

Alle gegen eine : Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts

Autor(en): **Jans, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **10 (1986)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869179>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ALLE GEGEN EINE

Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts

VON MARKUS JANS

Mehrstimmige Note-gegen-Note-Sätze werden in Musikgeschichte und Musiktheorie in der Regel zur Kenntnis genommen als entweder besonderen Gattungen zugehörig, als Tanzlied, Cantionalsatz etc., oder, als Passagen in sonst imitatorischen Sätzen, im Sinne der musikalischen Rhetorik deutbar (Noema). Damit sind sie entweder gattungsspezifisch oder in ihrer inhaltlich-formalen Bedeutung erfaßt. Zur Kompositionstechnik dieser Sätze ist zumindest im Rahmen der Kontrapunktausbildung, wie sie an Musikhochschulen und Konservatorien üblich ist, wenig zu erfahren.¹ Dasselbe gilt für die der Ausbildung zugrundeliegenden Lehrbücher. Im wesentlichen gelten dort die Regeln der *Ersten Art* (Note gegen Note) und deren geringfügige Lockerungen für die drei- und mehrstimmigen Sätze. Hinweise auf Satzmodelle, auf die viele solche Partien zurückführbar sind, fehlen überhaupt oder bleiben beschränkt auf die Fauxbourdontechnik. Eine Großzahl von homophonen Sätzen im 16. und 17. Jahrhundert verdankt jedoch ihre Entstehung mehreren anderen Fortschreitungsmodellen, die erstmals in drei- und vierstimmigen Sätzen des späten 14. und des 15. Jahrhunderts vorzufinden sind und ursprünglich wohl auf eine mehrstimmige Improvisationspraxis zurückgehen. Ihre Verwendung in der improvisierten Musik reicht jedoch noch weit auch in jene Zeit, da die Modelle längst fester Bestandteil der Komposition geworden waren. Die Fortschreitungsmodelle sind erläutert im musiktheoretischen Schrifttum des 15. und 16. Jahrhunderts; die umfassendste Darstellung bietet Guilielmus Monachus in seiner Schrift *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus* (ca. 1480).² Der Traktat von Guilielmus ist unter anderem eine der wichtigsten Quellen zur Faburdon- bzw. Fauxbourdontechnik und spielt in der gesamten Literatur zu diesem Thema eine zentrale Rolle.³ Fauxbourdon und die anderen Fortschreitungs-

¹ An der Schola Cantorum Basiliensis wird seit mehreren Jahren mit Satzmodellen sowohl in der Analyse als auch in praktischen Übungen gearbeitet. Vieles, was in diesem Aufsatz zur Sprache kommt, verdanke ich der regen Zusammenarbeit mit meinen Lehrerkollegen: mit Wulf Arlt, der in seinem Unterrichtsmanuskript „Historische Satzlehre“ das Thema aufbrachte und auch die ersten praktischen Experimente anregte; mit Dominique Muller, der die ersten Hinweise auf die Bedeutung der Modelle für komponierte Sätze einbrachte.

² Einzige Handschrift in Venedig, Bibl. di S. Marco, Lat. 336 (Contarini), coll. 1581. Vollständig ediert durch Albert Seay in *Corpus scriptorum de musica* = American Institute of Musicology, o. O. 1965.

³ Hierzu: Dagmar Hoffmann-Axthelm, Artikel „Faburdon/Fauxbourdon/falso bordone in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972, ferner Brian Trowell, Artikel „Faburdon und Fauxbourdon“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), London 1980, sowie Manfred Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen* = Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 2, Baden-Baden 1973.

modelle beschäftigten Musikwissenschaftler auch wegen ihrer ursprünglichen Bedeutung für den *contrapunctus extemporalis*, der mehrstimmigen Improvisation über bzw. unter einem *cantus prius factus*. Auch in diesem Zusammenhang ist Guilielmus' Schrift eine wichtige Quelle.⁴ Schließlich sind einige der Modelle von besonderem Interesse, weil sie, indem sie ganz bestimmte Klangverbindungen hervorbringen, entscheidende Entwicklungselemente der harmonischen Tonalität enthalten.⁵ Im vorliegenden Aufsatz werden, auf der Basis von Guilielmus' Anweisungen und anhand von komponierten Beispielen, Fortschreitungsmodelle im Note-gegen-Note-Satz besprochen. Meine Absicht ist dabei einerseits, auf die Bedeutung dieser Modelle für eine große Zahl von Sätzen und Satzteilen hinzuweisen, andererseits – und dies gewissermaßen als Folge – den traditionellen Unterrichtsstoff im Fach Kontrapunkt um einen Aspekt zu ergänzen.

Bsp. 1: T. L. Vittoria, aus dem Credo der „Missa quarti toni“⁶

Beispiel 1 zeigt drei Möglichkeiten der Stimmverbindung (A, B, C) mit vier Kadenzmöglichkeiten (1 bis 4):

- A: Alle Unterstimmen sind auf den Cantus bezogen. Es folgen ihm
- der Altus in Terzparallelen
 - der Tenor abwechslungsweise in Quinten und Sexten
 - der Bassus abwechslungsweise in Duodezimen (Quinten) und Dezimen (Terzen)
- B: Auf den Cantus bezogen ist primär der Tenor. Er folgt ihm in Sextparallelen. Auf den Tenor bezogen sind dann
- der Altus abwechslungsweise in Quarten und Terzen
 - der Bassus abwechslungsweise in Quinten und Terzen (Dezimen)

⁴ Hierzu: Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938; ferner Klaus Jürgen Sachs, Artikel „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts“ in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* VII, 1983.

⁵ Hierzu: Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2, Kassel 1968.

⁶ *Opera omnia* (II), ed. Philipp Pedrell, Leipzig 1903, Reprint Ridgewood, New Jersey, 1965.

C: Nimmt man weiterhin den Cantus als Bezugsstimme⁷, so folgt ihm primär der Tenor abwechslungsweise in Quinten und Sexten. Auf den Tenor bezogen verläuft dann der Altus in Terzparallelen, der Bassus folgt dem Altus abwechslungsweise in Dezimen und Quinten. Bezieht man den Altus auf den Cantus, so folgt er diesem abwechslungsweise in Terzen und Quartan.

Kadenz 1: Sie ist zunächst einfach Bestandteil der Modellfortschreitungen, für sich genommen ein phrygischer Schluß nach e, genauer: phrygische Cantizans im Bassus, Tenorizans im Altus, Altizans-Varianten im Tenor und im Cantus.

