

# K O N T R A P U N K T L E H R E

Peter Wettstein, 1978 / 96

Es sind zwei Hauptstränge der Kontrapunktschulen verfolgbar:

1. ausgehend von **GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, 1525 - 1594** (V o k a l s a t z )

Domenico Pietro CERONE, 1566-1625

**Johann Joseph FUX**, 1660-1741

Johann Georg ALBRECHTSBERGER, 1736-1809

Luigi CHERUBINI, 1760-1842

Siegfried Wilhelm DEHN, 1799-1858

William ROCKSTRO, 1823-1895

**Johann Gottfrid Heinrich BELLERMANN**, 1832-1903

Ebenezer PROUT, 1835-1909

Michael HALLER, 1840-1915

Charles KITSON, 1874-1944

Reginald Richard STÖHR, 1874-1967

Owen MORRIS, 1886-1948

Heinrich SCHENKER, 1867-1935

**Knud JEPPESEN**, 1892-1974

2. ausgehend von **JOHANN SEBASTIAN BACH, 1685 - 1750** (I n s t r u m e n t a l s a t z )

Johann Philipp KIRNBERGER, 1721-1783

Ernst Friedrich RICHTER, 1808-1879

Salomon JADASSOHN, 1831-1902

**Hugo RIEMANN**, 1849-1919

**Ernst KURTH**, 1886-1946

***"Schönheit ist eine Art Zusammenklang, Harmonie zwischen den verschiedenen Einzelheiten, die nicht gestattet, dass etwas ausgelassen oder hinzugefügt wird, ohne dass die Gesamtheit Schaden leidet."*** (Leon Battista ALBERTI, 1404 in Genua - 1472 in Rom, Baumeister, Schriftsteller, Kunsttheoretiker der Renaissance)

***"Der Kern der Kontrapunkttheorie liegt darin, wie zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können; nicht durch die Zusammenklänge, sondern trotz der Zusammenklänge."*** (Ernst KURTH, Bern 1917)


## **FÜNF ARTEN (UEBUNGEN) IN DER KONTRAPUNKT-LEHRE nach Johann Joseph Fux (1660 - 1741)**


1. Note gegen Note "contrapunto semplice" (ohne Dissonanzen)
2. Halbe gegen Ganze (Durchgangsdissonanzen)
3. Viertel gegen Ganze (Cambiata = Wechselnote)
4. Bindungen Halbe gegen Ganze (Vorhalte)
5. "Blühender" Kontrapunkt "contrapunto diminuito"

## Notenschlüssel

Als Guido von Arezzo um 1025 das Liniensystem für die Notation von Musik erfand, benutzte er zur Kennzeichnung der Halbtonschritte ein **c** oder ein **f**, mit dem er die meist farbige Linie markierte, unter der sich der Halbtonschritt befand. Je nach Melodieverlauf wurden diese Notenschlüssel in der Quadratnotation später auf eine der vier vorgesehenen Notenlinien gelegt, um die Notwendigkeit von Hilfslinien zu vermeiden.

Notenschlüssel in der Quadratnotation des Gregorianischen Choral

C-Schlüssel 

F-Schlüssel 

Die so entstandenen C-Schlüssel wurden auch später weiterverwendet und werden bis heute nach den Gesangsstimmen benannt, für die sie geeignet sind. Lediglich ihr Aussehen hat sich verändert. Auf der Abbildung sieht man: (a) Alte C-Schlüssel; (b) Sopran- oder Diskantschlüssel; (c) Mezzosopranschlüssel; (d) Altschlüssel; (e) Tenorschlüssel (f) Baritonschlüssel.

