

## Materialien zum Thema

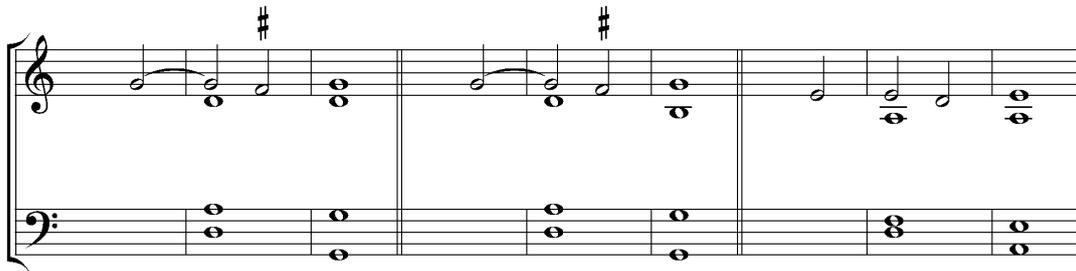
# Kontrapunkt

### Inhaltsverzeichnis

1. Grundlagen: Die Kadenz.....	2
2. Einstimmige Verläufe .....	4
3. Regeln zur Textvertonung .....	6
4. Imitationsbereiche.....	8
5. ›Binnenmusik‹.....	10
6. Motettenanfänge.....	11
7. Vorzeichnung und Chiavetten.....	13
8. Klauseldisposition und pragmatische Tonartbestimmung .....	14
9. Vierstimmiger Mottetenbeginn (exemplarische Arbeitsweise) .....	16
10. ›Figurenlehre‹ .....	17
11. Musica ficta (Musica falsa).....	18
12. Madrigalisten .....	20
13. Komponisten und Wirkungsorte.....	21
14. Aufgaben zum Üben .....	22

## 1. Grundlagen: Die Kadenz

Die Standardkadenz:

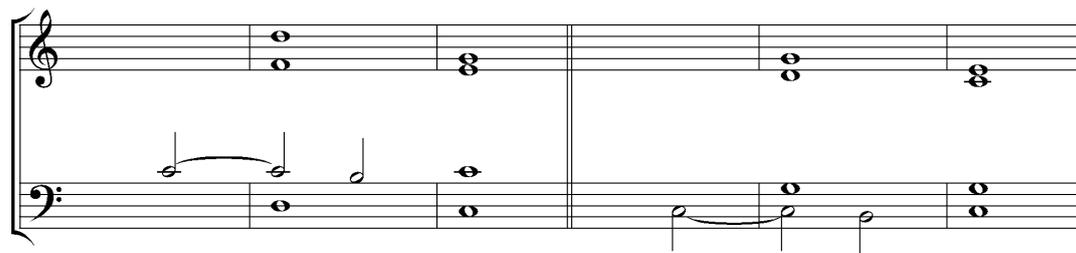


Sopranklausel im Sopran  
Altklausel im Alt  
Tenorklausel im Tenor  
Bassklausel im Bass.

Variante der Altklausel im  
Alt (Terzfall statt Tonwie-  
derholung)

Sopranklausel im Sopran  
Altklausel im Alt  
Tenorklausel im Tenor  
Bassklausel im Bass in der  
phrygischen Klausel

Der Klauseltausch:



Bassklausel im Sopran  
???-Klausel im Alt  
Sopranklausel im Tenor  
Tenorklausel im Bass.

Altklausel im Sopran  
Tenorklausel im Alt  
Altklausel im Tenor.  
Sopranklausel im Bass

In der Standardkadenz (Doppeloktavkadenz) führen Sopran-, Tenor- und Bassklausel auf die Finalis des Modus bzw. in heutiger Terminologie auf den Grundton der Tonart. Dieser harmonische Aspekt kann dazu verleiten, den in die Quinte des Schlussklangs führenden Quintsprung abwärts im Sopran als »ab-springende Tenorklausel« zu bezeichnen [...], wobei eine solche Terminologie sich geschichtlich auf Äußerungen von Gallus Dressler (1563/64) stützen könnte, der die Bassklausel vom Klauseltausch ausnimmt sowie auf eine überwiegend italienische Tradition, in der mit »cadenza« der Stimmenverbund und damit implizit auch eine Harmonik bezeichnet worden sind. Der Begriff »clausula« und die Terminologie Antepaenultima, Paenultima und Ultima beschreiben dagegen primär melodische Formeln und es ist im Hinblick auf die Einzelstimme nicht einzusehen, warum ein Quintfall im Bass aber nicht im Sopran als Bassklausel gelten soll. Auch diese den melodischen Verlauf akzentuierende Auffassung lässt sich geschichtlich fundieren z. B. durch Äußerungen von Nucius (1613) und Matthaei (1652) bzw. durch eine überwiegend deutsche Tradition der Kadenzbeschreibung (aus: Ulrich Kaiser, *Der vierstimmige Satz*, Kassel 2002, S. 37)

Literatur: Carl Dahlhaus: Stichwort »Klausel«, in: Riemann-Lexikon, <sup>12</sup>1967; Werner Braun: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8, Darmstadt 1994, S. 246–252.“

›Fuggir la cadenza« – Die Sopranklausel als Soggetto:

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

›Fuggir la cadenza‹ – Die Altklausel als Soggetto:

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

›Fuggir la cadenza‹ – Die Tenorklausel als Soggetto:

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

›Fuggir la cadenza‹ – Die Bassklausel als Soggetto:

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Four examples of fingerings for the cadenza, labeled a), b), c), and d). Each example shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The fingerings are indicated by numbers 5, 8, 6, 5, 8, 6, 5, 3.