Kadenz 2: Auch sie ist zunächst Bestandteil der Modellfortschreitungen, für sich genommen ein plagaler Schluß nach a, genauer: phrygische Tenorizans nach e im Altus, eine eigentlich nach e zu erwartende, hier jedoch nicht ausgeführte Cantizans im Tenor, plagale Bassans nach a im Baß, Altizans-Variante im Cantus.

Kadenz 3: Sie geht ebenfalls aus den Modellen hervor, ist für sich genommen ein phrygischer Schluß nach e, genauer: phrygische Cantizans im Baß, Tenorizans im Cantus, eine aus Gründen des Parallelverbots von Oktaven vermiedene Cantizans im Altus, Altizans-Variante im Tenor.

Kadenz 4: Auch sie schließt phrygisch nach e, genauer: phrygische Cantizans im Cantus, Tenorizans im Baß, Altizans-Varianten im Altus und im Tenor. Während hier Cantus und Altus das vorausgehende Modell bis zur Schlußnote weiterführen, übernimmt der Bassus für die Kadenz das Modell des Tenor, indes dieser zur Füllstimme wird, nicht ohne jedoch mit seinem unteren d noch an die Modellnote des Bassus zu erinnern. Der Grund für die Veränderung liegt wohl darin, daß eine Weiterführung der Modelle in allen Stimmen zu einem plagalen Schluß nach a gezwungen hätte, der dem nachfolgenden imitatorischen Abschnitt klanglich zu nahe gestanden hätte (Einsatz Altus mit e, Bassus mit a) und deshalb unerwünscht war.

Es scheint mir sinnvoll, für dieses Beispiel durchweg den Cantus als primäre Bezugsstimme anzusehen (vgl. Anmerkung 7). Alle anderen Stimmen sind entweder direkt auf ihn bezogen (A), oder sie sind in Unterbeziehungen zu einer anderen, primär dem Cantus folgenden Stimme aufschließbar (B und C). Am Beispiel lassen sich zwei Fortschreitungsarten unterscheiden: Parallelen (Terzen oder Sexten) und regelmäßiger Intervallwechsel (5–6–5–6/4–3–4–3/5–3–5–3). Zwischen nicht direkt aufeinander bezogenen Stimmen entstehen dabei ebenfalls regelmäßige Intervallwechsel, so etwa für A: zwischen

- Bassus und Tenor abwechslungsweise 8–5–8–5
- Bassus und Altus abwechslungsweise 10–8–10–8
- Tenor und Altus der bereits bekannte Wechsel 3–4–3–4

⁷ Wie später ersichtlich wird, müßte nach strenger Anwendung der Modellregeln hier eigentlich der Altus als Bezugsstimme angenommen werden.

Von Interesse ist ferner der Umstand, daß die Kadenzen mit einer Ausnahme direkt aus den Modellfortschreitungen hervorgehen.

Ich unterstelle nicht, daß Vittoria die vorliegende Passage in der analysierten Art komponiert hat. Ich unterstelle im Gegenteil, daß er es nicht tat, nicht mehr zu tun brauchte, und zwar, weil zu seiner Zeit die dargestellten Fortschreitungsmodelle zu selbstverständlichen Formulierungen und Wendungen, insgesamt zu festen Bestandteilen des Akkordsetzens geworden waren. Die Auflösung in mehrere Zweierbeziehungen ist analytisch jedoch insofern sinnvoll, als sie auf das ursprüngliche Zustandekommen solcher Klangverbindungen zurückweist und diese so nachvollziehbar macht.

Im Kapitel unter der einleitenden Überschrift „*Incipiunt regulae contrapuncti anglicorum*“⁸ werden bei Guilielmus zwei verschiedene Praktiken gelehrt. Die eine ist die Fauxbourdonpraxis, die andere wird Gymel genannt. Sowohl Fauxbourdon als auch die zunächst zweistimmigen Gymel-Modelle können bis zur Vierstimmigkeit ergänzt werden. Für unsere Zwecke genügt eine systematische Darstellung der verschiedenen Möglichkeiten. Diese gehen allerdings nur zum Teil aus Guilielmus' Text hervor, zum Teil sind sie aus seinen eigenen Beispielen, zum Teil jedoch aus späteren Kompositionen extrapoliert. Für die Beispiele in meiner Darstellung verwende ich immer dieselben Bezugsstimmen.

1. Der Fauxbourdon und seine Erweiterung zur Vierstimmigkeit

Daß Guilielmus zum Fauxbourdon zwei verschiedene Herleitungen gibt, kann hier unberücksichtigt bleiben (Vgl. Anmerkung 3). Es reicht hier, von einem Gerüst zwischen Cantus und Tenor von Sextparallelen (8–6–6–6...6–8) und einer Contratenor-Füllstimme in Oberterzparallelen zum Tenor (5–3–3–3...3–5) auszugehen. Freilich handelt es sich dabei um die schlichteste, aus der Improvisation gewonnene Form des Fauxbourdon. Adaptionen dieser Technik, wie sie etwa in den Hymnen und Sequenzen von Dufay zu finden sind, fallen hier nicht in Betracht.

Bsp. 2:

The image shows two musical examples, a) and b), on a two-stemmed staff. Example a) is a two-stemmed staff with a treble clef (C) and a bass clef (T). The treble staff has a C-clef and a sharp sign. The bass staff has a T-clef. Example b) is a four-stemmed staff with a treble clef (C) and a bass clef (CTB). The treble staff has a C-clef and a sharp sign. The bass staff has a CTB-clef. Both parts show a sequence of chords and notes.

Beispiel 2 a zeigt das oben beschriebene Fauxbourdonmodell mit der Bezugsstimme im Tenor. Beispiel 2 b zeigt die Erweiterung zum vierstimmigen Satz. Die neu hinzugefügte, vierte Stimme ist ein Contratenor bassus. Er verläuft, bezogen auf den Tenor, nach Einklang (oder Unteroktave) zu Beginn, abwechslungsweise in Unterquinten und Unterterzen und endet wieder im Einklang (bzw. Unteroktave).

⁸ In der Handschrift 26' bis 33', in Seay, op. cit., 38 bis 43.

