer mehr eine andere Funktion: Die plagalen Varianten werden bedeutungslos und der Rezitationston hat keine Funktion mehr. Ausserdem werden seit dem Spätmittelalter einzelne Töne chromatisch verändert (Leittöne nach oben und nach unten), so dass sich die Modi immer mehr in Richtung der Dur- und Molltonleitern verwandeln.

1.3.1 Bsp. für die dorische Skala:

- bei einer Wechselnote vom a aus nach oben wird das h zum b tiefalteriert.

- bei einer Bewegung nach oben zum Grundton wird das c automatisch in ein cis umgewandelt.
 Durch diese zwei Alterationen wird Dorisch identisch mit d-Moll in den Varianten rein und melodisch.
 Ausserdem enden alle Werke (bis Ende Barockzeit), ob in Dur oder Moll, generell mit Dur-Dreiklängen
 (die kleine Terz des Moll-Dreiklangs gilt noch als zuwenig konsonant):

Dorisch P: Adoramus te, Christe (Motette)

1.3.2 Lydische Skala:

Hier wird häufig das h durch das b ersetzt, damit ein konsonanter Dreiklang auf der 4. Stufe möglich wird. Damit wird Lydisch identisch mit Ionisch (dem späteren Dur).

1.3.3 Folgende Modi werden gebraucht:

Während sich die Kirchentonarten ursprünglich auf absolute Tonhöhen beziehen, ist in der Renaissance eine Transposition in die Oberquarte häufig. Dies ergibt ein \flat als Tonart-Vorzeichen.

1.4 Zusammenklang:

Der Zusammenklang, d. h. die vertikale Ebene der Musik, ist im 16. Jh. noch geprägt durch die Wechselwirkung der einzelnen Intervalle, durch die Spannung und Auflösung von Dissonanz zu Konsonanz. Ein eigentliches grundtöniges Bewusstsein, wie wir es von der Dur-Moll-tonalen Musik nach 1600 kennen, ist noch nicht richtig vorhanden. Allerdings verlangen Kompositionen mit drei und mehr

Stimmen nach möglichst vielen vollständigen Dreiklängen (oder deren Umstellungen). Terzen und Sexten als Garantinnen des "Schönklangs" haben sich endgültig etabliert, auch wenn diese zwei Intervalle in der Theorie immer noch zu den imperfekten Konsonanzen gehören.

1.5 Die Vermittlung der Kontrapunkt-Lehre:

Da die theoretischen Schriften aus dem 16. Jh. wenig Erhellendes über die eigentlichen Kompositionstechniken der damaligen Zeit ausführen, gibt es die Vermutung, dass Kompositionslehre eher einen privaten, fast geheimen Charakter hatte und ohne weitere Publizität zwischen Meister und Schüler stattfand. Erst im 17. Jh. begannen Theoretiker, die damals schon veraltete Kompositionsweise der Vokalpolyphonie zu schematisieren und didaktisch aufzubereiten. Die "Arten", die Schritt für Schritt zum hoch artifiziellen Palestrina-Stil hinführen, wurden erdacht und bildeten das didaktische Gerüst der traditionellen Kompositionslehre. Das nachhaltigste Werk dieser Zeit wurde mit dem Titel "Gradus ad Parnassum" 1725 vom Barock-Komponisten Johann Joseph Fux (1660-1741) veröffentlicht. Es beeinflusste den Theorie- und Kompositionsunterricht während Generationen bis ins 20. Jahrhundert. So unterrichtete beispielsweise Joseph Haydn den jungen Beethoven in den Fux'schen "Arten". In seinem erstmals 1930 auf dänisch erschienenen Buch "Kontrapunkt" verbindet der dänische Musikforscher und Komponist Knud Jeppesen (1892-1974) die Fux'sche Lehre mit einer sorgfältigen und umfassenden Analyse der Werke Palestrinas. Jeppesen kann auch heute noch als Referenz zur Kontrapunktlehre der klassischen Vokalpolyphonie gelten, wenn auch einige seiner Aussagen zu relativieren sind.

Die Beschäftigung mit den strengen Kontrapunktregeln der Spät-Renaissance gehört heute noch zur musikalischen Ausbildung und öffnet den Zugang zu einer musikalischen Ästhetik, die die meisten Kompositionen der abendländischen Musik der letzten 500 Jahre in irgendeiner Form beeinflusst hat.

