

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.	Madrigalismen	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 Tonwiederholung)

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

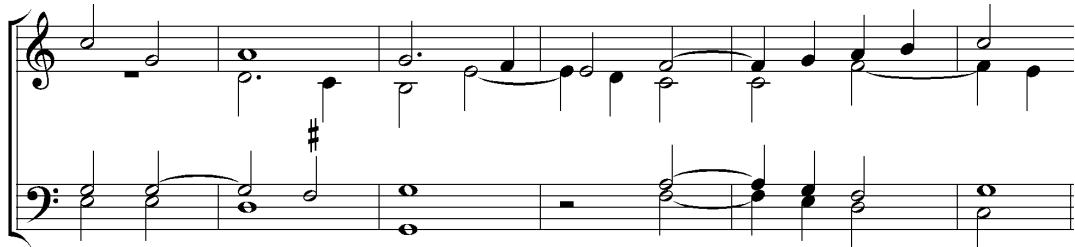
In der Standardkadenz (Doppeloktavkadenz) führen Sopran-, Tenor- und Bassklausel auf die Finalis des Modus bzw. in heutiger Terminologie auf den Grundton der Tonart. Dieser harmonische Aspekt kann dazu verleiten, den in die Quinte des Schlussklangs führenden Quintsprung abwärts im Sopran als »ab-springende 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, ¹²1967; 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:



›Fuggir la cadenza‹ – Die Altklausel als Soggetto:



›Fuggir la cadenza‹ – Die Tenorklausel als Soggetto:



›Fuggir la cadenza‹ – Die Bassklausel als Soggetto:



a)

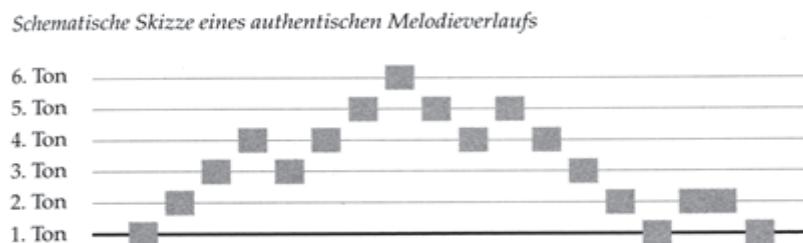
b)

c)

d)

2. Einstimmige Verläufe

Authentischer Melodieverlauf (schematisch):

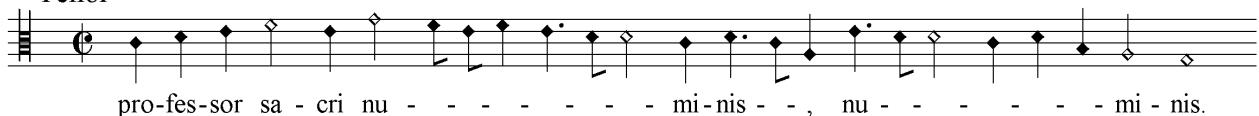


aus: Kaiser, Ulrich Gehörbildung, Grundkurs, Kassel 2003, S.51

Beispiele:

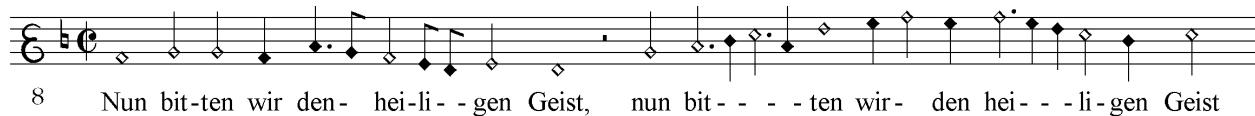
- 1.) Adrian Willaert (ca. 1490–1562), *O Thoma, laus et gloria*, Finalis »G«

Tenor



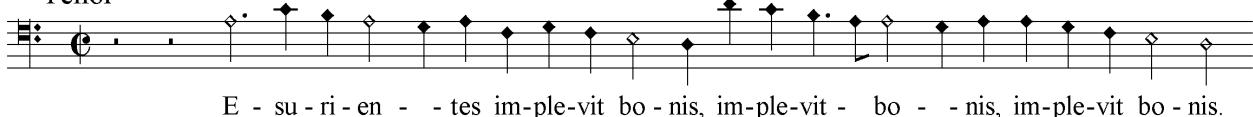
- 2.) Johannes Walter (1490–1570), *Nun bitten wir den heiligen Geist*, Finalis »F«