## 2. Einstimmige Verläufe

Authentischer Melodieverlauf (schematisch):

*Schematische Skizze eines authentischen Melodieverlaufs*



aus: Kaiser, Ulrich Gehörbildung, Grundkurs, Kassel 32003, S.51

Beispiele:

### 1.) Adrian Willaert (ca. 1490–1562), *O Thoma, laus et gloria*, Finalis »G«

Tenor

pro-fes-sor sa - cri nu - - - - - mi-nis - , nu - - - - - mi - nis.

### 2.) Johannes Walter (1490–1570), *Nun bitten wir den heiligen Geist*, Finalis »F«

Tenor

8 Nun bit-ten wir den- hei-li- - gen Geist, nun bit- - - - ten wir- den hei- - - li-gen Geist

### 3.) Jacobus Vaet (ca. 1529–1567), *Magnificat primi toni, Esurientes*, Finalis »d«

Tenor

E - su - ri - en - - tes im-ple-vit bo - nis, im-ple-vit - bo - - nis, im-ple-vit bo - nis.

### 4.) Giovanni Pierluigi Palestrina (ca. 1524–1594), *Tu es Petrus*, Finalis »G«

Tenor

8 Be - ne - dic - tus qui - - - - - ve - nit, be - ne - dic - tus qui - - - - - ve - nit,

### 5.) Orlandus Lassus (1532–1594), *Cantate Domino*, Finalis »d«

Tenor

8 Can - ta - te Do - - - - - mi - no can - ti - cum no - - - - - vum,

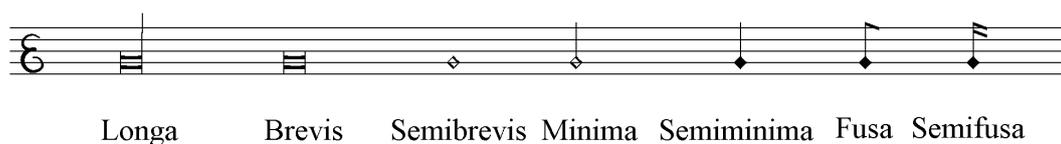


### 3. Regeln zur Textvertonung

1. Sprachliches und musikalisches Metrum sollen übereinstimmen.
2. Letzte Töne sind immer, erste Töne fast immer lang und schwer.
3. Eine unbetonte vorletzte Silbe soll leicht und kurz sein, eine betonte nicht.
4. Einzelne Viertelnoten dürfen eine (unbetonte) Silbe tragen.
5. Innerhalb einer Viertonkette soll die Silbe nicht wechseln.
6. Melismen beginnen stets auf Halbposition, bevorzugt mit a) einer punktierten Note b) mit einer Kette von Viertelnoten.
7. Leichte Viertelpaare werden generell in Melismen eingebunden.
8. Achtelpaare erlauben keinen Silbenwechsel.
9. Melismen enden mit einer Halben, Ganzen oder größeren Note, Erst danach wechselt die Silbe.
10. Melismen können verbunden werden a) mit langen bzw. betonten Silben b) mit Anfangs- oder Schlußsilben mehrsilbiger Wörter.
11. Für unbetonte vorletzte Silben verbieten sich Melismen.
12. Die erste und die letzte Note tragen gewöhnlich eigene Silben.

Aus: Daniel, Thomas: Kontrapunkt, Köln 1997, S. 70–74.

Notenbild und Notenwerte in historischer Terminologie:



Notenbild vieler praktischer Ausgaben (Übertragung durch Halbierung der Notenwerte):



Die zehn Regeln der Textunterlegung des Gioseffo Zarlino:

»Die **erste Regel** also verlangt, daß man in jedem Falle die lange oder kurze Silbe einer passenden Note unterlegt, und zwar so, daß man keinen Barbarismus hört; denn im mehrstimmigen Gesang gehört zu jeder einzelnen Note, die nicht mit einer anderen durch Ligatur verbunden ist (ausgenommen die Semiminima und alle kleineren Notenwerte), eine eigene Silbe; dies kann man auch am Choral beobachten, in dem jeder quadratischen Note ihre Silbe zugeordnet wird, ausgenommen in einigen Fällen die mittlere Noten [...].

Die **zweite Regel** verlangt, daß jeder Ligatur von mehreren Noten, gleichgültig ob im mehrstimmigen Gesang oder im Choral, zu Beginn mehr als eine Sylbe zugeordnet werde.

**Die dritte:** daß nach dem Verlängerungspunkt im mehrstimmigen Gesang keine Silbe zugeordnet werde.

**Die vierte:** daß man nur selten einer Semiminima eine Silbe unterlegt und niemals solchen Noten, die kleiner sind als sie [Achtel und Sechzehntel], und nicht der Note, die ihr unmittelbar folgt [die auch größer sein kann als eine Semiminima].

**Die fünfte:** daß man den Noten keine Silbe zuzuordnen pflegt, die unmittelbar auf eine punktierte Semibrevis oder Minima folgen, wenn diese Noten von kürzerem Wert sind als der Punkt, wie etwa die

Semiminima nach der punktierten Semibrevis und die Croma [= Fusa] nach der punktierten; dasselbe gilt für die Noten, die unmittelbar auf die vorige folgen [in der Regel auf eine punktierte Semibrevis mindestens zwei Semiminimen; beide bilden mit der punktierten Semibrevis zusammen ein Melisma].