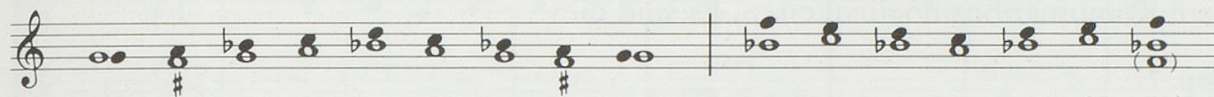
Die Füllstimme (CT Altus) ist dabei gegenüber dem dreistimmigen Modell zu modifizieren. Sie folgt dem Tenor jetzt abwechselungsweise in Oberquarten und Oberterzen, Beginn und Ende in der Quinte.

2. *Gymels und ihre Kombinationen untereinander*

Gymels sind, wie der Name erwarten läßt, zweistimmige Modelle. Eine Hauptstimme (bei Guilielmus entweder ein Cantus oder ein Tenor) erhält dabei eine parallel verlaufende Zwillingsstimme, und zwar:

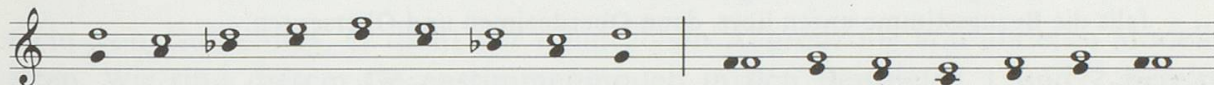
2.1 in Terzen

Bsp. 3:



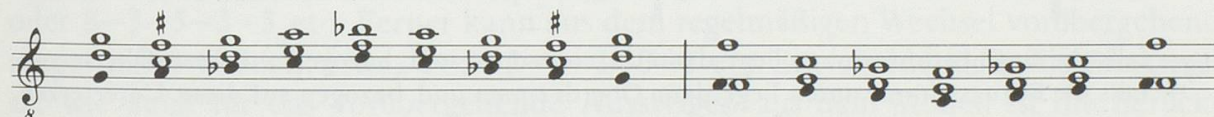
- falls die Bezugsstimme oben liegt, dann in Unterterzen: Beginn im Einklang bei ansteigender, in der Unterquinte bei fallender Bezugsstimme; Paenultima in der Unterterz, Ultima im Einklang. Bei Cantizans in der Bezugsstimme ist als Ultima auch die Unterquint bzw. die Unteroktave möglich.

Bsp. 4:



- falls die Bezugsstimme unten liegt, dann in Oberterzen: Beginn in der Oberquint bei ansteigender, im Einklang bei fallender Bezugsstimme. Paenultima in der Oberterz, Ultima im Einklang bei Cantizans, in der Oberquinte bei Tenorizans in der Bezugsstimme.

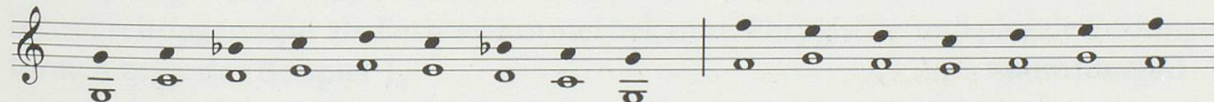
Bsp. 5:



- als Kombinationsmodell über einem Tenor, über dem gleichzeitig Sextparallelen laufen. Beginn und Ende in der Oberquinte. (Dies ist eine von Guilielmus' Herleitungen des Fauxbourdon.)

2.2 in Sexten

Bsp. 6:



- falls die Bezugsstimme oben liegt, dann in Untersexten, Beginn und Ende in der Oktave.
- falls die Bezugsstimme unten liegt, dann in Obersexten, Beginn und Ende in der Oktave. (Siehe Außenstimmen in Beispiel 5)

2.3 in Dezimen

- falls die Bezugsstimme oben liegt, dann in Unterdezimen, Beginn in der Oktave, bei fallender Bezugsstimme auch in der Unterduodezime möglich. Paenultima in der Unterdezime, Ultima in der Oktave, und zwar bei Cantizans und Tenorizans in der Bezugsstimme, im letzteren Fall ist auch die Unterdoppeloktave möglich (Bassans).
- falls die Bezugsstimme unten liegt, dann in Oberdezimen, Beginn in der Oberduodezime bei steigender, in der Oktave bei fallender Bezugsstimme. Paenultima in der Oberdezime, Ultima in der Oktave bei Cantizans, in der Oberduodezime bei Tenorizans in der Bezugsstimme.

Es versteht sich, daß die zweistimmigen Modelle in ihrer Schlichtheit hauptsächlich in der extemporierten Musik eine Rolle spielen. Man findet sie in diesem Bereich allerdings bis heute. Die bereits angeführte Kombination von Gymels untereinander führt zum Fauxbourdon. Bei Guilielmus finden sich noch vier weitere Kombinationsmöglichkeiten. Es sind dies:

Bsp. 7:

- falls die Bezugsstimme oben liegt, dann Unterdezimen und Untersexten.
- falls die Bezugsstimme unten liegt, dann Oberdezimen und Obersexten.

Bsp. 8:

- falls die Bezugsstimme oben liegt, dann Unterdezimen und, bezogen auf diese, Oberterzen.
- falls die Bezugsstimme unten liegt, dann Oberdezimen und, bezogen auf diese, Unterterzen.

In den ersten zwei Fällen entstehen zwischen den nicht direkt aufeinander bezogenen Stimmen Quint-, in den letzten zwei Fällen Oktavparallelen. Tolerabel sind diese allenfalls in der Improvisation, aufgeschriebene Sätze dieser Art gibt es nur relativ früh. Als Beleg für die ersten beiden Fälle dienen im folgenden Beispiel 9 die Takte 5/6 mit Auftakt und 9 mit Auftakt. Die restlichen Teile des Satzes sind in der Fauxbourdontechnik gehalten.

