

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	11
<b>Benutzerhinweise</b> .....	13
<b>Zeittafel zu Stil, Gattungen, Lehrwerken und Komponisten</b> .....	15
<b>Vorkurs</b> .....	21
1. Die Schlüssel – damals und heute .....	21
2. Die Notation des Rhythmus – damals und heute .....	23
3. Die Intervalle – Konsonanzen und Dissonanzen .....	26
4. Die Modi – Kirchentonarten vor Dur und Moll .....	28
<b>1. Einstimmigkeit</b> .....	33
1.1. Die Renaissance – Blüte und Hochzeit der Vokalpolyphonie. Vokale Linien zwischen 1450 und 1600 .....	33
1.1.1. Ganztaktnoten .....	34
1.1.2. Zwei Noten .....	38
1.1.3. Drei Noten .....	39
1.1.4. Vier Noten .....	42
1.1.5. Gemischte Notenwerte, Auftakte, Pausen .....	45
1.1.6. Überbindungen, Synkopen, Punktierungen, kleine Notenwerte – die freie Linie .....	49
1.2. Das Barock – Monodie und Stimmgeflecht. Linearität zwischen 1600 und 1740 .....	55
1.3. Die Klassik – Tradition statt Gefälligkeit. Einzellinien in kontrapunktischen Werken zwischen 1740 und 1830 .....	61
1.4. Die Romantik – Bewahrung und Beseelung. Die Themengestaltung in Fugen zwischen 1830 und 1900 .....	63
<b>Exkurs I: Grundsätze der Textierung</b> .....	65
1. Das Metrum in Sprache und Musik .....	66
1.1. Das Metrum in der Sprache – <i>Arsis</i> und <i>Thesis</i> .....	66
1.2. Das Metrum in der Musik .....	67
1.3. Die rhythmische Formung in der Musik .....	68
1.4. Syllabik und Melismatik .....	69
1.5. Wiederholung sinnfälliger Textteile in der Musik .....	71
1.6. Das Problem der Vertonung der <i>weiblichen Sprachkadenz</i> .....	72
2. Regeln und Empfehlungen zur Vertonung vorgegebener Texte .....	73
3. Aufgaben .....	74
<b>2. Zweistimmigkeit</b> .....	77
2.1. Die Renaissance – Grundzüge vokaler Zweistimmigkeit zwischen 1450 und 1600 .....	77
2.1.1. Der Zusammenklang .....	77
2.1.2. Die drei Bewegungsarten .....	79
2.1.3. Die Parallelbewegung .....	80
2.1.4. Stimmkreuzung .....	81
2.1.5. Satz „Note gegen Note“ (1:1) .....	82
2.1.6. Der <i>doppelte Kontrapunkt</i> in der Oktave .....	85

---

2.1.7. Satz „Zwei Noten gegen eine Ganztaktnote“ (2:1) . . . . .	88
2.1.8. Bedeutungswandel von <i>Arsis</i> und <i>Thesis</i> . . . . .	88
2.1.9. Akzentparallelen . . . . .	89
2.1.10. Satz „2:1“ im <i>Dreiermetrum</i> (ungerade Taktart) . . . . .	92
2.1.11. Satz „Drei Noten gegen eine Ganztaktnote“ (3:1) . . . . .	92
2.1.12. Wechselnoten . . . . .	93
2.1.13. Satz „Vier Noten gegen eine Ganztaktnote“ (4:1) . . . . .	98
2.1.14. Der <i>harte Durchgang</i> . . . . .	99
2.1.15. Die Cambiata . . . . .	100
2.1.16. Überbindungen gegen ganze Noten: <i>Synkopendissonanzen</i> durch <i>Vorhaltsbildungen</i> . . . . .	103
2.1.17. Vorhaltsbildungen . . . . .	104
2.1.18. Synkopen und Synkopendissonanzen . . . . .	104
2.1.19. Der <i>subsemitonium modi</i> : der Leitton . . . . .	105
2.1.20. Klauseln . . . . .	106
2.1.21. Kadenzen . . . . .	107
2.1.22. Nachschlagende Parallelen . . . . .	108
2.1.23. „Freiheiten“ innerhalb der Sopralklausel bei der Auflösung der Synkopendissonanzen in Kadenzen . . . . .	112
2.1.24. Übungssätze zu achtönigen <i>c.f.</i> -Modellen, alle Satzarten kombinierend . . . . .	114
2.1.25. „Floridus“ gegen Ganztaktnoten . . . . .	116
2.1.26. Die zentrale zweistimmige Vokalform der Renaissance: Das <i>Bicinium</i> . . . . .	119
2.1.27. Bicinien <i>ohne</i> Imitation . . . . .	120
2.1.28. Satz „Floridus zu Floridus“ . . . . .	122
2.1.29. Imitationsformen . . . . .	125
2.1.30. Bicinien <i>mit</i> Imitation . . . . .	126
2.1.31. Engführungen . . . . .	129
2.1.32. Imitationen in der Umkehrung ( <i>Gegenimitationen</i> ) . . . . .	130
2.1.33. Kanons . . . . .	134
<b>Exkurs II: Generalbass und Kontrapunkt</b> . . . . .	141
1. Barock oder Generalbasszeitalter? . . . . .	141
2. Die Geschichte des Generalbasses . . . . .	141
3. Die Technik des Generalbasses . . . . .	142
4. Kontrapunkt und Generalbass – Generalbass und Kontrapunkt . . . . .	149
5. Aufgaben . . . . .	150
<b>2. Zweistimmigkeit (Fortsetzung)</b>	
2.2. Das Barock – zweistimmige polyphone Strukturen im Geflecht des Generalbasses . . . . .	159
2.2.1. Heterophonie durch die Generalbassstimme . . . . .	159
2.2.2. Harmoniefremde Töne . . . . .	161
2.2.3. Der <i>harte Durchgang</i> bei Überbindungen . . . . .	162
2.2.4. Zweistimmigkeit bei J. S. Bach und seinen Zeitgenossen . . . . .	165
2.2.5. Die zweistimmige Fuge . . . . .	166
2.2.6. J. S. Bachs <i>Zweistimmige Inventionen</i> . . . . .	170
2.2.7. Analyse der Motivarbeit . . . . .	171
2.2.8. Einbettung der Zweistimmigkeit in die Akkordschicht des Generalbasses . . . . .	172
2.2.9. Untersuchung der formalen Gestaltung einer Invention . . . . .	173
2.3. Klassik und Romantik – der Kanon . . . . .	180
2.3.1. Der <i>Zirkelkanon</i> oder der <i>unendliche Kanon</i> . . . . .	180
2.3.2. Der Spiegelkanon . . . . .	183