Tenor



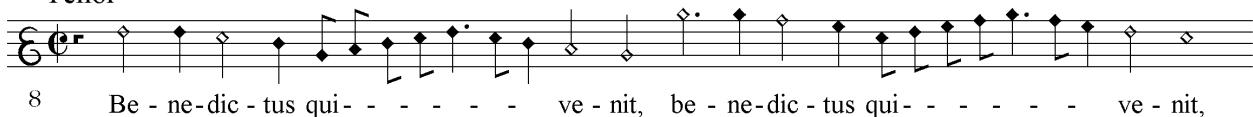
- 3.) Jacobus Vaet (ca. 1529–1567), *Magnificat primi toni*, *Esurientes*, Finalis »d«

Tenor



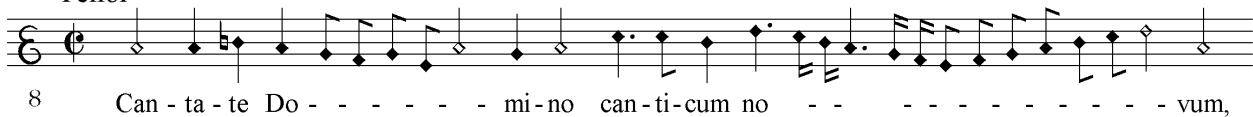
- 4.) Giovanni Pierluigi Palestrina (ca. 1524–1594), *Tu es Petrus*, Finalis »G«

Tenor

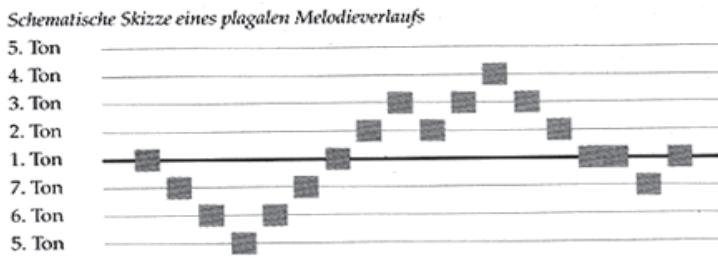


- 5.) Orlandus Lassus (1532–1594), *Cantate Domino*, Finalis »d«

Tenor



Plagaler Melodieverlauf (schematisch):



aus: Kaiser, Ulrich Gehörbildung, Grundkurs, Kassel 2003, S.66

Beispiele:

1.) Pierre de la Rue (ca. 1460–1518), *Ave Regina coelorum*, Finalis »F«

Bassus

cae-lo - rum, A - ve Do - mi - na an - ge - lo - - - rum - Sal - - ve ra - di - x san - - - - cta,

2.) Josquin Desprez (1450–1521), *Tribulatio et angustia*, Finalis »g«

Tenor

8 Tri - bu - - la - ti - o et an - gu - sti - a in - ve - - ne - - rum me - - -

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

Altus

e - su - ri - en - - - tes im - ple - - - - vit bo - - - nis

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

Altus

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

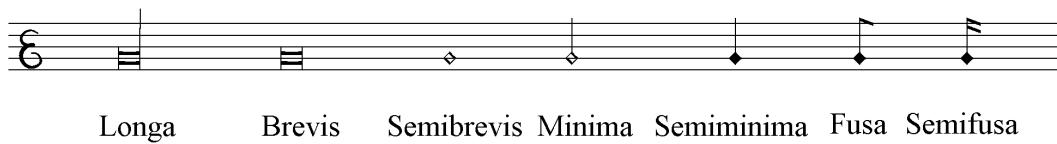
5.) Orlandus Lassus (1532–1594), *Cantate Domino*, Finalis »d«

3. Regeln zur Textvertonung

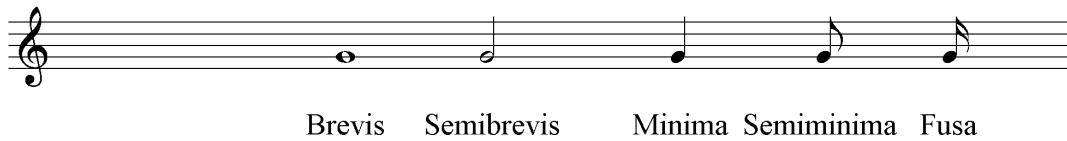
1. Sprachliches und musikalisches Metrum sollen übereinstimmen.
2. Letzte Töne sind immer, erste Töne fast immer lang und schwer.
3. Eine unbetonte vorletzte Silbe soll leicht und kurz sein, eine betonte nicht.
4. Einzelne Viertelnoten dürfen eine (unbetonte) Silbe tragen.
5. Innerhalb einer Viertelkette 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 Silbe 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, beginne 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 ha 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:

The score is a five-stave setting of the beginning of a Mass Ordinary. The first staff starts with a large initial 'Q' containing a portrait of St. Jerome. The text below the staves is as follows:

- Staff 1: Sancte Hieronyme doctor inclite, Tu speculum mun ditię,
- Staff 2: Carnis carens spurcitia, Tu colentes bodie, Transfer ad regnum glorie,
- Staff 3: Carnis carens spurcitia, Tu colentes bodie festiuitatis gaudia, Transfer ad regnum glorie,
- Staff 4: Tu colentes bodie festiuitatis gaudia, Transfer ad regnum glorie,
- Staff 5: post huius vi CC 2

4. Imitationsbereiche

Der Unterquartkanon:

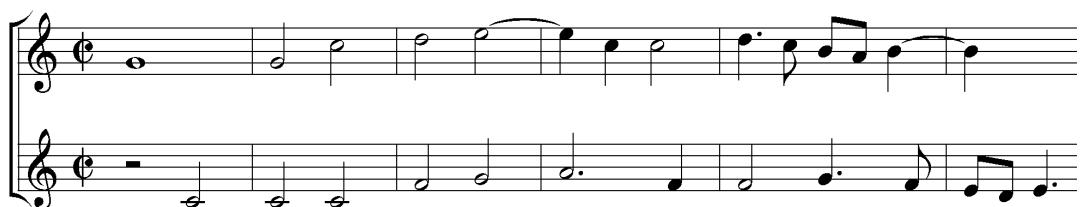


Kanonfähige Intervalle des Unterquartkanons:



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

Der Unterquintkanon:



Kanonfähige Intervalle des Unterquintkanons:

Giovanni Pierluigi Palestrina,
Dereliquat impius, Finalis »c«



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

Der Oberquartkanon:

Musical notation for the Oberquartkanon in 3/2 time. The top staff shows a melody consisting of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a harmonic bass line. The music consists of two measures.

Kanonfähige Intervalle des Oberquartkanons:

Musical notation showing intervals of the Oberquartkanon. The top staff shows a melody starting with a half note followed by quarter notes. The bottom staff shows a harmonic bass line. The number "2." is written below the staff.

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

Der Oberquintkanon:

Musical notation for the Oberquintkanon in 4/2 time. The top staff shows a melody consisting of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a harmonic bass line. The music consists of two measures.

Kanonfähige Intervalle des Oberquintkanons:

Musical notation showing intervals of the Oberquintkanon. The top staff shows a melody starting with a half note followed by quarter notes. The bottom staff shows a harmonic bass line. The numbers "1." and "2." are written below the staff.

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

5. „Binnenmusik“

Bewegungsformen mit komplementärer Rhythmisierung:

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,

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

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

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

Jacobus Vaet, Magnificat Oktavi Toni, *Fecit potentiam*

6. Motettenanfänge

Anfang der Motette *Dies sanctificatus* von Palestrina:

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

Anfang der Motette *Magnum haeredita* von Palestrina:

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

Anfang der Motette *Congratulamin mihi* von Palestrina:

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music begins with a series of quarter notes and eighth notes, followed by a measure with a single note. The key signature changes from one sharp to two sharps. The bass staff continues with a series of eighth and sixteenth notes.

Schematisch: auch ASTB, ATSB, TASB, SATB möglich

Anfang der Motette *Ave Maria* von Palestrina:

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music begins with a series of quarter notes and eighth notes, followed by a measure with a single note. The key signature changes from one sharp to two sharps. The bass staff continues with a series of eighth and sixteenth notes.