3. Gegenstimme

Als Gegenstimme bezeichne ich eine Modellart, die, in der Regel im Contratenor bassus, sowohl als Gerüstbestandteil als auch zur klanglichen Erweiterung eines bereits zweistimmig vorhandenen Gerüsts Verwendung findet. Der Begriff stammt

A - ve tu ple - na] nun - ci - us a sum - mo pa - tre mit - ti - tur ad
ma - ri - a gra - ci - a te - cum do - mi - nus e -
ma - ri - am se - cre - ci - us et ip - sam sic al - lo - qui - tur:
ris ma - ter e - gre - gi - a sed vir - go ni - hi - lo - mi - nus.

nicht von Guilielmus, er dient der inhaltlichen Abgrenzung von anderen Modellarten. Wir sind diesem Gegenstimmenmodell in den Beispielen 1 und 2 bereits begegnet. Es besteht aus dem regelmäßigen Wechsel von Unterquinte (Unterduodezime) und Unterterz (Unterdezime) mit Beginn und Ende im Einklang bzw. der Unteroktave. In vielen Fällen wird als Anfangsintervall auch die Unterquinte gewählt. Beginnt man mit Einklang oder Unteroktave, so kann in das Modell mit der Unterquinte oder der Unterterz eingestiegen werden, also: 8–5–3–5–3 etc. oder 8–3–5–3–5 etc. Ferner kann aus dem regelmäßigen Wechsel vorübergehend ausgestiegen werden, etwa: 8–5–3–5–3–3–5 etc. Entscheidend für die Einstiegsart wie auch für das vorübergehende Aussteigen aus dem Modell ist die Berücksichtigung von Klangpräferenzen innerhalb des modalen Rahmens.

Bei Tenorizans in der Bezugsstimme ist in der Gegenstimme als Paenultima die Unterquinte, bei Cantizans die Unterterz, als Ultima in beiden Fällen Einklang oder Oktave zu verwenden. In Beispielen des 15. Jahrhunderts begegnet als Schlußfortschrittung, bei Tenorizans in der Bezugsstimme, nach der Unterquinte als Paenultima auch die Oberquinte als Ultima. Bekannt ist die letztere Variante als *Oktavsprungkadenz* des Contratenor bassus. Die weiter oben beschriebenen Schlußfortschreitungen sind als *Bassans-Formel* bekannt. Phrygische und plagale Endungsformen zeigt das Beispiel 1.

⁹ cit. nach Ernst H. Sanders, „Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonalitätsstruktur“, *AfMW* 24 (1967) 39.

Anzutreffen ist das Modell, wie schon erwähnt, vor allem in Baßstimmen. Es ist von ganz hervorragender Bedeutung für die Ergänzung zum drei- und vierstimmigen Satz, begegnet denn auch nur selten in zweistimmigen Sätzen. Kombinationen mit bereits besprochenen Modellen sind:

Bsp. 10:

– entweder mit Obersexten oder Unterterzen oder Unterdezimen in direkter Relation zur Bezugsstimme.

Das Beispiel 10 zeigt alle Modellstimmen in direkter Relation zur Bezugsstimme; die Gegenstimme kann jedoch auch Unterbeziehungen eingehen, kann sekundär auf eine Modellstimme bezogen werden, die ihrerseits direkt auf die Bezugsstimme bezogen ist (vgl. Beispiel 1, B). Solche Unterbeziehungen sind möglich entweder mit Oberterzen oder Untersexten oder Oberdezimen. Man kann sich als Illustration dazu in Beispiel 10 die Modellstimmenvarianten jeweils als Bezugsstimme und die Bezugsstimme jeweils als Modellstimmenvariante vorstellen.

Die Anwendung des Gegenstimmenmodells auf unsere erste Bezugsstimmenmelodie ergibt den vollständigen Follia-Baß. Auch andere sehr häufig verwendete Bässe scheinen, rekonstruiert man eine geeignete Bezugsstimmenmelodie, auf das Gegenstimmenmodell rückführbar zu sein.

Bsp. 11: Romanesca

4. Füllmodelle

Als Füllmodelle bezeichne ich eine Gruppe von Modellen, die bei Guilielmus nicht im Gerüstsatz, sondern zu dessen klanglicher Erweiterung und Vervollständigung verwendet werden. Der Begriff stammt nicht von Guilielmus, ich führe ihn, wie schon den Begriff Gegenstimme, zur inhaltlichen Unterscheidung der Modellarten ein. Zu dieser Gruppe gehören folgende Modelle:

- 4.1. Unterquartparallelen, bezogen auf eine Oberstimme in einem Gerüst von Sextparallelen. Beginn und Ende in der Unterquarte. (Dies ist die andere von Guilielmus' Herleitungen des Fauxbourdon.)
- 4.2. Quinte und Sexte in regelmäßigem Wechsel, geeignet zum Auffüllen von Dezimparallelen, in der Regel bezogen auf die Unterstimme.

Bsp. 12:

Bei Tenorizans in der Oberstimme und Cantizans in der Unterstimme hat die Füllstimme als Paenultima die Sexte über der Unterstimme, als Ultima die Quinte. Bei Cantizans in der Ober- und Bassans in der Unterstimme hat die Füllstimme als Paenultima die Quinte, als Ultima die Oktave über der Unterstimme. Falls bei regelmäßigem Wechsel die vorgeschriebene Schlußfortschrittung sich nicht von selbst ergibt, muß das Modell vorübergehend verlassen werden. Dabei ist grundsätzlich jede konsonante Teilung der Dezime möglich (Beispiel 12b).

Das Beispiel 12b zeigt einen anderen, ebenfalls hinlänglich bekannten Baß. Er entsteht durch dieselbe Bezugsstimmenmelodie wie derjenige in Beispiel 11b und ergibt zusammen mit dem Füllmodell auch dieselbe harmonische Stufenfolge. Hier ist nun auch Gelegenheit, auf die Problematik der Analyse in Beispiel 1, Passage C, zurückzukommen (vgl. Anmerkung 7). Ich habe dort den Cantus als Hauptstimme angenommen und auf ihn primär den Tenor bezogen im Modell 5–6–5–6. Nun ist bei Guilielmus dieses Modell ausschließlich zum Auffüllen von bereits bestehenden Gerüsten verwendet, kann also streng genommen nicht als primäre Beziehung auftreten. So gesehen müßte der Fall C vom Altus als Hauptstimme betrachtet werden, ihm folgte dann der Tenor in Unterterzparallelen und der Bassus mit dem 5–3–5–3-Modell, und schließlich wäre der Cantus als 4–3–4–3-Ergänzung über dem Altus anzusehen. Da aber im Vergleich mit entsprechenden Stellen in übrigens allen phrygischen Choralcredos (Beispiel 13) gerade bei „ex Maria virgine“ der Cantus wiederum sehr stark angelehnt ist an die Vorlage(n), bleibt es sinnvoller, ihn als Hauptstimme anzunehmen.