---

<b>3.</b>	<b>Dreistimmigkeit</b>	187
3.1.	Die Renaissance – Grundzüge vokaler Dreistimmigkeit zwischen 1450 und 1600	187
3.1.1.	Der Zusammenklang	187
3.1.2.	Harmonische Besonderheiten in Kadenden	189
3.1.3.	Satz „Drei Ganztaktnoten“ (1:1:1)	190
3.1.4.	Satz „Zwei Noten gegen Ganztaktnoten“ (2:1:1)	193
3.1.5.	Satz „Zwei Bewegungsstimmen gegen eine Ganztaktnote“ (2:2:1)	195
3.1.6.	Satz „Drei Noten gegen Ganztaktnoten“ (3:1:1)	196
3.1.7.	Satz „Vier Noten gegen Ganztaktnoten“ (4:1:1)	198
3.1.8.	Satz „Vier Noten und zwei Noten gegen eine Ganztaktnote“ (4:2:1)	201
3.1.9.	Satz „Überbindungen gegen zwei Ganztaktnoten“ (Ü:1:1)	204
3.1.10.	Zwischenübung: „Ü:2:1“ und „Ü:4:1“	207
3.1.11.	Satz „Floridus gegen zwei Ganztaktnoten“ (Fl:1:1)	208
3.1.12.	Satz „Zwei Floridusstimmen gegen eine Ganztaktnote“ (Fl:Fl:1)	210
3.1.13.	Der dreistimmige deutsche Vokalsatz der Renaissance: das <i>Tricinium</i>	211
3.1.14.	Dreistimmige Polyphonie der franko-flämischen Schule	217
3.1.15.	Dreistimmige Polyphonie der italienischen Schule: Palestrina und Monteverdi	219
<b>Exkurs III: Harmonielehre und Kontrapunkt</b>	225	
1.	Kontrapunkt <u>und</u> Harmonielehre?	225
2.	Kurze Geschichte der Harmonielehre	225
3.	Die Systematik der Harmonielehre	226
3.1.	Akkordtypen	227
3.1.1.	Hauptdreiklänge und Kadenz, Umkehrungen	227
3.2.	Akkordzusatztöne, Alterationen, harmoniefremde Töne	229
3.2.1.	Charakteristische Zusatzdissonanzen	229
3.2.2.	Alterationen	230
3.2.3.	Harmoniefremde Töne	231
3.3.	Akkordbeziehungen	234
3.3.1.	Leitereigene Nebendreiklänge (Terzverwandtschaften)	234
3.3.2.	Leiterfremde Klänge (Zwischendominanten, Erweiterte Tonalität, Entfernte Terzverwandtschaften)	235
3.4.	Akkordverbindungen	238
3.4.1.	Grundmuster der Akkordverbindungen innerhalb eines Kadenzraumes	238
3.4.2.	Quintfallsequenzen: real und tonal	240
3.4.3.	Terzverbindungen	241
3.5.	Das Aufsuchen benachbarter Kadenzräume: <i>Ausweichungen</i> und <i>Modulationen</i>	241
4.	Tonale und reale Beantwortungsformen von Soggetto und Fugenthema	244
5.	Beantwortung von Soggetti und Fugenthemen mit modulierendem Charakter	246
6.	Aufgaben	247
<b>3.</b>	<b>Dreistimmigkeit (Fortsetzung)</b>	
3.2.	Das Barock – dreistimmig-polyphone Instrumentalformen auf dem Fundament von Generalbass und Harmonielehre	249
3.2.1.	Choralvorspiele (Fugetten) bei J. S. Bach	249
3.2.2.	Die <i>Gigue</i> in J. S. Bachs Klavierzyklen	252
3.2.3.	J. S. Bachs <i>Dreistimmige Inventionen (Sinfonien)</i>	254
3.2.3.1.	Bestimmung und Abgrenzung des <i>Soggettos</i>	258
3.2.3.2.	<i>Varianten, Umkehrungen und Abspaltungen</i> des Soggettos	258
3.2.3.3.	Festlegung einer fiktiven <i>Generalbassstimme</i>	259