**Die sechste:** daß man, wenn man einer Semiminima eine Silbe unterlegt, weil das notwendig ist, auch der folgenden Note eine Silbe unterlegen kann.

**Die siebente:** daß jedwede Note, die am Anfang des Gesanges steht oder in seinem Verlauf nach irgend einer Pause, notwendig eine Silbe tragen muss.

**Die achte:** daß man im Choral niemals ein Wort oder eine Silbe wiederholt, obwohl man gelegentlich einige hört, die dies tun, eine wirklich tadelnswerte Sache; im mehrstimmigen Gesang hingegen sind solche Wiederholungen möglich, ich sage nicht: von einer Silbe oder einem Wort, aber von einem Teil der Rede, wenn der Sinn vollständig ist; und dies kann man tun, wenn genügend Noten vorhanden sind, so daß man bequem etwas wiederholen kann; freilich ist eine allzu häufige Wiederholung einer Sache (nach meinem Urteil) nicht sehr geschickt, es sei denn, dies geschehe, um besser die Worte auszudrücken, die eine bedeutende Aussage enthalten, die der Beachtung würdig ist.

**Die neunte:** daß, wenn alle Silben eines Satzes oder Redeteils bis auf die vorletzte und letzte den Noten unterlegt sind, diese vorletzte einige kleinere Noten auf sich vereinigen darf, wie zwei oder drei oder eine andere Menge; dies gilt jedoch nur, wenn die vorletzte Silbe lang ist und nicht kurz, denn wäre sie kurz, beginge man einen Barbarismus. Singt man auf diese Weise, dann entsteht das, was viele [die rhetorische Figur des] Neuma nennen, das heißt, man spricht eine Silbe zu vielen Noten aus. Es sei denn, diese Noten sind so angeordnet, daß man gegen die erste Regel verstößt.

**Die zehnte und letzte Regel** besagt, daß die letzte Silbe der Rede, bei Beachtung der obigen Regeln, der letzten Note des Gesanges zugeordnet werden muss.«

Gioseffo Zarlino, *Le Institutione armoniche* (1558, zitiert nach der 3. Auflage 1573), Kap. IV,32: Il modo, che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le parole (= zehn Regeln zur Textunterlegung), S. 421 f.

Zitiert nach: Dürr, Walter: *Sprache und Musik. Geschichte. Gattungen. Analysemodelle*, Kassel 1994, S. 273 f. (die Hervorhebungen sind nicht original)

Beispiel für ein historisches Notenbild: Johannes Gallus, »Sancte Hieronyme«, Motettenbeginn des Bassus:

Sancte Hieronyme doctor inclite, Tu speculum mundi,  
Carnis carens spurcitia, Carnis carens spurcitia, Tu colentes  
hodie, Tu colentes hodie festiuitatis gaudia, Transfer ad regnum  
glorię, Transfer ad regnum glorię, post huius vi

#### 4. Imitationsbereiche

Der Unterquartkanon:

Kanonfähige Intervalle des Unterquartkanons:

1. Sekunde abwärts, Terz aufwärts
2. Sekunde aufwärts, Quarte abwärts, Quinte aufwärts (jeweils nur 1x)  
(Tonwiederholung mit Abwärtsauflösung auf leichter Zeit = Quartvorhalt)

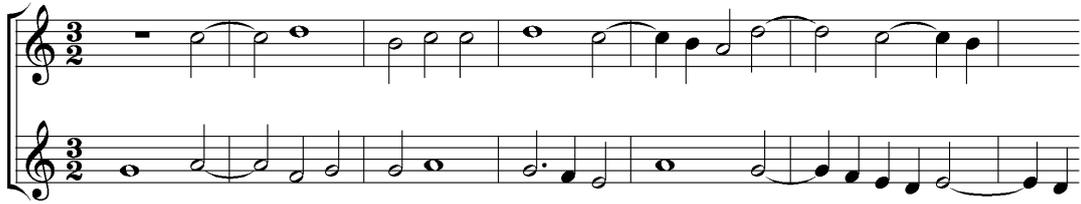
Der Unterquintkanon:

Giovanni Pierluigi Palestrina,  
*Derelinquat impius, Finalis* »c«

Kanonfähige Intervalle des Unterquintkanons:

1. Sekunde aufwärts, Terz abwärts, Tonwiederholung
2. Quarte aufwärts, Quinte abwärts (jeweils nur 1x)

Der Oberquartkanon:



Kanonfähige Intervalle des Oberquartkanons:



1. Sekunde aufwärts, Terz abwärts
2. Quarte aufwärts, Quinte abwärts, Sekunde abwärts (jeweils nur 1x)

Der Oberquintkanon:



Kanonfähige Intervalle des Oberquintkanons:



1. Terz aufwärts, Sekunde abwärts, Tonwiederholung
2. Quinte aufwärts, Quarte abwärts (jeweils nur 1x)

## 5. »Binnenmusik«

Bewegungsformen mit komplementärer Rhythmik :

- |                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| 5-8 ; 8-5             | = Quartsprünge              |
| 5-3 ; 3-5 ; 8-3 ; 3-8 | = Terzsprünge (Sextsprünge) |
| 5-6 ; 6-5             | = Sekundbewegungen          |

Fe-cit po-ten-ti-am in bra-chi-o su-o, su - - - - o,

8 Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, su -

in bra-chi - o su - - - - - o: di -

8 bra - chi - o su - - - - - o, in bra - chi - o su - - - -

sper-sit su-per - bos di - sper-sit su - - - - per -

8 o di - sper-sit su - per - bos men - te cor -

- - bos men-te cor - - - - dis su - - - i.