Bsp. 13¹⁰:

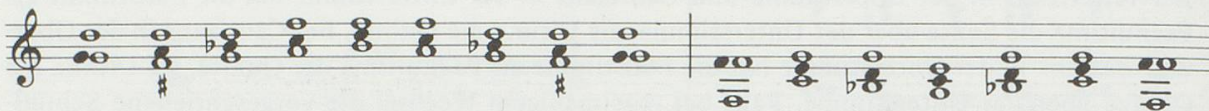
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sancto ex Mari-a vir-gi - ne et homo factus est

¹⁰ cit. nach *Graduale Romanum*, Solesmes 1974.

Somit kann gerade dieser Fall als Beleg angesehen werden für die Unterstellung, daß Vittoria die Modelle nicht mehr als Kombination von mehreren Zweierbeziehungen, sondern vielmehr als festgefügte Klangprogressionen verwendete.

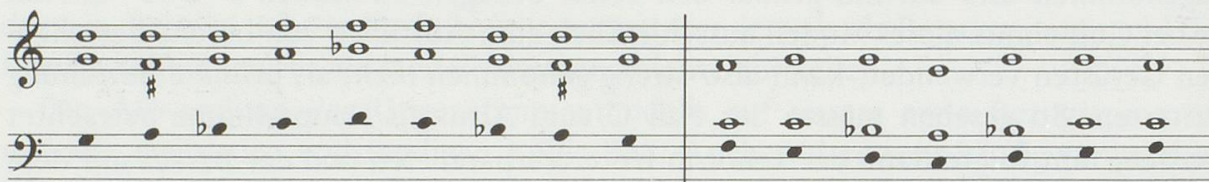
4.3. Quarte und Terz in regelmäßigem Wechsel, in der Regel über der Bezugsstimme, geeignet als Zusatz zum Unterterzparallelmodell.

Bsp. 14:



Beginn in der Quinte bei steigender, im Einklang bei fallender Bezugsstimme. Bei Tenorizans in der Bezugsstimme hat die Füllstimme als Paenultima die Quarte, als Ultima die Quinte darüber, bei Cantizans in der Bezugsstimme hat die Füllstimme als Paenultima die Terz, als Ultima den Einklang dazu. Im Tausch der Stimmen kann das Modell auch zum Auffüllen von Sextparallelen verwendet werden. Es ist dann auf die Unterstimme zu beziehen.

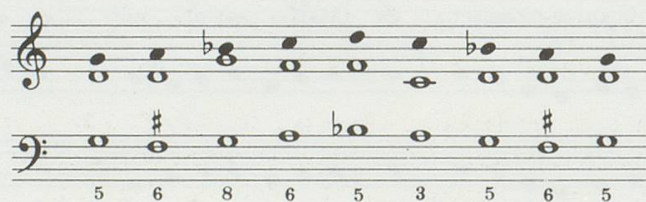
Bsp. 15:



In beiden Fällen ist eine Ergänzung zur Vierstimmigkeit mit dem 5–3–5–3-Modell nötig zur Vermeidung der Quartsextakkorde.

4.4. Freies Füllmodell innerhalb von Dezimparallelen. Geeignet sind alle Intervalle, die die Dezime konsonant teilen, zu vermeiden sind dabei Parallelen von perfekten Konsonanzen.

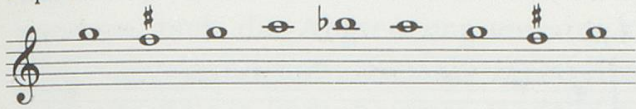
Bsp. 16:



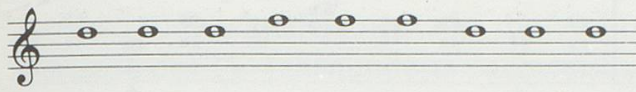
Als Abschluß der systematischen Darstellung folgt nun eine Zusammenstellung aller Modelle (mit Ausnahme des dreistimmigen Fauxbourdon) und ihrer Kombinationsmöglichkeiten.

Auffälligstes Ergebnis dieser Zusammenstellung scheint mir, daß eine Großzahl der Modelle in ein und dieselbe Klangfolge paßt. Als weiteren Gewinn bietet die Gesamtschau Modellresultanten, die bei Guilielmus nicht beschrieben, in Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts jedoch nachzuweisen sind.

Bsp. 17:



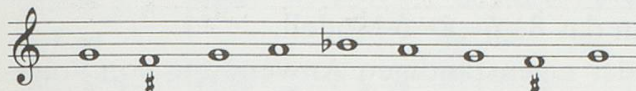
Obersextparallelmodell gegen
Bezugsstimme



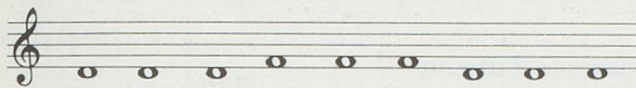
Füllmodell 4-3-4-3 oberhalb
Bezugsstimme



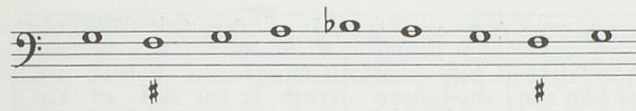
Bezugsstimme



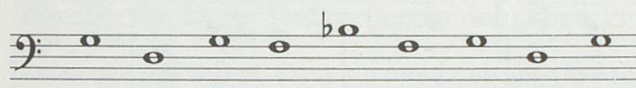
Unterterzparallelmodell gegen
Bezugsstimme



Füllmodell 5-6-5-6 gegen Unter-
dezimparallele gleichzeitig Folgemodell
Unter-4-3-4-3 gegen Bezugsstimme



Unterdezimparallelmodell gegen
Bezugsstimme



Gegenstimme 5-3-5-3 gegen Bezugs-
stimme, gleichzeitig Folgemodell
8-10-8-10 gegen Unterterzparallelen,
gleichzeitig Folgemodell 5-8-5-8
gegen Füllmodell 5-6-5-6

5. Folge Modelle

Als Folge Modelle bezeichne ich eine Gruppe von Modellen, die durch die Kombination mehrerer anderer Modellarten und zwischen nicht primär aufeinander bezogenen Modellstimmen entstehen (Modellresultanten). Ich fasse sie in einer besonderen Gruppe als Anhang zusammen, einerseits, weil sie, wie schon erwähnt, bei Guilielmus nicht beschrieben sind, andererseits, weil sie, als durchaus eigenständige Modelle, in Kompositionen auch ohne den Kontext erscheinen, dem sie ihr Zustandekommen ursprünglich verdanken. Es sind dies:

- 5.1. Oktaven und Dezimen in regelmäßigem Wechsel (8-10-8-10). Dieses Modell ist geeignet als Gegenstimme. Es verdankt seine Entstehung der nicht primären Beziehung zwischen dem 5-3-5-3-Modell und dem Unterterzparallelmodell (vgl. Bsp. 17).
- 5.2. Oktaven und Quinten in regelmäßigem Wechsel (8-5-8-5). Auch dieses Modell eignet sich als Gegenstimme. Es entsteht aus der nicht primären Beziehung zwischen dem 5-3-5-3-Modell und dem Füllmodell 5-6-5-6 (vgl. Bsp. 17).
- 5.3. Unterquarte und Unterterz in regelmäßigem Wechsel (4-3-4-3, als weitere Verwendungsvariante des unter 4.3. besprochenen Füllmodells). Dieses Modell eignet sich zum Auffüllen des 8-10-8-10-Folge Modells. Es entsteht aus der nicht primären Beziehung zwischen dem Unterterzparallelmodell und dem Füllmodell 5-6-5-6 (vgl. Bsp. 17).
- 5.4. Oktave und Sexte in regelmäßigem Wechsel (8-6-8-6). Dieses Modell ist geeignet zum Auffüllen von Dezimparallelen. Es entsteht aus der nicht primären Beziehung zwischen dem Unterdezimparallelmodell und dem als Füllstimme darin verwendeten 5-3-5-3-Gegenstimmenmodell (vgl. Bsp. 18).

Bsp. 18:

Figure 1: Musical notation for Bsp. 18. System (a) shows a treble staff with a 5-3-5-3 model and a bass staff with a 8-6-8-6 model. System (b) shows the same model applied to the lower voice. Figured bass notation is present below the bass staff in both systems.

Das 5–3–5–3-Modell kann zwischen die Dezimparallelen entweder auf die obere (a) oder auf die untere Stimme bezogen eingefügt werden (b). Auf die jeweils andere Stimme bezogen, ergibt sich dann das 8–6–8–6-Modell.

Das folgende Beispiel zeigt Formen der eigenständigen Anwendung von Folge-
modellen.

Bsp. 19: Cypriano da Rore, aus „De le belle Contrade d’oriente“¹¹

Figure 2: Musical score for Bsp. 19. It shows five vocal parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), Q (Quinto), and B (Basso). The lyrics are: "Ahi cru-do A-mor Ahi cru-do A-mor ben son du-biose e corte le tue dol-ce-zze". Measure numbers 41 and 45 are indicated above the Cantus staff.

In den Takten 41 bis 45 (Mitte) findet sich zwischen den Außenstimmen die Folge 8–10–8–10, in den Takten 45 (Mitte) bis 47 (Mitte) die Folge 8–5–8–5, ohne daß dabei zwischen Unterstimme und irgend einer Mittelstimme ein 5–3–5–3-Modell vorhanden wäre, das, wie wir wissen, die anderen beiden Modelle entstehen ließ. Ab Takt 47 (Mitte) bis 48 (Ende) folgt zwischen den Außenstimmen das Dezimparallelmodell. Darin eingezogen findet sich im Tenor das Folge-
modell 6–8–6–8, bezogen auf den Cantus. Die Mittelstimmen in den Takten 42 bis 47 (Mitte) zeigen Füllmodelle in der besprochenen Art.

Wenngleich angenommen wird, daß Guilielmus Italiener war, so sind die Fort-
schreitungsmodelle keineswegs als italienische Sache zu sehen. Der Hinweis in der
Kapitelüberschrift („... regulae contrapuncti Anglicorum“) läßt auf englische Her-

¹¹ *Opera omnia* V, ed. Bernhard Meier, CMM 14, o.O. 1971.

kunft schließen, und mit dem Hinweis ist wahrscheinlich nicht nur die Herkunft, sondern auch die Abgrenzung von der kontinentalen Kompositionstechnik, dem nicht regelmäßigen, „freien“ Intervallwechsel im Kontrapunkt angesprochen. Früheste Belege komponierter Modelle sind tatsächlich in England zu finden (vgl. Beispiel 9). Nichtsdestotrotz ist die Verbreitung der Modelle auf dem Festlande im Verlaufe des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Dazu einige Beispiele:

Bsp. 20: Gilles Binchois, aus dem Rondeau „Je ne fai tousjours que penser“¹²

The score for Example 20 consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with the lyrics: "[J] E ne Je ne fai tous - jours que pen - ser". The middle staff is the Tenor part, and the bottom staff is the Contratenor part. The Contratenor part is written in a lower register, mirroring the Tenor part in a sixth parallel.

Der Tenor kontrapunktiert die Gerüsttöne des Cantus in Sextparallelen; auf den Tenor bezogen ist der Contratenor mit dem Gegenstimmenmodell 5–3–5–3.

Bsp. 21: Guillaume Dufay, Beginn der „Missa l’homme armé“¹³

The score for Example 21 is a complex polyphonic setting. It features four vocal parts: Contratenor (top), Contra (second), Tenor (third), and Contra bassus (bottom). The lute accompaniment is shown in a separate staff at the bottom. The lyrics are: "Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e -". The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings like 'e' for emphasis.

¹² *Die Chansons von Gilles Binchois*, ed. Wolfgang Rehm = *Musikalische Denkmäler II*, Mainz 1957.

¹³ *Opera omnia II*, ed. Heinrich Besseler, *CMM 2*, Rom 1960.

Der Cantus bringt in den ersten drei Takten eine diminuierte Vorimitation der CF-Melodie. Seinen Gerüsttönen folgt der Bassus in Dezimparallelen. Der Altus füllt diese Dezimen frei, also nicht modellgebunden (vgl. 4.4, Beispiel 16). Nach Einsatz des Tenor in Takt 5 wird, auf diesen bezogen, im Bassus das Gegenstimmenmodell verwendet (Beginn mit 3 anstatt 8, dann regelmäßig 5–3–5–3 bis zur Kadenz in Takt 8). Der Cantus folgt in den Takten 5 bis 8 dem Tenor in regelmäßigem Wechsel 8–6–8–6 (Gerüsttöne). Der Altus folgt dem Tenor mit (5)–3–4–3–4–(5). Durch die Zwischengerüsttöne und durch die rhythmische Verschiebung von Gerüsttönen entstehen Dissonanzen. Die Takte 8 und 9 zeigen zwischen Altus und Bassus wiederum das Gegenstimmenmodell.