2. Kontrapunktische Übungen (zweistimmiger Satz)

Die meisten dieser Übungen verlangen Gegenstimmen zu einem gegebenen *cantus firmus* (CF) . Hier einige Beispiele für solche *cantus firmi*:

Dorisch

1

2

3

4

5

Phrygisch

Phrygian mode musical notation, measures 6-10. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). Measure 6 starts with a 6 and contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 7 starts with a 7 and contains notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 8 starts with an 8 and contains notes Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Measure 9 starts with a 9 and contains notes C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Measure 10 starts with a 10 and contains notes D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5.

Mixolydisch

Mixolydian mode musical notation, measures 11-14. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). Measure 11 starts with an 11 and contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 12 starts with a 12 and contains notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 13 starts with a 13 and contains notes Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Measure 14 starts with a 14 and contains notes C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Äolisch

Aeolian mode musical notation, measures 15-18. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). Measure 15 starts with a 15 and contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 16 starts with a 16 and contains notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 17 starts with a 17 and contains notes Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Measure 18 starts with an 18 and contains notes C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Ionisch

Ionian mode musical notation, measures 19-22. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). Measure 19 starts with a 19 and contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 20 starts with a 20 and contains notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 21 starts with a 21 and contains notes Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Measure 22 starts with a 22 and contains notes C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Für den CF gelten die Melodieregeln auch, soweit sie grosse Notenwerte betreffen (s. 1.2.1 / 1.2.2 / 1.2.8).

2.1 Erste Art: "Note gegen Note"

Dem CF wird eine Unter- oder Oberstimme in gleichen Notenwerten (Ganze) gegenübergestellt.

Regeln zum Zusammenklang:

2.1.1 Nur konsonante Zusammenklänge sind möglich (die Quarte gilt im zweistimmigen Satz als dissonant).

2.1.2 Anfang u. Schluss: nur perfekte Konsonanz (Prim, Oktave, Quinte). Wenn Kontrapunkt in der Unterstimme: nur Oktave oder Prim.

2.1.3 Prim nur im ersten und letzten Takt.

2.1.4 Weder offene noch verdeckte Quinten- oder Oktavparallelen sind erlaubt.

2.1.5 Möglichst keine langen Passagen mit parallelen Terzen oder Sexten (höchstens vier Folgen).

2.1.6 Gleichzeitiges Springen beider Stimmen in der gleichen Richtung ist zu vermeiden. Wenn es trotzdem unvermeidlich ist, darf eine Stimme nicht mehr als eine Quarte springen (Ausnahme: Oktavsprung).

2.1.7 Ideal ist die Gegenbewegung beider Stimmen.

2.1.8 Stimmkreuzungen sind möglich und auch erwünscht.

Beispiele für Aufgaben der 1. Art (Jeppesen):

Vorbemerkungen: 1. Es handelt sich bei folgenden Beispielen **nicht** um dreistimmige Sätze. Zum *cantus firmus* (CF) passen nur je die Ober- oder die Unterstimme einzeln. 2. Gewisse Stimmen im Violinschlüssel müssen eine Oktave tiefer gelesen werden (hier z. B. CF in Mixolydisch). Der Violinschlüssel ist dabei unten mit einer 8 markiert.

Dorisch

Musical notation for the Doric mode, showing three staves (treble, CF, and bass clef) with notes and accidentals.

Phrygisch

Musical notation for the Phrygian mode, showing three staves (treble, CF, and treble clef) with notes and accidentals.

Mixolydisch

Musical notation for the Mixolydian mode, showing three staves (treble, CF, and bass clef) with notes and accidentals. The CF staff has an '8' below it, indicating an octave shift.

Äolisch

Ionisch

2.2 Zweite Art: zwei Noten pro CF-Wert

Vorübung: Melodien in Halben (s. Melodieregeln).

Regeln für Kontrapunkt:

2.2.1 Beginn mit Auftakt möglich. In diesem Fall muss Kontrapunkt mit Grund- oder Quintton der Tonart beginnen.

2.2.2 Auf Arsis (betontem Taktteil) nur Konsonanzen.

2.2.3 Auf Thesis (unbetontem Taktteil) sind Konsonanzen und Dissonanzen möglich. Konsonanzen können frei eingeführt werden. Dissonanzen können nur stufenweise eingeführt und in der gleichen Richtung weitergeführt werden.