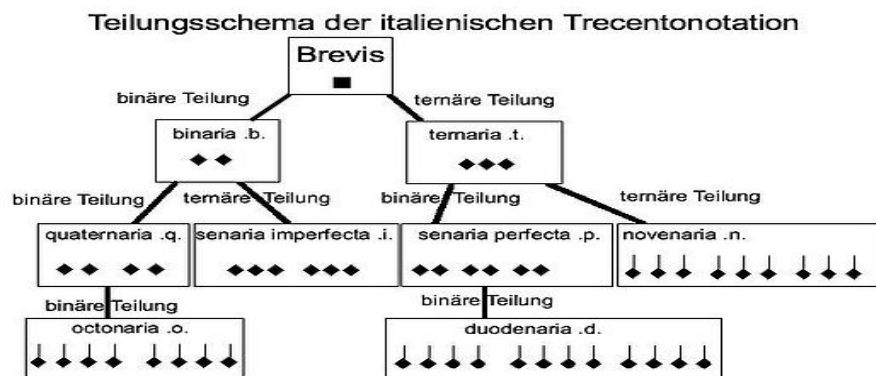


Für tiefere Stimmen entstand fast zeitgleich mit dem C-Schlüssel der F-Schlüssel, der das *kleine f* anzeigt und dessen Form sich auf den Großbuchstaben **F** zurückführen lässt (a). Die ersten F-Schlüssel lagen noch auf der Mittellinie, waren also eigentlich *Baritonschlüssel* (b). Später setzte sich der heute gebräuchliche *Bassschlüssel* durch, der die 2. Linie von oben als F-Linie festlegt (c).



## Rhythmische Werte:

Mensuralnotation



Vor Erfindung des Buchdrucks hatten Chöre meist nur ein einzelnes handschriftliches Exemplar eines Werkes zur Verfügung. Bedingt durch die Vergrößerung der Chöre wurden die Noten immer größer geschrieben, damit jeder Sänger aus dem Chorbuch lesen konnte. Der Einfachheit halber zeichnete man nun nur noch die Umriss der Noten, wodurch weiße, "hohle" Noten entstanden (so wie in der heutigen Notation noch die halben und ganzen Noten hohl sind). Ein weiterer Grund für den Übergang zur weißen Mensuralnotation ist die Ersetzung von dickem Pergament durch dünnes Papier im 15. Jahrhundert, denn auf Papier leuchteten ausgefüllte Noten oft durch.



Wiederum treten neue kleinere Notenwerte hinzu, so dass der Notenvorrat nun wie folgt aussieht: Notenzeichen der weißen Mensuralnotation. Von oben nach unten: Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa oder Chroma sowie Semifusa oder Semichroma

Dabei können nur die vier großen Notenwerte Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis sowohl perfekt als auch imperfekt auftreten. Die vier kleinen Werte sind stets zweizeitig. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts gilt die Semibrevis als Tactus und hat im *Tempus perfectum* und im *Tempus imperfectum* die gleiche Dauer bei unterschiedlich langen Brevis-Dauern.

**PALESTRINA-SATZ - MOTETTISCHER VOKALSATZ**

(nach Knud Jeppesen)

**Cantus - firmus - Uebung**

1. Ein c.f. soll ca. zwölf Töne umfassen und mit dem Grundton beginnen und schliessen.
2. Aufwärts sind folgende Intervalle gestattet: 2, 3, 4, 5, kleine 6 und 8; abwärts: 2, 3, 4, 5, 8.
3. Der höchste Ton soll nur einmal vorkommen.
4. Zwischen dem höchsten und tiefsten Ton soll jede Stufe vorhanden sein (Sekundanschluss).
5. Die Schlussnote soll stufenweise eintreten.
6. Zwei sich folgende Sprünge in gleicher Richtung sind zu vermeiden.
7. Nach einem Sekundgang aufwärts ist ein Aufwärtssprung nicht möglich.  
Nach einem Abwärtssprung muss Gegenbewegung folgen.
8. Grosse Sprünge sollen durch Gegenbewegung ausgeglichen werden.  
Der kleinen Sexte aufwärts muss die kleine Sekunde abwärts folgen.
9. Sequenzen und Tritonuswirkungen sind zu vermeiden.

## DER ZWEISTIMMIGE SATZ

### Vorübung I: Note gegen Note

Geht die homophone Satzlehre von der Vierstimmigkeit aus, so hat für den Bereich der Polyphonie die Zweistimmigkeit grundlegende Bedeutung. Die erste Uebung besteht darin, zu einem Cantus-firmus in ganzen Noten eine Gegenstimme (Kontrapunkt), ebenfalls in ganzen Noten zu erfinden. Dabei soll der Kontrapunkt dem Cantus-firmus melodisch gleichwertig sein, d.h. auch er muss die für den Cantus-firmus aufgestellten Regeln erfüllen. Es müssen weiter folgende Bedingungen befolgt werden:

1. Es sind nur konsonante Zusammenklänge erlaubt (Quart ist dissonant!), wobei die Prim nur am Anfang und am Schluss verwendet werden darf. Es muss stets in einer vollkommenen Konsonanz begonnen und geendet werden. Liegt der Kontrapunkt in der Unterstimme, so ist nur Oktave oder Prim möglich. Liegt er in der Oberstimme, so darf er auch mit der Quint beginnen und schliessen.
2. Offene und verdeckte Oktav- und Quint-Parallelen sind verboten. Ebenfalls verboten ist gleichzeitiges Springen beider Stimmen in derselben Richtung.
3. Stimmkreuzungen sind möglich, wobei aber darauf geachtet werden muss, dass die einzelnen Stimmen innerhalb ihres Registers bleiben (also: eine im Altregister begonnene Stimme soll nicht in der Tenorlage weitergeführt werden).
4. Mehr als drei Terz- oder Sextparallelen hintereinander sind schlecht. Tonwiederholungen sollen nur ausnahmsweise verwendet werden.
5. Die Höhepunkte der beiden Stimmen sollen nicht zusammen fallen.

## **Vorübung II: Zwei Noten gegen eine**

Einem Cantus-firmus in ganzen Noten wird ein Kontrapunkt in halben Noten gegenübergestellt. Dadurch entstehen im Kontrapunkt betonte und unbetonte Noten: arsis und thesis (betont und unbetont). Ein solcher Kontrapunkt muss ergänzend folgenden Gesetzen genügen:

1. Auf arsis dürfen nur Konsonanzen gesetzt werden.
2. Auf thesis kann sowohl Konsonanz als auch Dissonanz stehen. Dissonanzen sind aber nur erlaubt, wenn es sich um Durchgangstöne handelt. (Wechsel- und Nebennoten sind verboten)
3. Einklänge auf arsis sind wie bisher auf dem ersten und letzten Ton erlaubt. Auf thesis können sie jederzeit erscheinen, falls sie sprungweise eingeführt und in beiden Stimmen stufenweise verlassen werden.
4. Offene und verdeckte, sowie von arsis auf arsis eintretende Oktav- und Quintparallelen sind verboten. Parallelen von thesis auf thesis sind erlaubt, falls sie in Gegenbewegung und nicht sequenzartig eingeführt werden.

### Vorübung III: Vier Noten gegen eine

1. Bei Viertelbewegung ist die Kombination von Sprüngen und Sekunden in gleicher Richtung zu beschränken auf  
 aufwärts: Terz und Sekunde  
 abwärts: Sekunde und Terz  
 Alle andern Sprünge sind durch Gegenbewegung auszugleichen (bei Oktav und Sextsprüngen stufenweise)
2. Ein Sprung aufwärts nach einem betonten Viertel ist nicht erlaubt.
3. Das 1. Viertel kann nur konsonant sein.
4. 2. und 4. Viertel können aus Konsonanzen oder aus Durchgangstönen bestehen.
5. Das 3. Viertel ist normalerweise konsonant, kann aber auch als Vorhaltdurchgangsdissonanz erscheinen, wenn es durch zwei Konsonanzen (auf 2 und 4) eingerahmt ist. Anschliessend sollte möglichst stufenweise Gegenbewegung folgen.
6. Da das 3. Viertel in dieser Uebung betont ist, sind zusätzlich auch Akzentparallelen zwischen 3 und 1 zu vermeiden.
7. Normalerweise wird auch hier mit einer vollkommenen Konsonanz begonnen. Setzt aber der Kontrapunkt unbetont ein, ist auch eine unvollkommene Konsonanz gestattet.
8. Einklänge sind jederzeit gestattet.

#### 9. Die Cambiata



Durch Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*) wurde die Cambiata eingeführt.

Der Quart-Sprung zwischen dem 1. und 3. Viertel wird also nicht durch die konsonante Sext ausgefüllt, die ja auf 4 erscheint, sondern durch die dissonante Sept (abspringender Nebenton).