---

3.2.3.4. Untersuchung des <i>Durchschreitens harmonischer Räume</i> durch Analyse des harmonischen Verlaufs (mit Bezeichnung der <i>Grundfunktionen</i> ) .....	259
3.2.3.5. Bezeichnung der durch die Festlegung der Harmonik auftretenden <i>harmoniefremden Töne</i> .....	260
3.2.3.6. Bestimmung von <i>soggettofreien Teilen, Sequenzen</i> und starken <i>Kadenzen</i> .....	260
3.2.3.7. Festlegung einer möglichen <i>formalen Gliederung</i> .....	260
3.2.4. Die dreistimmige Fuge .....	263
3.2.5. Die Grundform einer dreistimmigen Fuge .....	264
3.2.6. J. S. Bach, <i>Wohltemperiertes Klavier II</i> , Fuge A-dur .....	265
3.2.7. J. S. Bach, <i>Wohltemperiertes Klavier II</i> , Fuge d-moll .....	267
3.3. Klassik und Romantik – von Haydn zu Reger .....	272
3.3.1. Fugierte Dreistimmigkeit in der Klaviermusik: Gigue, Fugato, Fuga und Fughette .....	272
3.3.2. Dreistimmige Kanons .....	275
<b>4. Vierstimmigkeit</b> .....	279
4.1. Die Renaissance – Grundzüge vokaler Vierstimmigkeit zwischen 1450 und 1600 .....	279
4.1.1. Der Zusammenklang .....	279
4.1.2. Satz „Vier Ganztaktnoten“ (1:1:1:1) .....	280
4.1.3. Satz „Zwei Noten gegen Ganztaktnoten“ (2:1:1:1) .....	282
4.1.4. Satz „Drei Noten gegen Ganztaktnoten“ (3:1:1:1) .....	284
4.1.5. Satz „Zwei Bewegungsstimmen gegen Ganztaktnoten“ (2:2:1:1) .....	286
4.1.6. Satz „Vier Noten gegen Ganztaktnoten“ (4:1:1:1) .....	288
4.1.7. Satz „Vier Noten und zwei Noten gegen Ganztaktnoten“ (4:2:1:1) .....	290
4.1.8. Satz „Überbindungen gegen drei Ganztaktnoten“ (Ü:1:1:1) .....	293
4.1.9. Satz „Überbindung, vier Noten und zwei Noten gegen Ganztaktnoten“ (Ü:4:2:1) .....	295
4.1.10. Satz „Floridus gegen drei Ganztaktnoten“ (Fl:1:1:1) .....	298
4.1.11. Satz „Zwei Floridusstimmen gegen zwei Ganztaktnoten“ (Fl:Fl:1:1) .....	298
4.1.12. Satz „Drei Floridusstimmen gegen eine Ganztaktnote“ (Fl:Fl:Fl:1) .....	299
4.1.13. Satz „Drei Floridusstimmen gegen eine Ganztaktnote“ im <i>Dreiermetrum</i> (Fl:Fl:Fl:1) .....	300
4.1.14. Vierstimmige Polyphonie der Frührenaissance: Josquin Desprez, Ludwig Senfl und Heinrich Isaac .....	301
4.1.15. Vierstimmige Polyphonie bei Palestrina .....	306
4.2. Vierstimmige deutsche Motettenpraxis im 17. Jahrhundert – Schütz und seine Zeitgenossen .....	309
4.2.1. Das weltliche Madrigal .....	310
4.2.2. Die geistliche <i>cantus-firmus-Motette</i> .....	311
4.2.3. Das <i>Orientierungs-Soggetto</i> bei Schütz .....	312
4.3. Die Krönung der Polyphonie des Barock: Fugenkompositionen von J. S. Bach und Händel .....	315
4.3.1. Die vierstimmige „strenge“ Fuge für Tasteninstrumente .....	315
4.3.2. Fugen mit <i>beibehaltenem Gegensatz</i> .....	317
4.3.3. Opus maximum et ultimum: Bachs Alterswerk <i>Die Kunst der Fuge</i> .....	318
4.3.4. Das vierstimmige <i>Permutationsfugato</i> für Chor .....	323
4.3.5. Die Doppelfuge .....	328
4.3.6. Die Tripelfuge .....	332
4.3.7. Die Spiegelfuge .....	333
4.3.8. Die Vokalfugen in Händels Oratorium <i>Der Messias</i> .....	335
4.3.9. Das <i>Quodlibet</i> bei Bach und seinen Vorgängern .....	337
4.4. Vierstimmige Polyphonie in der Klassik .....	339