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

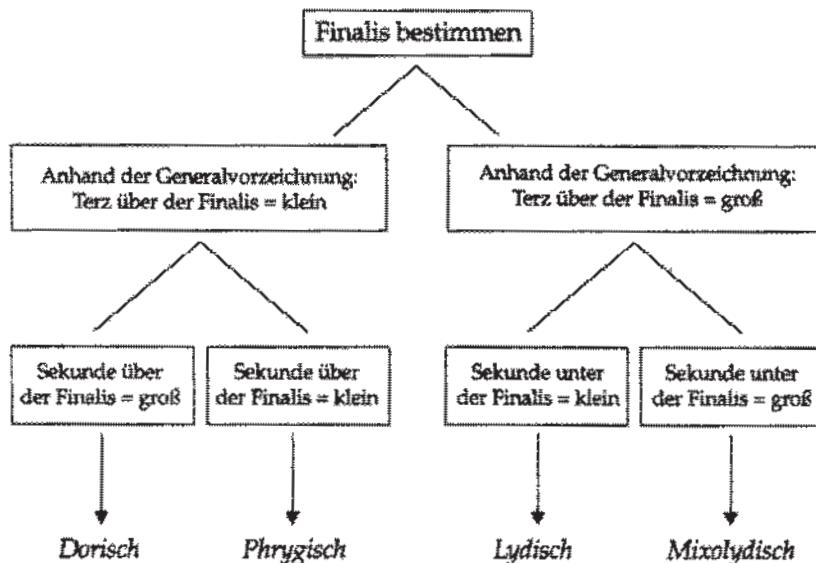
Der Glareansche 5. und 6. Modus, Lydius und Hypolydius, (Finalis f, mit b–durum), haben dieselben Kadenzstufen wie die traditionellen Modi 5 und 6; doch besitzt die Kadenz auf a in den genannten Modi Glareans die Tonqualität *re* [Anm: anstatt der Tonqualität *mi* bei b–Vorzeichnung, s.S.13].

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

Zum Vergleich: Kadenztonstufen des Gregorianischen Chorals (nach Franchinus Gafurius, *Practica musicæ*, 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



Kantionsatz mit Finalis *g* und \flat -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.

Soprano
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.

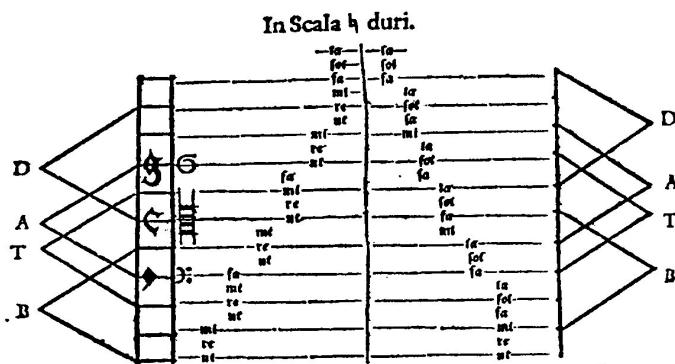
S
Si - ti - vit a - ni-ma me - a ad De - um for - - tem vi - vum
A
Si - ti - vit a - ni-ma me - a ad De - um for - - tem vi - vum
T
8 Si - ti - vit a - ni-ma me - a ad De - um, a - ni-ma me - - a ad De - - um
B
Si - ti - vit a - ni-ma me - a - - -

10. ›Figurenlehre‹

anabasis	<i>Anabasis (lat.) von [...] ascendo, ich steige in die Höhe; ist ein solcher musicalischer Satz, wo-durch etwas in die Höhe steigendes exprimieret wird. Z.E. über die Worte: Er ist auferstan-den. Gott fabret auf. u.d.g.</i>	Walther (Lexicon), 1732
catabasis	<i>Cantabasis [sic!] Descensus, Abfahrt. Heißt in der Music, wann die Noten oder Sing-Stim-men, laut des Texts, mit den Worten absteigen. v.g. Descedit ad infernos.</i>	
	Palestrina, <i>Novella Aurora</i> , geistliches Madrigal	Spiess (Tractatus), 1745
		
exclamatio	<i>Exclamatio [...] ist eine rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwerts springende Sextam minorem geschehen kann.</i>	Walther (Lexicon), 1732
heterolepsis	<i>Heterolepsis ist eine Ergreiffung einer anderen Stimme [...] wenn ich nach einer Consonantz in eine Dissonantz springe oder gehe, so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden.</i>	
	Die andern Stimmen stünden also:	
		
	Bernhard (Tractatus), Mitte des 17. Jahrhunderts	
cadencia duriuscula	<i>Cadentiae duriusculae sind, welche etwas seltsame Dissonantzen vor denen beyde Schluß-Noten annehmen.</i>	
		