8 dis su - i, men - - - - te cor - dis su - i, su - - - - i.

Jacobus Vaet, Magnificat Oktavi Toni, *Fecit potentiam*

## 6. Motettenanfänge

Anfang der Motette *Dies sanctificatus* von Palestrina:

The image shows the beginning of the motet 'Dies sanctificatus' by Palestrina. It is presented in two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The second system also consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is in a common time signature (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes with some rests.

Schematisch: Sopran/Alt (Alt/Sopran) + Tenor/Bass (Bass/Tenor) möglich

Anfang der Motette *Magnum haeredita* von Palestrina:

The image shows the beginning of the motet 'Magnum haeredita' by Palestrina. It is presented in two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The second system also consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is in a common time signature (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes with some rests.

Schematisch: Sopran/Alt (Alt/Sopran) + Tenor/Bass + Bass/Tenor möglich

Anfang der Motette *Congratulamin mihi* von Palestrina:

The image shows the beginning of the motette 'Congratulamin mihi' by Palestrina. It consists of two systems of musical notation. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system shows the vocal line starting with a half rest, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lute line starts with a whole rest, followed by a series of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The second system continues the vocal line with notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lute line continues with notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece is in a 6/8 time signature and the key signature has one sharp (F#).

Schematisch: auch ASTB, ATSB, TASB, SATB möglich

Anfang der Motette *Ave Maria* von Palestrina:

The image shows the beginning of the motette 'Ave Maria' by Palestrina. It consists of two systems of musical notation. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system shows the vocal line starting with a whole rest, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lute line starts with a whole rest, followed by a series of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The second system continues the vocal line with notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lute line continues with notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece is in a 6/8 time signature and the key signature has one sharp (F#).

Schematisch: Beginn mit einem Noema

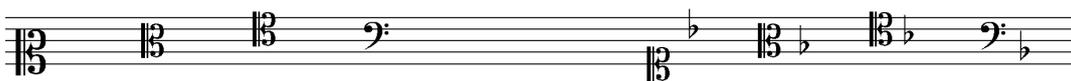
## 7. Vorzeichnung und Chiavetten

Die folgenden Angaben richten sich nach: Harold S. Powers, *NGrove*, Paperback–Ausgabe 1995, vol. 12, p. 401.

1. Modus (Finalis d/g):



2. Modus (Finalis d/g):



3. und 4. Modus (Finalis e):



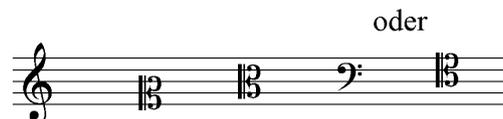
5. Modus (Finalis F):



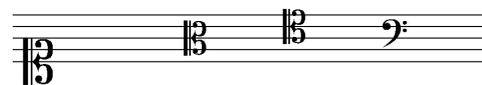
6. Modus (Finalis F):



7. Modus (Finalis G):



8. Modus (Finalis G):



Die jeweils 1. Schlüsselung im 1. und 2. Modus ist selten.

Set 1: 1:d, 2:g, 3:e, 4:e, 6:f, 8:g

Set 2: 1:g, 5:f, (7:g)

Set 3: 2:d

Umfänge nach Daniel, Thomas: *Kontrapunkt*, Köln 1997:

Hohe Chiavette:	S/mS/A/Bar. o. T	d'-g'' / g-c'' / e-a' / A-d'
Standardschlüssel:	S/A/T/B	h-e'' / e-a' / c-f' / F-h
(Tiefe Chiavette:	mS/T/Bar./sB	g-c' / c-f' / A-d' / D-g

## 8. Klauseldisposition und pragmatische Tonartbestimmung

Kadenzen der acht traditionellen Modi (Tonstufen in Tenorlage)

Tonart	Kadenzen ersten	zweiten	dritten Ranges
1. Modus	d,d'	a	f
2. Modus	d	A und f	a
3. Modus	e,e'	a, selten c'	g
4. Modus	e	a	g, c
5. Modus	f,f'	c'	a
6. Modus	f	c und a	c'
7. Modus	g,g'	d'	c'
8. Modus	g	c' und d	d'

Clausulae peregrinae: alle anderen, einschließlich von Kadenzen mit verfälschtem Toncharakter, wie z.B. a–*mi* im 1. und 2., e–*re* im 3. und 4. Modus.

Der 2. Ton erscheint in der oben notierten Gestalt, wie schon erwähnt, nur sehr selten. Deshalb hier die Kadenzen seiner beiden gängigen Transpositionen (Oberquart bzw. Oberoktav):

Finalis g (mit b–molle): g, d und b, d'  
 Finalis d' (mit b–durum): d', a und f', a