2.2.4 Weiterhin nicht möglich sind offene und verdeckte Quinten- und Oktavparallelen.

2.2.5 Einklänge auf Arsis sind nur im ersten u. letzten Takt erlaubt.

2.2.6 Der Kontrapunkt auf die vorletzte Note des CF darf auch eine ganze Note sein.

Beispiele für Aufgaben der 2. Art (Jeppesen):

Dorisch

CF

The Doric mode is shown in three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is labeled 'CF' and is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The scale consists of the notes: D, E, F, G, A, B-flat, C, D.

Phrygisch

CF

The Phrygian mode is shown in three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is labeled 'CF' and is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The scale consists of the notes: E, F, G, A, B, C, D, E.

Mixolydisch

CF

The Mixolydian mode is shown in three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is labeled 'CF' and is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The scale consists of the notes: D, E, F, G, A, B-flat, C, D.

Äolisch

CF

The Aeolian mode is shown in three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is labeled 'CF' and is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The scale consists of the notes: D, E, F, G, A, B-flat, C, D.

Ionisch

2.3 Dritte Art: vier Noten pro CF-Wert

Regeln für Melodieführung der Viertel und für den Kontrapunkt:

2.3.1 Die Melodieregel für Sprünge nach oben ist streng anzuwenden (s. 1.2.3 / 1.2.4).

2.3.2 Auf dem 1. und 3. Viertel sind nur Konsonanzen erlaubt.

2.3.3 Auf d. 2. u. 4. Viertel sind Dissonanzen nach den gleichen Regeln wie bei der 2. Art möglich. Zusätzlich erlaubt sind noch Drehnoten nach unten:

2.3.4 Die "Cambiata"-Formel (s. 1.2.9) lässt eine Ausnahme in der Dissonanzbehandlung zu (Terzsprung nach dissonanter Note):

2.3.5 Beginn nur in vollkommener Konsonanz (ausnahmsweise unvollkommene Konsonanz bei Auftakt möglich).

2.3.6 Keine Einklänge auf dem ersten Viertel (ausser im ersten und letzten Takt).

Beispiele für Aufgaben der 3. Art (Jeppesen):

Dorisch

CF

C

This system shows the first three staves of the Doric mode. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line starting on C4 and moving through the notes of the Doric mode: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. A 'C' is written above the second measure. The middle staff is a treble clef with a common time signature, containing a bass line of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The bottom staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line that is a half-step lower than the top staff: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. An '8' is written below the first measure.

CF

C

This system shows the second three staves of the Doric mode. The top staff continues the melodic line from the first system, ending on C5. A 'C' is written above the second measure. The middle staff continues the bass line of whole notes. The bottom staff continues the lower melodic line, ending on Bb4. An '8' is written below the first measure.

Phrygisch

CF

C

C

This system shows the first three staves of the Phrygian mode. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line starting on C4 and moving through the notes of the Phrygian mode: C4, Db4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. A 'C' is written above the second measure. The middle staff is a treble clef with a common time signature, containing a bass line of whole notes: C4, Db4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. The bottom staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line starting on C4 and moving through the notes of the Phrygian mode: C4, Db4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. An '8' is written below the first measure.

Mixolydisch

CF

This system shows the first three staves of the Mixolydian mode. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line starting on C4 and moving through the notes of the Mixolydian mode: C4, D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. The middle staff is a treble clef with a common time signature, containing a bass line of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. The bottom staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line starting on C4 and moving through the notes of the Mixolydian mode: C4, D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. An '8' is written below the first measure.