Bsp. 22: A. de Mondéjar „No penseis ...“, aus dem Cancionero de Palacio¹⁴

f. 200

No pen - séis vos, pen - samien - - - - - to, Que do pu - se mi
Yaun-que sté yo sos - pi - ran - - - - - do, Con - go - xo - so y muy

T[enor] No pen - séis

C[ontra] No pen - séis

cui - da - do Nunca me ve - réis mu - da - - - - - do. Por - que
pe - na - do, Nunca por e - so mu - da - - - - - do. Vues - tras

10 15 Fin

Der Bassus folgt dem Cantus mit wenigen Ausnahmen (Phrasenbeginn und -ende) in Dezimparallelen. Der Tenor füllt diese Dezimen frei. Ab Takt 11 (zweite Hälfte) bewegen sich die Stimmen im Fauxbourdonmodell. Interessant ist an diesem Beispiel zudem die Bedeutung des Tenor: Er ist nicht die primäre Gerüststimme zum Cantus (diese Rolle hat der Bassus inne), was auf eine Entstehungszeit eher gegen Ende des 15. oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts hindeutet.

Die Häufigkeit der Verwendung von Modellen in komponierten Sätzen und deren geographische Verbreitung wird im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt haben. Innerhalb dieses Jahrhunderts findet auch die Verdichtung statt von der Kombination mehrerer Zweierbeziehungen hin zu mehrstimmigen Klangprogressionsformeln, das heißt: zum Akkordsetzen. Überdies werden im Verlaufe dieser Zeit die genannten

¹⁴ *La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos*, ed. José Romen Figueras, Barcelona 1965.

Formeln zunehmend nur noch in eigentlichen Note-gegen-Note-Sätzen, somit in den einleitend genannten Gattungen und Passagen benutzt. Am Übergang zum 17. Jahrhundert und in dessen Verlauf findet man die Formeln häufig in Cantional-sätzen deutscher und französischer Herkunft, ebenso nach wie vor in homophonen Partien polyphoner Vokal- und Instrumentalsätze. Zur Verwendung im Cantional-satz die folgenden Beispiele:

Bsp. 23: C. Goudimel, Psaume V, „Aux paroles que je veux dire“¹⁵

je veux di - re

1 Aux pa - ro - les que je veux di - re,

c.f.

Detailed description: This musical score is for a cantional setting. It features three staves: a vocal line (Cantus) in the upper register, a vocal line (Tenor) in the middle register, and a basso continuo line in the lower register. The music is in a simple harmonic style with block chords and moving bass lines. The lyrics are in French: "je veux dire" and "1 Aux paroles que je veux dire,". The basso continuo part is marked "c.f." (continuo).

Cantus und Tenor verlaufen in Sextparallelen. Der Bassus folgt dem Tenor im Gegenstimmenmodell 5–3–5–3, der Altus im 4–3–4–3-Füllmodell.

Bsp. 24: H. Schütz, „Der Psalter“, Psalm 119, dritter Teil¹⁶

12. { Laß mir Gnad wi - der - fah - ren, wie du mir zu - ge - sagt, }
 { dein Hülff an mir nicht spa - re, halt mich in gu - ter acht. }

Jch will dein Gsetz ver - las - sen nicht, wills treu - lich

all - zeit hal - ten im - mer und e - wig - lich.

Detailed description: This musical score is for a cantional setting of Psalm 119. It features three systems of staves, each with a vocal line (Cantus) and a basso continuo line. The music is in a simple harmonic style with block chords and moving bass lines. The lyrics are in German: "12. { Laß mir Gnad wider-fahren, wie du mir zu-ge-sagt, } { dein Hülff an mir nicht spa-re, halt mich in guter acht. }", "Jch will dein Gsetz ver-las-sen nicht, wills treu-lich", and "all-zeit hal-ten im-mer und e-wig-lich.". The basso continuo part includes figured bass notation: "7 6" and "(9 8)" in the first system, and "6" and "(4 3)" in the third system.

¹⁵ *Œuvres complètes*, Vol 9, „Les 150 Psaumes d’après l’édition de 1564 et 1565“, New York 1967.

¹⁶ *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 6, Kassel 1955.

Der Bassus folgt dem Cantus im Gegenstimmenmodell 5–3–5–3. Ausnahmen: Am Ende der ersten Phrase g statt e im Baß. Als Begründung dafür kann einerseits ein gewünschtes Phrasenende auf dem G-Klang, andererseits das Vermeiden von Quintparallelen zum Beginn der nächsten Phrase angesehen werden. Weitere Ausnahmen finden sich bei „Ich *will* dein“, bei „verlas-*sen*“ und bei „all-*zeit*“, hier jedesmal um dem F-Klang auszuweichen, der bei konsequenter Fortführung der Modelle entstände. Das Vermeiden des F-Klanges läßt als Tonart eher ein G-Dur denn ein Mixolydisch annehmen; zumindest läßt es auf einen Wandel des Tonartenverständnisses schließen.

Die Tradition der Verwendung von Modellen bzw. Progressionsformeln reicht, insbesondere im Cantionalsatz, bis ins 18. Jahrhundert. Der zunehmende Einfluß der Generalbaßpraxis auf die Komposition bereits im Verlauf des 17. Jahrhunderts hat zur Folge, daß die Innenstimmen nur noch selten modellgebunden verlaufen. Damit verbunden ist die Tendenz zur Linearisierung der Baßstimmen. Übrig bleiben vor allem die Baßmodelle (5–3–5–3, 8–10–8–10, 8–5–8–5, Unterdezimparallelen, allenfalls auch Untersextparallelen). Die Anordnung der Innenstimmen erfolgt nach der Bezifferung und ist bestimmt durch allgemeine Stimmführungsregeln, wie sie etwa im frühen 18. Jahrhundert dann in der *tabula naturalis* und der *tabula necessitatis* festgelegt sind. Die Frage, inwieweit die Bezifferungs(faust)regeln der *Regola dell'Ottava* von den Modellen beeinflusst sind (z. B. Dezimparallelen mit 5–6–5–6-Füllstimme), oder inwieweit sie gerade eine Neuordnung der Klänge innerhalb der (Dur-/Moll-)Tonart anzeigen, ist noch zu beantworten. In diesem Zusammenhang wäre auch einer weiteren Frage noch ausführlich nachzugehen, derjenigen nämlich, ob Rameaus *Quattre cadences* (das sind die vier möglichen Fundamentprogressionen) auch aus den Modellen hervorgehen. Auffällig ist immerhin, daß in den vier *cadences* – wohl unter Auslassung der jeweils charakteristischen Dissonanz – das Verhältnis der Oberstimmen zum Baß ohne Ausnahme vom 5–3–5–3-Modell und seinen Folgemodellen geprägt erscheint. Ließe sich ein direkter Zusammenhang schlüssig herleiten, dann müßten die bis heute geltenden Vorstellungen über die Entwicklung der harmonischen Tonalität modifiziert und den Modellen als Entwicklungselementen eine ungleich größere Bedeutung beigemessen werden.