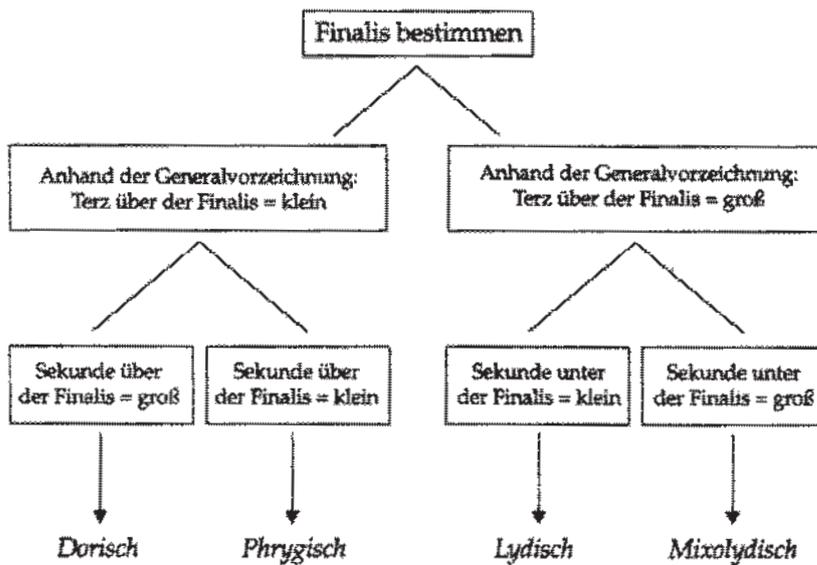
Der Glareansche 5. und 6. Modus, Lydius und Hypolydius, (Finalis f, mit b–durum), haben dieselben Kadenzstufen wie die traditionellen Modi 5 und 6; doch besitzt die Kadenz auf a in den genannten Modi Glareans die Tonqualität *re* [Anm: anstatt der Tonqualität *mi* bei b–Vorzeichnung, s.S.13].

Die Glareanschen Modi 11 und 12 entsprechen bekanntlich den traditionellen Modi 5 und 6. [...]

Zum Vergleich: Kadenztonstufen des Gregorianischen Chorals (nach Franchinus Gafurius, *Practica musicae*, Mailand 1496, lib. I, cap. 8–15, mit Berufung auf Guido von Arezzo):

1. Modus:	c, d, f, g, a	2. Modus:	A, c, d, e, f
3. Modus:	e, f, g, c'	4. Modus:	c, d, e, f, g, a
5. Modus:	f, g, a, c'	6. Modus:	c, d, f, a
7. Modus:	g, a, h, c', d'	8. Modus:	d, f, g, a, c'

Zitiert nach: Meier, Kassel 1992, S. 181.



*Beispiel 1*



Psalm 57

Kantionalsatz mit Finalis g und b-Vorzeichnung

- linker Ast (obwohl der Psalm mit einem G-Dur-Klang endet, denn die mit der Generalvorzeichnung gebildete Terz über der Finalis g ist klein)
- die Sekunde über g ist groß
- linker Ast
- Dorisch auf g.

Aus: Ulrich Kaiser, *Der Vierstimmige Satz*, Kass 2002, S. 27

Bestimmen Sie die folgenden Tonarten:

Anzahl der Vorzeichen	Finalis	
ein b	f	_____
ein b	d	_____
ein b	a	_____
kein Vorzeichen	c	_____
zwei b	g	_____

## 9. Vierstimmiger Mottetenbeginn (exemplarische Arbeitsweise)

### Vorgabe "Sicut servus" (Palestrina)

#### 1.) Imitation Gerüstsatz (Sopran/Tenor) überlegen.

Sopran  
Si - ti - vit a - ni - ma me - a ad De - um for - - tem vi - vum

Alt

Tenor  
8 Si - ti - vit a - - ni - ma

Bass

#### 2.) Imitationen der Zusatzstimmen überlegen.

S  
Si - ti - vit a - ni - ma me - a ad De - um for - - tem vi - vum

A  
Si - ti - vit a - - ni - ma

T  
8 Si - ti - vit a - - ni - ma me - a ad

B  
Si - ti - vit

#### 3.) Kadenz des 1. Abschnitts disponieren.

S  
Si - ti - vit a - ni - ma me - a ad De - um for - - tem vi - vum

A  
Si - ti - vit a - - ni - ma

T  
8 Si - ti - vit a - - ni - ma me - a ad

B  
Si - ti - vit

#### 4.) Satz vervollständigen und "fuggir la cadenza" ausarbeiten.

S  
Si - ti - vit a - ni - ma me - a ad De - um for - - tem vi - vum

A  
Si - ti - vit a - - ni - ma me - a ad De - - um for - - tem vi - vum

T  
8 Si - ti - vit a - - ni - ma me - a ad De - um, a - - ni - ma me - - - a ad De - - - - um

B  
Si - ti - vit a - - ni - ma me - a - - -

## 10. ›Figurenlehre‹

**anabasis** *Anabasis (lat.) von [...] ascendo, ich steige in die Höhe; ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes exprimiert wird. Z.E. über die Worte: Er ist auferstanden. Gott fahret auf. u.d.g.*

Walther (Lexicon), 1732

**catabasis** *Cantabasis [sic!] Descensus, Abfahrt. Heißt in der Music, wann die Noten oder Sing-Stimmen, laut des Texts, mit den Worten absteigen. v.g. Descendit ad infernos.*

Palestrina, *Novella Aurora*, geistliches Madrigal

Spiess (Tractatus), 1745



**exclamatio** *Exclamatio [...] ist eine rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwärts springende Sextam minorem geschehen kann.*

Walther (Lexicon), 1732

**heterolepsis** *Heterolepsis ist eine Ergreifung einer anderen Stimme [...] wenn ich nach einer Consonantz in eine Dissonantz springe oder gehe, so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden.*

Die andern Stimmen stünden also:



Bernhard (Tractatus), Mitte des 17. Jahrhunderts

**cadencia duriuscula** *Cadentiae duriusculae sind, welche etwas seltsame Dissonantzen vor denen beyde Schluß-Noten annehmen.*



Bernhard (Tractatus), Mitte des 17. Jahrhunderts

**aposiopesis** *Aposiopesis [...] ist, wann entweder mittelst einer General-Pausen alle Stimmen zugleich stillhalten: oder auch wann eine einzelne Stimme stillschweiget, und abbricht, da sie doch solte singen [...]*