Äolisch

Äolisch

CF

8

Äolisch

CF

8

Ionisch

Ionisch

CF

8

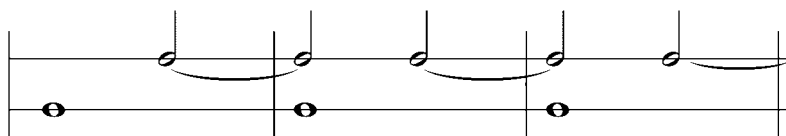
Ionisch

CF

8

2.4 Vierte Art: Synkopensdissonanzen

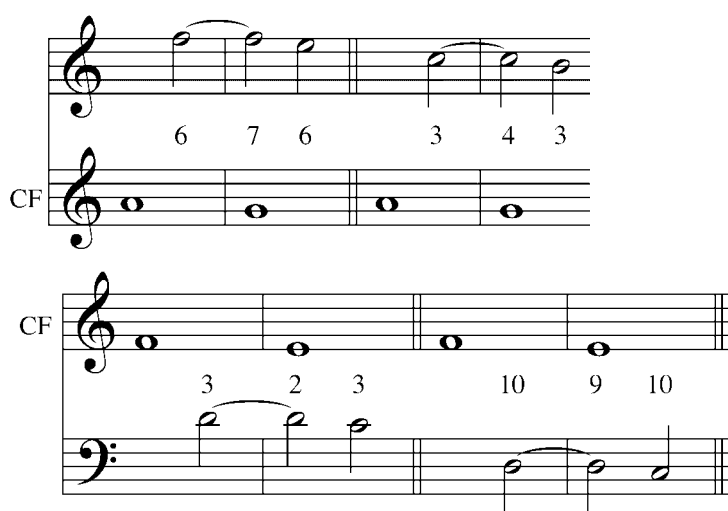
Einer ganzen Note des CF werden zwei gebundene, versetzte Halbe gegenübergestellt:



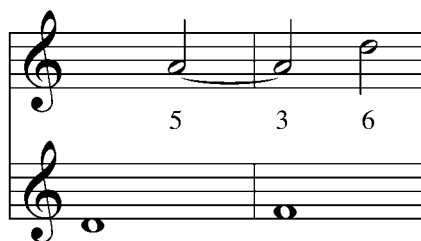
Regeln zum Zusammenklang:

2.4.1 Dissonanzen hier nur auf **betonte** Halbe. Die erste, unbetonte der zwei gebundenen Halben muss konsonant sein.

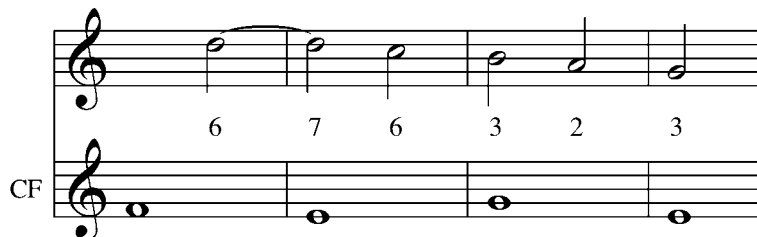
2.4.2 Die Dissonanz muss nach unten in eine **imperfekte Konsonanz** (Terz, Sexte, Dezime) aufgelöst werden. Folglich kommen als Synkopen-Dissonanzen in der Oberstimme nur Septimen und Quarten in Frage, in der Unterstimme nur Sekunden und Nonen.



2.4.3 Manchmal erfordert die Stimmführung auch eine Konsonanz der herübergebundenen Note auf Arsis. In diesem Fall ist die Weiterführung frei:



2.4.4 Ist die Unterbrechung der Synkopenkette nötig, gelten die Regeln der 2. Art:



2.4.5 Einklänge sind auf Arsis und Thesis möglich.

2.4.6 Auftakte sind möglich als perfekte Konsonanz mit dem CF.

2.4.7 Beispiele für Kadenzen:

Two musical examples of cadences. The first example shows a melodic line with notes G4, F4, E4, D4 and a bass line with notes C4, C4, C4. Fingerings 8, 7, 6, 8 are indicated for the melodic line. The second example shows a melodic line with notes G4, F4, E4, D4 and a bass line with notes C4, C4, C4, C4. Fingerings 3, 2, 3, 1 are indicated for the melodic line.

2.4.8 Im vorletzten Takt kann der Kontrapunkt auch eine ganze Note sein.

Beispiele für Aufgaben der vierten Art (Jeppesen):

Dorisch

Phrygisch

Mixolydisch

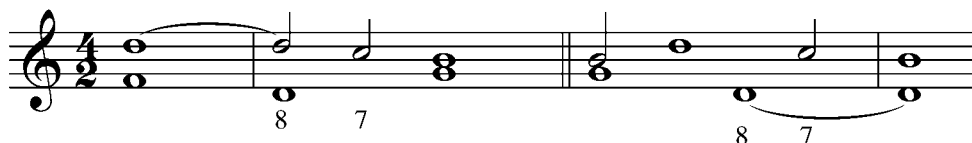
Äolisch

Ionisch

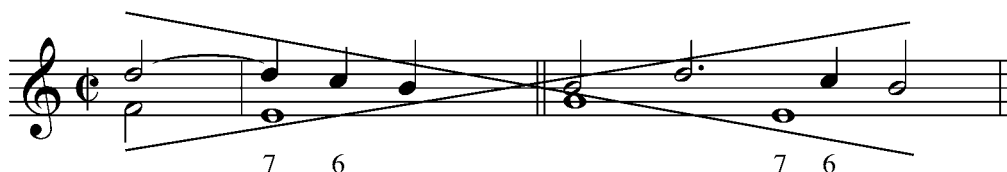
2.5 Fünfte Art: Melodien mit gemischten Notenwerten zum CF

2.5.1 generell gelten Regeln der Dissonanzbehandlung der Arten 1 - 4.