## Vorübung IV: Bindungen

Einem c.f. im Ganzen wird ein Kp. in gebundenen Halben gegenübergestellt, so dass die Bewegung 2 : 1 entsteht. Die Uebung besteht also gleichsam aus ganzen Noten, die jedoch rhythmisch verschoben sind und auf diese Weise eine Kette von Synkopen ergeben. Die übergebundene Note des Kp. kann mit dem auf betonter Zeit neu ein tretenden c.f. Ton eine Konsonanz bilden. Der besondere Reiz dieser Uebung besteht jedoch darin, dass die übergebundene Note auch dissonant werden kann. Die unbetonte Halbe muss dann konsonant sein.

1. Bindungs-Dissonanzen dürfen nur auf betonten Halben als vorbereitete Vorhalte verwendet werden.
2. Die Dissonanz muss sich stufenweise abwärts in eine unvollkommene Konsonanz lösen. (Liegt der Kontrapunkt in der Oberstimme, sind nur Sept- und Quart-Vorhalt möglich; liegt der Kp. in der Unterstimme, so ist nur der Untersekund-Vorhalt brauchbar.)
3. Einklänge sind auf Arsis und Thesis möglich. Beginn und Schluss erfordern wieder die vollkommene Konsonanz. Der Kp. kann volltaktig oder nach einer halben Pause einsetzen.

## Uebung V: Gemischte Notenwerte ("Blühender" Kontrapunkt)

Kombination aller Vorübungen

Generelle Hinweise und Ergänzungen:

### 1. Zur Rhythmik-Metrik:

- Erste und letzte Note sollen mindestens eine Ganze sein.
- Je rascher der Wert, desto linearer die Melodik; Viertelnoten eher sparsam einsetzen.
- Die Doppelachtelfigur kann auf unbetont eingesetzt werden: als Durchgang und Vorhalt auf- und abwärts, als Wechselton nur abwärts.
- Anzustreben ist die selbständige Rhythmik beider Stimmen.
- Die Metrik richtet sich nach dem Sprach-Duktus.
- Die Betonungsverhältnisse können sich ändern ("Taktwechsel": 4/2-, 3/2-, 6/2-Takte).

### 2. Zur Dissonanzbehandlung:

- Bindungen: Die vorbereitende Note muss mindestens eine Halbe und mindestens gleichlang wie die angebundene sein.
- Der Vorhalt kann mit einer unteren "Wechselnote" kombiniert werden. Diese Variante kann auch als Doppelachtelfigur ausgestaltet werden (1. Achtel als Durchgang zur Wechselnote).
- Eine weitere Möglichkeit ist die Kombination des Vorhaltes mit einer Antizipation.
- Antizipationen sind auch unabhängig von Vorhalten bei Schlusswendungen möglich, sofern sie stufenweise von oben her eingeführt werden.
- Bei Synkopensdissonanzen braucht die Hauptstimme nicht auf die Auflösung des Vorhaltes zu warten ehe sie sich weiterbewegt, sondern kann gleichzeitig mit der Vorhaltsstimme den Ton wechseln.
- Bei kurzen Notenwerten ist nach stufenweiser Abwärtsbewegung die untere Drehnote (Wechselnote) gestattet.
- Die Cambiata kann verbreitert werden, wobei zu beachten ist, dass die Nebennote unbetont bleibt.
- Die gliedernde Kadenz ist primär eine zweistimmige Angelegenheit. Die beiden Stimmen schreiten von der unvollkommenen Konsonanz (grosse Sexte oder kleine Terz) stufenweise in Gegenbewegung in die vollkommene Konsonanz (Oktave oder Einklang). Dabei wird die unvollkommene Konsonanz meistens durch eine vorangehende Vorhaltsbildung eingeführt.