Spiess (Tractatus), 1745

**antitheton** (antithesis) *Antitheton ist ein musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander contrair und entgegen sind, exprimiert werden sollen. Z.E. ich schlaffe, aber mein Herz wachet, u.d.g.*

Walther (Lexicon), 1732

**fuga** *Fuga bedeutet einen solchen musicalischen periodum, welchen man bey Worten, die eine Flucht anzeigen, anbringt, und die Sache, so viel als nur möglich, in Aenlichkeit vorstellet.*

Walther (Lexicon), 1732

11. Musica ficta (Musica falsa)

Maternum Behringer, *Musicae/ Das ist/ Der freyen lieblichen Singkunst*, 1610  
(Cantorem zu Weissenburg, Reprint Lpz. 1974)

In Scala h duri.

Wie muß man sich aber verhalten/wenn kein Nota in den Clavibus steht/  
do das V T oder LA hinfallen?

Man muß die Mutation im Sinn verrichten/biß man auff die Noten  
kompt.

Wenn es sich austrägt/das ein Nota nächst über ein Hexachordum, das ist/  
über das LA hinauf gehet / muß man derselben halben  
auch die Stimme verwechseln?

Nein/sondern man singet nur fa in derselbigen Noten / es sey denn  
sach/dasß das viereckig ¶ oder ein Creuzlein ✕ die Mutation anzeige.

Wenn es sich begibet/dasß in etlichen Clavibus bey den Noten das runde b  
stehet/wie muß man allda singen?

Man muß die rechten Stimme verlassen/vnd muß fa singen/damit  
es vmb den halben theil niedriger werde.

Wenn aber das viereckig h oder ein Creuzlein ✕ verzeichnet ist/wie  
muß man als denn singen?

Man muß die rechten Stimme behalten/aber doch vmb den halben  
theil erheben/dasß sie hart lauter/vnd einem Mi gleich wird.

**Ende des ersten Theils.**

Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, 1619 (Reprint Kassel u.a., 1988, S. 31, 134/35)

Nebenst dem ist auch alhier fleißig in acht zu nehmen/dasß / ob zwar diese Si-  
gna ✕ cancellatum vñ b rotundū von den Alten vornehmsten vñ trefflichen Com-  
ponisten gar nicht / oder ja gar selten / an den Örttern / da sonst der Gesang per se  
eins von diesen signis requiriret vñ erfordert / darbey gezeichnet worden; Vñnd  
dahero noch jero in vnser jetz etliche Componisten gleicher gestalt darbey verharren /  
vñ vermeynen/es sey gang nicht von nöthen / Es wisse doch ein jeder Cantor vñnd  
Musicus vor sich selbst wol / dasß / wenn ein Tritonus oder Semidiapente ver-  
fellt/er eine rechte Diatessaron, vñnd Diapente, vñnd bey der Clausula formali das  
Semitonium singen vñnd gebrauchen müsse: Item unicā notulā ascendente super  
la, semper canendum esse fa, &c.

„...daß der Singer das Ohr zu der Orgel reiche/ und reguliere und verhalte sich/ nach dem er höret.  
Demnach ists viel besser/ man lasse oder setze desto mehr ein Bmoll oder ein Diesin# als daß man in  
verbleibung dessen/ nicht zusammen stimmen und accordiren sollte: Es ist genug, daß der Organist uffs  
wenigste weiß oder wissen sol/ wenn er von der Sexta in die Octaven kömpt/ so will es ordentlicher  
weise eine Sexta major seyn: Und wenn von der Tertia zu der Sexta majori, oder Octaven kömpt/ so will  
es eine Tertia major seyn... 3. Dieweil auch alle Cadentien, so wol mitten im Gesang / als am ende eine  
Tertiam Majorem erfordern / so wird die Diesis # von etlichen doselbst nicht darüber gezeichnet;  
Wiewohl vorgedachter A. Aggazarius selbst von ratsam erachtet / daß man umb mehrerer  
versicherung willen / hervorab in der mitten sie darüber zeichnen solle ... Demnach ist aber befunden /  
daß etliche noch ungeübte / nicht recht zu unterscheiden wissen / woran sie eigentlich im Baß die  
Cadentien erkennen / und die Tertiam Majores recht gebrauchen sollen:...”

Aggazarius = Paolo Agostini (um \*1583 in Vendig, †1629 in Rom, wurde international gedruckt, galt als  
großer Meister der kontrapunktischen Schreibart, vgl. Eintrag im WaltherL 1732

Anonymus, *Ars discantus secundum Johannem de Muris* (die Traktate „secundum Johannem des Muris“ sind Vorlesungsnachschriften, die wahrscheinlich z.T. erst im 15. Jh. angefertigt wurden)

nec e contra, in contrapunctu, supra perfectas species nullibi contra *fa* potest poni *mi*.

Quandoque tertia imperfecta, id est non plena de tonis, immediate post se habet quintam sive etiam aliam quamcumque speciem perfectam, ascendendo solum notulam, illa debet imperfecti ♯ duro. Exemplum :

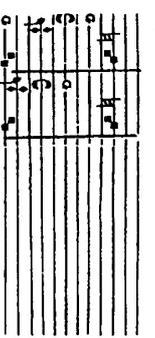


Quandoque decima imperfecta, id est non plena de tonis, immediate habet post se duodecimam, sive etiam quamcumque aliam speciem perfectam, ascendendo solum notulam, illa decima imperfecta debet perfecti ♯ duro, ut hic :



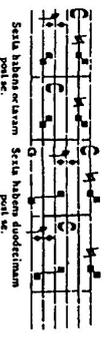
Item habens quatuordecimam post se octavam post se.