2.5.2 Eine Halbe, die auf Ligatur oder Ganze folgt, darf dissonieren, wenn Dissonanz nach der Regel der 2. Art weitergeführt wird:



2.5.3 Ein Viertel, das an eine Halbe angebunden ist, darf dann mit gleichen Regeln dissonieren, wenn die Halbe auf Betonung steht, sonst eher nicht (Ausnahme: Portamento, s. 1.2.9 / 2.5.8 und Cambiata, s. 2.5.6)



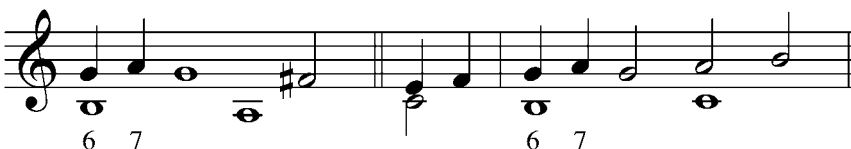
möglich ist:



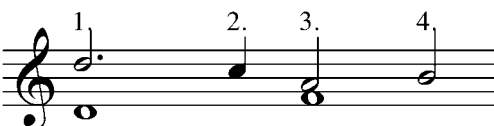
2.5.4 Das 3. Viertel eines 2/2 Taktes darf neu dissonieren, wenn es nach betonter Halber steht und die Bewegung stufenweise abwärts geht.



2.5.5 Im Gegensatz zur 3. Art ist die Drehdissonanz nach oben möglich, wenn sie von einer unbetonten Halben oder synkopisierenden Ganzen gefolgt wird:



2.5.6 Cambiata: Im Gegensatz zur dritten Art (2.3.4) sind hier freiere rhythmische Formen möglich (s. 1.2.9). Der 2. Ton bleibt aber Viertel und ist dissonant:



Ist die dritte Note der Cambiata ein Viertel, muss die vierte auch ein Viertel sein. Der fünfte Ton muss dann die Obersekunde zum vierten bilden:



Ist der dritte Ton eine Halbe, kann der folgende vierte Ton den Wert einer Halben oder einer Ganzen haben. Der fünfte Ton kann in diesem Fall frei weitergeführt werden:



2.5.7 Schlussformel mit Achteln (s. 1.2.8):

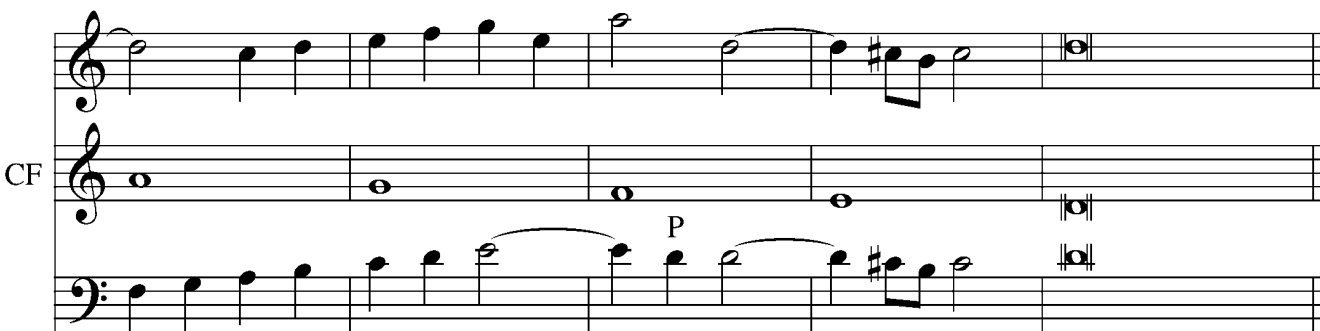
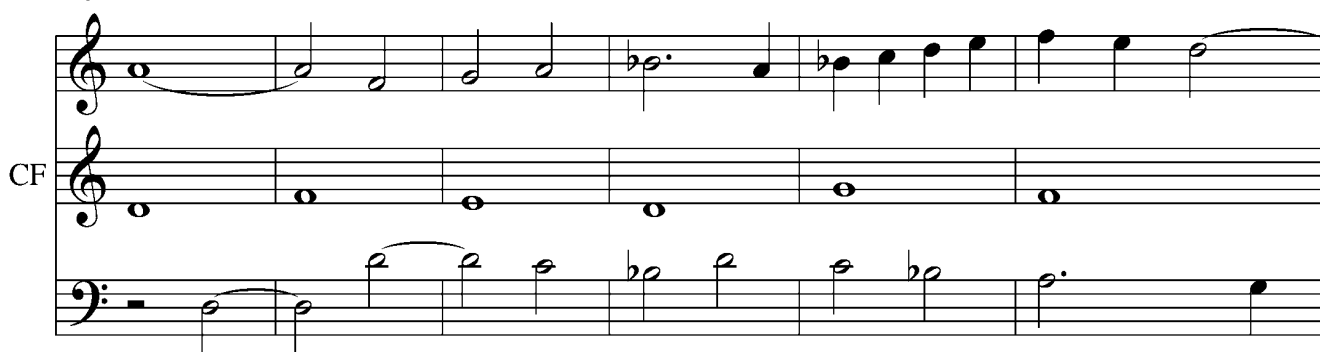