	Bernhard (Tractatus), Mitte des 17. Jahrhunderts	
aposiopesis	<i>Aposiopesis [...] ist, wann entweder mittelst einer General-Pausen alle Stimmen zugleich still-halten: oder auch wann eine einzelne Stimme stillschweigt, und abbricht, da sie doch sollte singen [...]</i>	Spiess (Tractatus), 1745
antitheton	<i>(antithesis) Antitheton ist ein musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander con-trair und entgegen sind, exprimiert werden sollen. Z.E. ich schlaffe, aber mein Herz wachet, u.d.g.</i>	Walther (Lexicon), 1732
fuga	<i>Fuga bedeutet einen solchen musicalischen periodum, welchen man bey Worten, die eine Flucht anzeigen, anbringet, und die Sache, so viel als nur möglich, in Aenlichkeit vorstellet.</i>	Walther (Lexicon), 1732

11. Musica ficta (Musica falsa)

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



Wie muß man sich aber verhalten/wenn kein Note in den Clavibus steht/
do das VI oder LA hinsassen?

Man muß die Mutation im Sinn verzichten/biß man auf die Clos
ten Kompt.

Wenn es sich wträge/dß ein Note nächst über ein Hexachordum, das ist/
über das LA hinauf geht/ muß man derselben halben
auch die Stimm vermeideln?

Stein sondern man singet nur fa in derselbigen Closen/ es sey denn
sach/dß das vierectig ♭ oder ein Creuzlein ✕ die Mutation anzeigen.

Wenn es sich begibt/dß in etlichen Clavibus bey den Stönen das runde b
scheit/wie muß man alda singen?

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

Wenn aber das vierectig ♭ oder ein Creuzlein ✕ gezeichnet ist/wie
muß man als denn singen?

Man muß die rechten Stimm behalten/ aber doch vmb den halben
theil erheben/dß sie harfe laute/ und einem Mi gleich wird.

Ende des ersten Theils.

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

Diebst dem ist auch allhier fleißig in acht zu nehmen/dß/ ob zwar diese Si-
gna ✕ cancellatum vñ b rotundum von den Alten vornemsten vnd trefflichen Com-
ponisten gar nicht/ oder ja gar selten/ an den örtien/ da sonst der Gesang per se
eins von diesen signis requirierte vnd erforderlich darbey gezeichnet worden; Und
dahero noch jeso zu unsrer zeit etliche Componisten gleicher gestalt darbey verharren/
vnd vermeynen/ es sen ganz nicht von ndchen/ Es wiße doch ein jeder Cantor vnd
Musicus vor sich selchien wol/ daß/ wenn ein Tritonus oder Semidiapente vor-
sellt/ er eine rechte Diatessaron, vnd Diapente, vnd bey der Clausula formalis das
Semitonium singen vnd gebrauchen müsse: Item unicā notulā ascendentē 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 Bmolle oder ein Diesis# 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 selbsten vor rathsam 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 wahrscheinlich z.T. erst im 15. Jh. angefertigt wurden)

1
10
1

nec e contra, in contrapuncto, supra perfectas
 species nullis contra ea positis ponit mi.
 Quanduncunque tertia imperfecta, id est non
 plena de tonis, immediate post se habet quintam
 sive etiam aliam quancumque speciem perfectam,
 ascendendo solam noluntur, illa tertia imperfecta
 debet imperfecti 4. durum. Exemplum:

Sexta habens etiam Sestina habens duodecim
post se. post se.

Quodcumque decima imperfecta, id est non plena de tonis, immobilia habet post se duodeciman, sive etiam quatuordecim aliena speciem perfectam, ascendendo solam notulam illa decima neccum speciem, ascendentio suam nonatur, nam duplex sera imperfecta perficiuntur duro, ut hic

imperfecta debet perfici & duro, ut hic:

Duplex seta habens	Duplex seta habens duplicita
obtusum post se.	
	obtusum post se.
	obtusum post se.
	obtusum post se.