Quandoque duplex decima imperfecta de se, non plena de tonis, immediate post se habet duplicem duodecimam, ascendendo solum notulam, illa duplex decima imperfecta debet perfecti ♯ duro :



Quandoque aliqua sexta imperfecta, id est

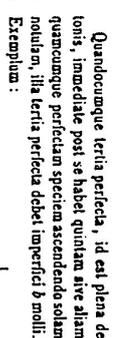
non plena de tonis, immediate habet post se aliquam octavam sive quamcumque aliam perfectam speciem, ascendendo solum notulam, illa tunc duplex sexta imperfecta debet perfecti ♯ duro, ut hic :



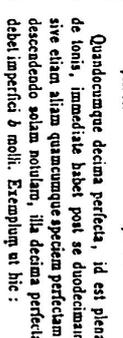
Quandoque duplex sexta imperfecta, id est non plena de tonis, immediate post se habet duplicem octavam sive quamcumque aliam perfectam speciem, ascendendo solum notulam, illa duplex sexta imperfecta perfecti ♯ duro, ut hic :



Quandoque tertia perfecta, id est plena de tonis, immediate post se habet quintam sive aliam quamcumque perfectam speciem ascendendo solum notulam, illa tertia perfecta debet imperfecti ♭ molli. Exemplum :



Quandoque decima perfecta, id est plena de tonis, immediate habet post se duodecimam sive etiam aliam quamcumque speciem perfectam, descendendo solum notulam, illa decima perfecta debet imperfecti ♭ molli. Exemplum, ut hic :

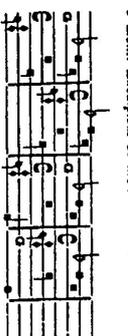


73

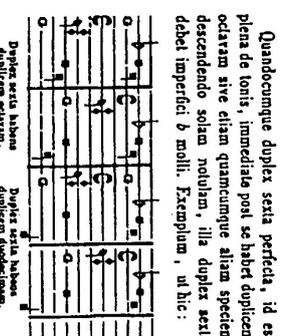


Item eodem modo est perfecta, duplex decima imperfectanda, quando immediate post se habet duplicem duodecimam.

Quandoque sexta perfecta, id est plena de tonis immediate post se habet octavam sive aliam quamcumque speciem perfectam descendendo solum notulam, illa sexta perfecta debet imperfecti ♭ molli. Exemplum ut hic :



Quandoque duplex sexta perfecta, id est plena de tonis, immediate post se habet duplicem octavam sive etiam quamcumque aliam speciem descendendo solum notulam, illa duplex sexta debet imperfecti ♭ molli. Exemplum, ut hic :



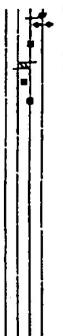
Quandoque in simplici cantu est *la sol la*, hoc sol debet sustineri et cantari sicut *fa mi fa*, ut :



Quandoque habetur in simplici cantu *sol fa sol*, hoc *fa* sustineri debet et cantari sicut *fa mi fa*, ut :



Quandoque habetur in simplici cantu *re ut re*, hoc ut sustineri debet et cantari sicut *fa mi fa*, ut :



Et est notandum quod in contrapunctu nulle alie note sustinentur, nisi iste tres, scilicet : *sol fa et ut*.

Item contrapunctus debet incipi et finire concordationibus perfectis. Item in contrapunctu non possunt poni post unisonum unisoni; post quintam non potest poni quinta; post octavam, octava; et sic de eorum equipollentibus. Item supra notulas in eadem linea vel eodem spatio sese sequentes, sicut sunt *la la*, *sol sol*, *fa fa*, *mi mi*, *re re*, *ut ut*, possunt poni omnes concordantie, exceptis duabus tertis et duabus sextis et sexta octava cum suis equipollentibus :



Item super *la sol fa*, *fa mi*, *mi re*, *re ut*, possunt poni omnes concordantie, exceptis quinta octava cum suis equipollentibus. Exemplum :



## 12. Madrigalisten

Heinrich Schütz, *Vater unser*, SWV 429, Zweiter Teil

S  
scheh, wie im Him - mel, al - so auch auf Er - den. Un - ser tä - glich

A  
scheh, wie im Him - mel, al - so auch auf Er - - - - den. Un - ser

T  
8  
scheh, wie im Him - mel, al - - so auch auf Er - - - den. Un - ser

B

Hermann Schein, *Da Jakob die Rede vollendet hatte*, Israelisbrünnlein 1623, „und weinet über ihn“

S  
und weinet über ihn

A

T  
8

B

Wert, *Forsennata gridava*, italienisches Madrigal,

Robert Ramsey (1612–1644), *Sleep, fleshly birth*, Madrigal, “*Make marble melt with weeping*”