## Textbehandlung

1. Die natürliche Aussprache des Textes muss soweit als möglich berücksichtigt werden und zwar in der Weise, dass betonte Silben auf betonte Takteile fallen und unbetonte Silben auf unbetonte Takteile zu liegen kommen.
2. Mehrere aufeinanderfolgende Noten können gemeinsam Träger einer einzelnen Silbe sein (melismatisch). Jeder Notenwert der mindestens die Länge eines Halben besitzt, kann eine neue Silbe tragen (syllabisch).
3. Eine Viertelnote kann syllabischer Silbenträger sein, wenn ihr eine punktierte Halbe vorangeht und ihr eine Halbe oder ein grösserer Notenwert folgt. Sonst sind Silbenwechsel nach einem Notenwert, welcher kleiner ist als eine halbe Note, zu vermeiden.
4. Natürlich wirkt es, wenn die Schlussilbe mit der Schlussnote einer musikalischen Phrase zusammenfällt.
5. Bei strenger Imitation soll die Textlegung des Themas in allen imitierenden Stimmen unverändert auftreten.
6. Wenn ein Text zum ersten Mal erscheint, wird er bis zur letzten betonten Silbe syllabisch vertont. Diese letzte Silbe und auch Textwiederholungen können melismatisch behandelt werden.
7. Häufig ist ein besonders wichtiges Wort durch einen angesprungenen breiten Hochtönen herausgehoben. Fallende Skalen oder auch ein Sprung abwärts können entspannend wirken. "Falsche" - dem Schritt-Sprung-Gesetz nicht entsprechende - Sprünge können bei Textzäsuren und bei Beginn einer neuen Phrase auftreten.
8. Jede Stimme besitzt ihren eigenen Bewegungs- und Akzentverlauf, der sich aus dem Text ergibt. Akzente entstehen durch Silbenwechsel, durch Sprung erreichte Hochlage, durch lange Tondauer.
9. Die Schluss-Silbe ist immer betont. Am Anfang und Schluss einer Phrase dominieren breite Notenwerte.

## Der mehrstimmige Satz

1. Quart und Tritonus werden wie Konsonanzen behandelt, sofern sie nicht im Verhältnis zum Bass auftreten.
2. Bei Bindungen müssen sich mindestens zwei Stimmen gemäss den bisherigen Regeln verhalten. Eventuell neu entstehende Vorhaltsdissonanzen zu einer dritten Stimme sind unbedenklich. Eine Quart zum Bass kann als Vorhaltsvorbereitung verwendet werden, sofern beim Vorhalt eine schärfere Dissonanz entsteht.
3. Verdeckte Parallelen sind unbedenklich, sofern eine Mittelstimme beteiligt ist. Bei Randstimmen soll der Sopran nicht springen.
4. Der Schlussston kann bei einer Mittel- oder der Bassstimme auch sprungweise erreicht werden.
5. Bei Halben oder grösseren Werten sind die Kombinationen Sekunde-Terz aufwärts und (seltener) Terz-Sekunde abwärts möglich.
6. Gleichzeitige Sprünge in gleicher Richtung zweier Stimmen sind gestattet, sofern eine weitere Stimme in Gegenbewegung dazu verläuft.
7. Je vielstimmiger der Satz ist, desto unselbständiger werden die Einzelstimmen. Parallelführung von zwei oder mehreren Stimmen sind im vielstimmigen Satz häufig.
8. Fast immer wird Imitationstechnik eingesetzt. Oktav, Quart und Quint sind die bevorzugten Beantwortungsabstände, wobei neben realem Quart- oder Quint-Comes seltener auch die tonale Quart-Quint-Beantwortung gebraucht wird.
9. Beim Uebergang in einen neuen Abschnitt (neuer Text) kann entweder durch deutliche Kadenzierung mit Beteiligung aller Stimmen zäsiert werden, oder der neue Abschnitt wird sukzessiv in den einzelnen Stimmen eingeführt, so dass sich die Teile verzahnen.
10. Bei Schlussbildungen ist ein Oktavklang mit oder ohne Quint oder ein vollständiger Durdreiklang möglich.

## Analyse eines polyphonen Satzes

1. Bezug zur gregorianischen Vorlage
2. Linearität - Melodik (Schritt-Sprung-Behandlung / Höhepunkte / Sekundanschluss)
3. Rhythmus - Text (Verteilung der rhythmischen Werte / Syllabik-Melismatik / Textausdeutung)
4. Konsonanz- und Dissonanzbehandlung (Dreiklänge und Stellungen / Spannungsverlauf)
5. Spezielle Dissonanzen (untere Drehnote / Doppelachtfigur / Antizipation / Bindungen und Variantaufösungen von Vorhalten / Cambiata)
6. Imitationen (zeitliche und intervallische Abstände / tonal - real)
7. Stimmenverhältnisse (Register-Abstand / Autonomie / Satzart / Satzdichte)
8. Kadenzen, Alterationen, Modalität / "Modulationen", Verzahnung der Abschnitte
9. Besonderheiten
10. Gliederung des Stückes