2.5.8 Schlussformel mit Portamento (s. 1.2.9):



Beispiele für Aufgaben der fünften Art (Jeppesen):

Dorisch



Phrygisch

Musical score for the Phrygian mode in C major. It consists of three staves: a melody staff in treble clef, a CF (C major) accompaniment staff in treble clef, and a bass line staff in bass clef. The melody starts with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a chromatic descent from G4 to F4. The CF accompaniment consists of whole notes on the C major scale. The bass line starts with a half rest and then follows a similar pattern to the melody.

Mixolydisch

Musical score for the Mixolydian mode in C major. It consists of three staves: a melody staff in treble clef, a CF (C major) accompaniment staff in treble clef, and a bass line staff in bass clef. The melody starts with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a chromatic descent from G4 to F4. The CF accompaniment consists of whole notes on the C major scale. The bass line starts with a half rest and then follows a similar pattern to the melody, with a 'C' chord symbol above the staff.

Äolisch

Musical score for the Aeolian mode in C major. It consists of three staves: a melody staff in treble clef, a CF (C major) accompaniment staff in treble clef, and a bass line staff in bass clef. The melody starts with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a chromatic descent from G4 to F4. The CF accompaniment consists of whole notes on the C major scale. The bass line starts with a half rest and then follows a similar pattern to the melody, with a 'C' chord symbol above the staff.

Musical score for the Aeolian mode in C major. It consists of three staves: a melody staff in treble clef, a CF (C major) accompaniment staff in treble clef, and a bass line staff in bass clef. The melody starts with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a chromatic descent from G4 to F4. The CF accompaniment consists of whole notes on the C major scale. The bass line starts with a half rest and then follows a similar pattern to the melody.

Ionisch C

2.6 Freier zweistimmiger Satz

Dabei geht es um kurze Kompositionen von zwei freien, rhythmisch unabhängigen Stimmen (ohne CF).

Regeln:

2.6.1 Im Prinzip gelten die gleichen Regeln wie bei der 5. Art.

2.6.2 Dissonanzbehandlung „Note gegen Note“:

2.6.2.1 Notenwerte, die grösser als Viertel sind, dürfen nicht mit gleichen Werten dissonieren.

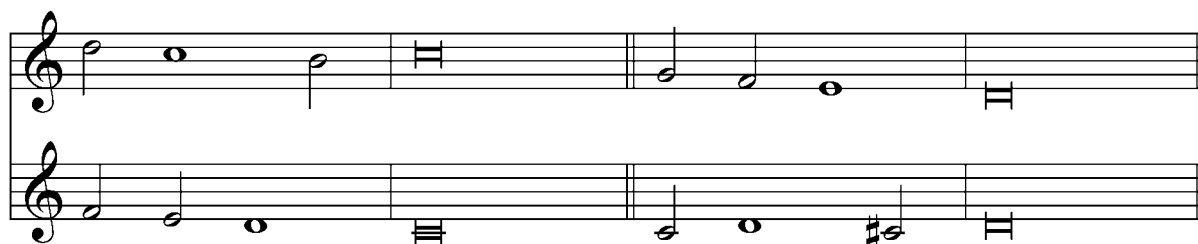
2.6.2.2 Bei Dissonanz „Viertel gegen Viertel“ muss jede Stimme die Dissonanz korrekt weiterführen (s. 2.3.3).