Quandocunque tertia perfectia, id est plena di-
tinctio habet duodecim habeat superius
cinque post se, actum per se.

non pluit ut vovit, iunquatur pons ut nubes, uppi-
cet duodecim, ascendat, solutus nodum, illa
duplex decima imperfecta debet perfici & duro : Exemplum :

	A	B	C	D	E	F	G
Teris habens quinam	—	—	—	—	—	—	—
post se.	—	—	—	—	—	—	—
Teris habens octavam	—	—	—	—	—	—	—
post se.	—	—	—	—	—	—	—

Quandounque decima perfecta, id est plena de tonis, immediate habet post se duodecimam sive etiam aliam quamcumque perfectam

Decima duplex natura supponit adiectiva pess. sc.
Quantocumque aliqua sexta imperfecta, id est
descendendo solam notulam, illa decima perfecta
dicitur imperfecta & molti. Exempli ut hic :

— 33 —

Item eodem modo est perfecta, duplex decima
impersificata, quando immediate post se habet
supponit octavam.

Quandoque sexa perfecta id est plena de
onis impondeitate post se habet octavam sive aliam
unumque speciem perfectam descendendo
re ut re, hoc ut sustinere debet et cantari sicut
fa mi fa, ut :

volam notalam, illa sc̄ta perfecta debet imperfecti
s, molli. Exemplum ut hic:

alie note sustinentur, nisi iste tres, scilicet: sol
fa et ut.

Bella habem etiam. Seta habem adiectum
per se.

Quinobocumque duplex sexu pertinet, ut ex opacitate de tonis, immediata post se habet duplicitas, sed etiam quancumque aliena specie descendens solam nolunt. illa duplex sexu sit, ut possit ponit omnes concordantiae, exceptis in eadem linea vel ordinis spatio esse sequentes, siue ad ipsius sonum, siue ad sonum alterius.

dubia tertii et duabus sextis et sexta octava
cum suis equipollentibus:

Item number 10 and 100 for 10 min max value

Duplicata habens duplicem etiam.

Quandcumque in simplici canu est la sol la,
hoc sol debet sustinere et cantari sicut se mi ga, ut:

12. Madrigalismen

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

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

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, Ljubljana, Zagreb
1506	Lupus Hellinck (Cambrai, † 1539 Cambrai) Cambrai
1521	Philippus de Monte (Mecheln, † 1603 Prag) Neapel, Antwerpen, Rom, Wien, Prag, Cambrai
1529 ?	Jaocobus Vaet (Courtrai, † 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, † 1559 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, Augsburg, Nürnberg, Ulm, Dresden
1585	Heinrich Schütz (Köstritz, † 6.11.1672 Dresden) Kassel, Venedig, Kopenhagen
1592	Tobias Michael (Dresden, † 26.6.1657 Leipzig) Dresden, Leipzig:

14. Aufgaben zum Üben

Zwischenprüfungsaufgabe LaG 2002:

Orlando di Lasso

Quem - cum - que o - scu - la - tus fu - - - -

e - ro, i - pse est, te - ne - te

e - um

Giovanni Pierluigi Palestrina:

Ego sum panis vivus, cantus der vierstimmige Motette

Sitivit anima mea, altus der vierstimmigen Motette

Nos autem gloria oportet, cantus der vierstimmigen Motette

A musical score for a soprano or alto voice. The music is in common time, treble clef, and consists of a single melodic line. The lyrics are: "Nos a - - tem glo - ri - a - ri o - por- - - - - tet, o - por - - - - - tet," with a fermata over the final note.

Quam pulchri sunt gressus tui, Tenor der vierstimmigen Motette

A musical score for bassoon, starting with a bass clef and a common time signature. The score consists of ten measures of music, each with a different note value and rhythm pattern. The lyrics "Quam pul-chri sunt gres-sus tu-i" are written below the notes.

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,
hörte unsere Gebete.

Con-di-tor al-me si-de-rum, ae-ter-na lux cre-den-ti-um,
Chri-ste red-em-ptor o-mni-um, ex-au-di pre-ces sup-pli-cum.

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 Akzidentiensetzung, ornamentale oder klauselbildende Erweiterung, Wiederholung von Abschnitten, Verteilung auf verschiedene Stimmen einschließlich Transposition) sind möglich.

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

The image displays four staves of musical notation, each consisting of five horizontal lines. The notation is in G major (indicated by a G clef) and common time (indicated by a 'C'). The first staff begins with a bass note followed by a rest. The second staff begins with a quarter note. The third staff begins with a half note. The fourth staff begins with a whole note. The music consists of short notes and rests, typical of early printed music notation. The staves are separated by vertical bar lines, and there are four measures per staff.