---

4.4.1. Die <i>Quadrupelfuge</i> als Permutationsfugato bei Haydn . . . . .	340
4.4.2. Das Permutationsfugato in Mozarts <i>Jupitersymphonie</i> . . . . .	341
4.4.3. Die Vokalfuge bei Mozart . . . . .	343
4.4.4. Der vierstimmige Kanon . . . . .	346
4.5. Vierstimmige Polyphonie in der Romantik . . . . .	347
4.5.1. Chorfugen bei Mendelssohn . . . . .	347
4.5.2. Eine <i>Fächerfuge</i> von Brahms . . . . .	348
4.5.3. Fugen von Reger . . . . .	350
<b>5. Fünfstimmigkeit . . . . .</b>	<b>353</b>
5.1. Regeln und Empfehlungen zum fünfstimmigen Satz . . . . .	353
5.2. Freie Übungen . . . . .	354
5.3. Übungen nach Lösungsmodellen . . . . .	355
5.4. Fünfstimmigkeit durch den <i>Vagans</i> . . . . .	357
5.5. Übrige Formen der Fünfstimmigkeit . . . . .	358
5.6. Fünfstimmigkeit mit Generalbasstechnik . . . . .	360
5.7. Die fünfstimmige Fuge bei J. S. Bach . . . . .	363
5.8. Der fünfstimmige Kanon in der Klassik . . . . .	363
5.9. Ein Rätselkanon von J. S. Bach und seine Lösung . . . . .	365
<b>6. Sechsstimmigkeit . . . . .</b>	<b>367</b>
6.1. Klangfarben der Sechsstimmigkeit bei Schütz . . . . .	367
6.2. Klangfarben der Sechsstimmigkeit bei Brahms . . . . .	369
6.3. Der sechsstimmige Kanon in der Klassik . . . . .	369
6.4. Der berühmteste Rätselkanon der Geschichte: J. S. Bachs <i>Canon triplex a 6</i> . . . . .	371
6.5. Padre Martinis Kanon <i>Cithara sonante</i> . . . . .	373
<b>7. Siebenstimmigkeit . . . . .</b>	<b>375</b>
7.1. Räumliche Klangwirkungen bei Monteverdi . . . . .	375
7.2. Siebenstimmige Strukturen bei Orlando di Lasso . . . . .	377
7.3. Die <i>Rota</i> , der älteste Kanon der Welt . . . . .	378
7.4. Ein siebenstimmiger Kanon von J. S. Bach . . . . .	380
<b>8. Achtstimmigkeit . . . . .</b>	<b>381</b>
8.1. Die alte Doppelchörigkeit. Räumliches Komponieren bei Palestrina und Monteverdi . . . . .	381
8.2. Doppelchörigkeit bei J. S. Bach . . . . .	383
8.3. Achtstimmige Klangflächen bei J. S. Bach . . . . .	385
8.4. Achtstimmige Klangfarben der Romantik . . . . .	387
8.5. <i>Canon trias harmonica</i> : ein achtstimmiger Kanon von J. S. Bach . . . . .	391
<b>9. Neun und mehr Stimmen . . . . .</b>	<b>393</b>
9.1. Neun- bis Zehnstimmigkeit bei Monteverdi . . . . .	393
9.2. Ein zwölfstimmiges Kyrie von Claudio Merulo . . . . .	395
9.3. Ein zwölfstimmiger Kanon von Giovanni Maria Bononcini . . . . .	396
9.4. Ein sechzehnstimmiges Kyrie von Orazio Benevoli . . . . .	396
<b>Lösungsteil . . . . .</b>	<b>399</b>
<b>Verzeichnis der Notenbeispiele . . . . .</b>	<b>479</b>
<b>Stichwortverzeichnis . . . . .</b>	<b>483</b>
<b>Literaturverzeichnis . . . . .</b>	<b>487</b>