2.6.3 Die Regel, dass ein betontes Viertel (1. u. 3.) nicht als Dissonanz gesetzt werden kann, wird im freien Satz mit folgender Ausnahme gelockert: Wenn vier Viertel (1. bis 4.) stufenweise fallen, kann nicht nur das 2. u. 4., sondern auch das 3. dissonieren. Bedingungen:

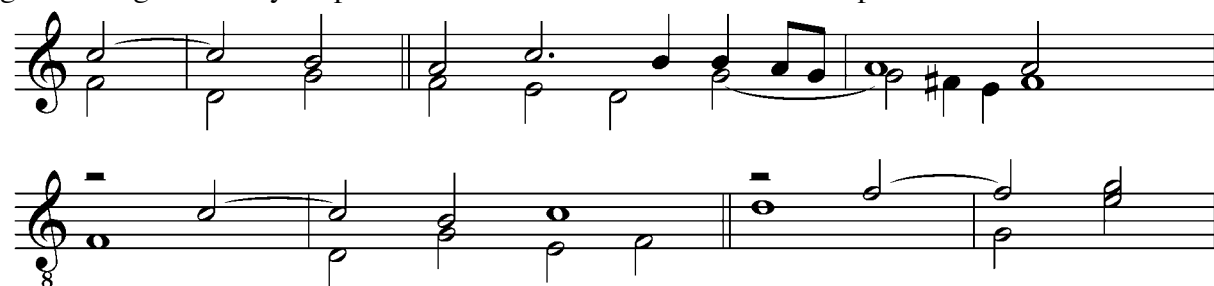
- Auf das 4. Viertel muss Obersekunde folgen:

- Gegenstimme muss korrekte Vorhaltsdissonanz zur Viertelbewegung bilden:

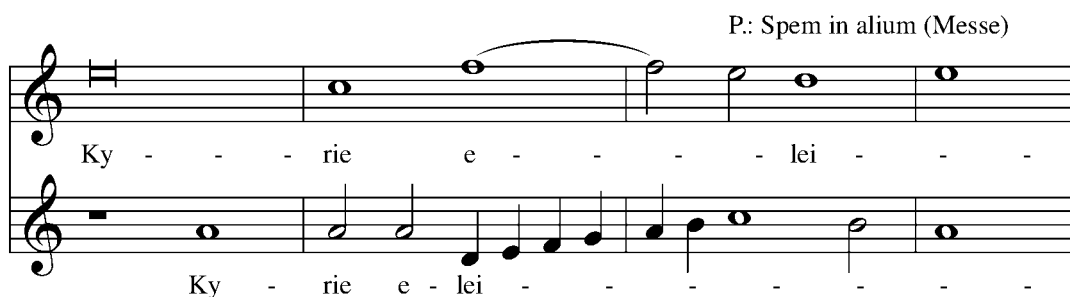
Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine eigentliche Auszierung einer Dissonanz der 4. Art, die unverziert so aussehen könnte:



2.6.4 Bei Synkoppendissonanzen braucht die Gegenstimme (die nicht synkopierende Stimme) nicht, wie bei der 4. Art, erst die Auflösung der Dissonanz abzuwarten, bevor sie sich weiter bewegt, sondern kann gleichzeitig mit der synkopierenden Stimme den Ton wechseln. Bsp:



2.6.5 Wichtiges Prinzip einer Komposition von zwei selbständigen Stimmen ist die wechselseitige Ablösung von Ruhe und Bewegung. So stellt sich meistens das Problem von dissonierenden Vierteln „Note gegen Note“ gar nicht.



2.6.6 Parallelbewegung von Vierteln in Terzen oder Sexten ist allerdings durchaus möglich, wenn auch mit Mass.

2.6.7 Regeln zur Textunterlegung:

2.6.7.1 Jeder Notenwert, der grösser als ein Viertel ist, kann Träger einer Textsilbe sein.

2.6.7.2 Ausnahme: Viertel zwischen punktierter Halbe und grösserer Note kann Silbe tragen:



2.6.7.3 Achtel tragen keine Textsilben

2.6.7.4 Mehrere aufeinander folgende Viertel können gemeinsam Träger einer Silbe sein:

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a half note, followed by two quarter notes, then a series of five eighth notes, and finally a half note. The lyrics 'be - ne - dic - - - - - tus' are written below the staff, with hyphens indicating syllable placement. The first three notes (half, quarter, quarter) are under 'be - ne - dic', and the final half note is under 'tus'. There are four hyphens between 'dic' and 'tus'.