### 13. Komponisten und Wirkungsorte

1400	Guillaume Dufay (Cambrai?, † 27.11.1474 Cambrai) Cambrai, Pesaro, Laon, Bologna, Rom, Savoyen, Florenz, Cambrai
1400	Gilles Binchois (Bergen?, † 20.9.1460 Soignies) Bergen, Rijsel, Paris, Dijon, Brügge
1410 /5	Conrad Paumann (Nürnberg, † 24.1.1473 München) Mantua
1410 /20	Johannes Ockeghem (Saint-Ghislain?, † 1506 Valladolid) Antwerpen, Moulins, Tours, Paris
1444 ?	Heinrich Finck (Bamberg?, † 9.6.1527 Wien) Krakau, Stuttgart, Augsburg/Innsbruck?, Salzburg
1445 ?	Adam von Fulda (Fulda, † 1505 Wittenberg) Torgau, Wittenberg
1496	Johann Walter (Kahla, † 1570 Torgau) Altenburg, Torgau, Dresden
1500?	Arnold von Bruck (Brügge, † 1554 Linz) Wien, Ljunljana, Zagrep
1506	Lupus Hellinck (Cambrai, † 1539 Cambrai) Cambrai
1521	Philippus de Monte (Mecheln, † 1603 Prag) Neapel, Antwerpen, Rom, Wien, Prag, Cambrai
1529 ?	Jaocobus Vaet (Coutrai, † 1567 Wien) Löwen, Wien
1440 ?	Josquin Deprez (Vermandois, † 27.8.1521 Condé) Vermandois, Mailand, Rom, Ferrara, Condé-sur-l'Escaut
1450 ?	Heinrich Isaak (in Flandern, † 26.3.1517 Florenz) Florenz, Pisa, Wien und Innsbruck, Torgau, Ferrara, Florenz
1457 /58	Jacob Obrecht (Gent † 1505 Ferrara) Bergen, Cambrai, Brügge, Ferrara, Antwerpen
1460?	Pierre del la Rue (Tournai ?, † 20.11.1518 Courtrai ?) Siena, Mecheln, Courtrai
1480 /5	Thomas Stolzer (Schweidnitz. † 1526 Ofen?) Breslau, Ofen
1486?	Ludwig Senfl (Basel, † 1542/3 München) Wien, Augsburg, München
1488	Georg Rhaw [Rhau] (Eisfeld, † 6.8.1548 Wittenberg) Leipzig, Wittenberg
1490 ?	Adrian Willaert (Roselare, † 7.12.1562 Venedig) Paris, Ferrara, (Brügge, Antwerpen), Venedig
1495 ?	Nicolas Gombert (Brügge ?, † um 1556) Tournai
1510 /15	Jacobus Clemens non Papa (Flandern, † 1555 ? Dixmuiden) Brügge
1515	Caspar Othmayr (Amberg, † 4.2.1553 Nürnberg) Heilsbronn, Ansbach
1515/16	Cypriano de Rore (Ronse, † 1565 Parma) Venedig, Ferrara, Brüssel, Parma
1525	Giovanni P. Palestrina (Palestrina, 1594 Rom) Palestrina, Rom, Laterno
1532	Orlandus Lassus (Bergen, † 1594 München) Palermo, Mailand, Neapel, Rom, Antwerpen, München
1536	Giaches de Wert (1536 Flandern, † 15596 Mantua) Avellino bei Neapel, Novellara, Parma, Mailand, Mantua, Ferrara
1562	Jan P. Sweelinck (Deventer, † 16.10.1621 Amsterdam) Amsterdam
1564	Hans Leo Hassler (Nürnberg, † 8.6.1612 Frankfurt am Main) Venedig, Ausburg, Nürnberg, Ulm, Dresden
1585	Heinrich Schütz (Köstritz, † 6.11.1672 Dresden) Kassel, Venedig, Kopenhagen
1592	Tobias Michael (Dresden, † 26.6.1657 Leipzig) Dresden, Leipzig:



## Thema 1

### »Motettischer Satz im Stil der klassischen Vokalpolyphonie«

Schreiben Sie bitte unter Verwendung der nachstehenden Vorlage einen mindestens vierstimmigen motettischen Satz im Stil der klassischen Vokalpolyphonie.

Textieren Sie alle Stimmen!

Stiltypische Veränderungen der Vorlage (beispielsweise Einrichtung der Klauseln und Notenwerte, melodische Diminution) einschließlich Transposition sind möglich.

### Hymnus *Conditor alme siderum*

Conditor alme siderum,  
aeterna lux credentium,  
Christe redemptor omnium,  
exaudi preces supplicum.

Übersetzung:

O großzügiger Schöpfer der Sterne,  
ewiges Licht der Gläubigen,  
O Christus, unser aller Erlöser,  
höre unsere Gebete.

The image shows two staves of musical notation for the hymn 'Conditor alme siderum'. Both staves are in treble clef and 8/8 time. The first staff contains the Latin text: 'Con-di - tor al - me si - de - rum, ae - ter - na lux cre - den - ti - um,'. The second staff contains the Latin text: 'Chri - ste red - em - ptor o - mni - um, ex - au - di pre - ces sup - pli - cum.' The notation consists of square notes on a five-line staff, with a vertical bar line separating the two phrases on each staff.

## Thema Nr. 1

Motettischer Satz im Stil der klassischen Vokalpolyphonie

Schreiben Sie unter Verwendung der nachstehenden Vorlage (Chanson «Mille regretz») ein mindestens vierstimmiges Kyrie im Stil der klassischen Vokalpolyphonie!

Stiltypische Veränderungen der Vorlage (beispielsweise Akzidentensetzung, ornamentale oder klauselbildende Erweiterung, Wiederholung von Abschnitten, Verteilung auf verschiedene Stimmen einschließlich Transposition) sind möglich.

Text: *Kyrie eleison*. Textieren Sie alle Stimmen!

The image shows four staves of musical notation, each starting with a treble clef and a common time signature (C). The first staff begins with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a sequence of notes and rests across four measures. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff features a longer note value in the first measure, followed by a sequence of notes. The fourth staff concludes the theme with a final cadence, including a double bar line and repeat dots.