2.6.7.5 Betonte Silben sollten wenn möglich auch auf betonte Takteile fallen.

2.6.7.6 Silbenwechsel direkt nach einer Serie von Vierteln ist zu vermeiden (schwierige Ausführung):

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a half note, followed by two quarter notes, then a series of five eighth notes, and finally a half note. The lyrics 'ful - get ec - cle - si - a' are written below the staff. A large 'X' is drawn over the syllable change between 'cle' and 'si', indicating it is to be avoided.

besser:

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a half note, followed by two quarter notes, then a series of five eighth notes, and finally a half note. The lyrics 'ful - get ec - cle - - - - si - a' are written below the staff. The syllable change between 'cle' and 'si' is now separated by three hyphens, indicating a better placement.

2.6.7.7 Ausnahme: Schlussformeln

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a half note, followed by a quarter note, then a series of five eighth notes, and finally a half note. The lyrics 'A - - - - - men.' are written below the staff. The first note is a half note, and the rest are eighth notes.

2.6.7.8 Imitationen: Imitierte Motive sollten die gleiche Textunterlegung aufweisen wie das Ausgangsmotiv.

2.6.7.9 Jede Tonwiederholung verlangt eine neue Silbe. Ausnahme: Portamento (s. 1.2.9 / 2.5.8).

Beispiele für kurze zweistimmige Sätze in der freien Art (Jeppesen nach Motiven von Palestrina):

Anmerkung: von Palestrina selbst sind keine zweistimmigen Kompositionen überliefert. Seine Behandlung der Zweistimmigkeit lässt sich in kürzeren zweistimmigen Passagen von mehrstimmigen Werken ablesen. Hingegen hat Orlando di Lasso eine ganze Reihe von zweistimmigen „Bicinien“ komponiert, die als Beispiele dieser Art gute Dienste leisten.

Dorisch

Ky - - - ri - e e - lei - - -

Ky - ri - e e - - - - - - - - - lei - - -

- son.

- son.

Phrygisch

Ky - - - ri - - - e e - - -

Ky - - - - - ri - e - - - - - e - -

- - - lei - - - - - - - - - - - - - - - son.

- - - lei - - - - - - - - - - - - - - - son.

Mixolydisch

Ky - ri - e e - lei - - - - - son.

Ky - - - - - rie e - lei - - - - - - - - - son.

Äolisch

Ky - ri - e e - lei - - - - - son.

Ky - - - - ri - e e - - - - - lei - son.

Ionisch

Ky - - - - rie e - lei - - - - - son, Ky -

Ky - - - - - rie e - - - - lei - - - - -

- - - - - rie e - lei - - - - - son.

- son, Ky - - - - - rie e - - - - lei - son.

Inhalt

| | Seite |
|---|-------|
| 1. Einführung | 1 |
| 1.1 Notation | 1 |
| 1.2 Melodiebildung | 1 |
| 1.3 Tonartsystem | 4 |
| 1.4 Zusammenklang | 5 |
| 1.5 Die Vermittlung der Kontrapunkt-Lehre | 6 |
| 2. Kontrapunktische Übungen (zweistimmiger Satz) | 6 |
| Cantus firmi | 6 |
| 2.1 Erste Art: „Note gegen Note“ | 7 |
| <i>Beispiele für Aufgaben der 1. Art</i> | 8 |
| 2.2 Zweite Art: zwei Noten pro CF-Wert | 9 |
| <i>Beispiele für Aufgaben der 2. Art</i> | 10 |
| 2.3 Dritte Art: vier Noten pro CF-Wert | 11 |
| <i>Beispiele für Aufgaben der 3. Art</i> | 12 |
| 2.4 Vierte Art: Synkopensdissonanzen | 14 |
| <i>Beispiele für Aufgaben der 4. Art</i> | 15 |
| 2.5 Fünfte Art: Melodien mit gemischten Notenwerten zum CF | 16 |
| <i>Beispiele für Aufgaben der 5. Art</i> | 17 |
| 2.6 Freier zweistimmiger Satz | 19 |
| 2.6.7 Regeln zur Textunterlegung | 20 |
| <i>Beispiele für kurze zweistimmige Sätze in der freien Art</i> | 22 |