Freilich bleibt trotz alledem die Logik der Klangverbindungen in der tonalen Musik durch andere Kriterien bestimmt als innerhalb des modalen Bezugsrahmens. Carl Dahlhaus¹⁷ verwendet im Zusammenhang mit Analysen von *Cara*, *Tromboncino* und *Monteverdi* den Begriff der *Sozietät*. Darunter ist die Offenheit oder Unbestimmtheit der Akkordverknüpfungsarten in Bezug auf den modalen (allenfalls tonalen) Rahmen zu verstehen. Dahlhaus stellt diese Offenheit im Gegensatz dar zur Bestimmtheit der Verknüpfungsarten in der harmonisch-tonalen Musik. Die angesprochenen Beispiele sind ohne Ausnahme von den Modellen geprägt. Die Akkorde bzw. ihre Verbindungen verdanken diesem Umstand jedoch auch eine



¹⁷ op. cit., 249 bis 263.


Bestimmtheit, wengleich diese nicht im Sinne einer auf die Tonika hin festgelegten, gleichbleibenden Bedeutung (Funktion) verstanden werden kann.

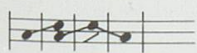
Ich habe an anderer Stelle von Klangpräferenzen bezüglich des modalen Rahmens gesprochen. Damit sind nicht nur die Klänge für sich, sondern auch ihre bevorzugten Verbindungen gemeint. Die nun folgende Tabelle zeigt diese getrennt nach Skalen mit b und h, sowie getrennt nach den Baßmodellen 5-3-5-3, 8-10-8-10, 8-5-8-5 und Unterdezimparallelen mit dem Füllmodell 5-6-5-6.

Die Bezugstimmtonne in der obersten Zeile, erweitert durch die bei Kadenzten üblichen Ficta-Töne, haben unter sich jeweils den durch den Modellkontrapunkt entstehenden Dreiklang (Großbuchstabe = Dur, Kleinbuchstabe = Moll, durchgestrichener Kleinbuchstabe = verminderter Dreiklang, ⁶ = Sextakkord). Wo ein verminderter Dreiklang in Grundstellung entstehen würde, steht ein Diagonalstrich. Klänge in Klammern haben alterierte Modelltöne unter dem Bezugston.

	Skala mit b d-dorisch, f-lydisch										Skala mit h e-phrygisch, g-mixolydisch									
Bezugstöne:	c	cis	d	e	f	fis	g	a	b		c	cis	d	e	f	fis	g	gis	a	h
mögliche Klänge	(Es)																			
3	a	A	B	C	d	D	/	F	g		a	A	/	C	d	D	e	E	F	G
dazu im 3-5-Mod.	5	F	/	g	a	B	/	C	d	(Es)	F	/	G	a	/	/	C	/	d	e
im 10	(Es)																			
10-8-Mod.	8	a	A	B	C	d	D	/	F	g	a	A	/	C	d	D	e	E	F	G
8	C	/	d	/	F	/	g	a	B		C	/	d	e	F	/	G	/	a	/
im 5	(Es)																			
5-8-Mod.	8	F	/	g	a	B	/	C	d	(Es)	F	/	G	a	/	/	C	/	d	e
8	C	/	d	/	F	/	g	a	B		C	/	d	e	F	/	G	/	a	/
im 10	(Es)																			
im mit Dezimp.	5	a	A	B	C	d	D	/	F	g	a	A	/	C	d	D	e	E	F	G
mod. mit 10	(Es ⁶)																			
5-6 Füll mod.	6	F ⁶	/	g ⁶	a ⁶	B ⁶	/	C ⁶	d ⁶	(Es ⁶)	F ⁶	/	G ⁶	a ⁶	h ⁶	/	C ⁶	/	d ⁶	e ⁶

Die möglichen Klangprogressionen (Verknüpfungsarten) ergeben sich aus dem regelmäßigen Wechsel der im Modell vorgesehenen Unterintervalle bzw. Füllintervalle. Aus der Tabelle zu lesen sind sie als Zick-Zack-Parcours. Falls die Bezugstimme stufenweise geht, wie folgt: , falls sie springt, dann etwa so: , falls im regelmäßigen Wechsel ein Feld mit Diagonalstrich erreicht wird, ist entweder vorübergehend aus dem Modell auszusteigen

 oder aber derselbe Bezugston ein zweites Mal, und zwar durch seine im Modell vorgesehene Variante zu harmonisieren (eine Art „double emploi“):



Nimmt man die durch die *Musica ficta* entstehenden Klänge und die Sextakkorde von verminderten Dreiklängen aus, so ergeben sich für die beiden Skalen

die folgenden Totale an Grundklängen:

für die Skala mit b: C, d, F, a, g, B

für die Skala mit h: C, d, e, F, G, a

In moderner Terminologie ausgedrückt sind dies die diatonischen Dreiklänge im ersten Fall des Hexachordum molle, im zweiten Fall des Hexachordum naturale. Für das Hexachordum durum ist der Einbezug des verminderten Dreiklänges über h als Sextakkord nötig.

Man mag einwenden, daß das oben Beschriebene selbstverständlich sei, zumal, qua Konsonanzgebot im Gerüstsatz, jeder mögliche Bezugston nur durch die Terz, die Quinte, die Sexte oder die Oktave kontrapunktierbar, die Obersexta mit dem Klang der Unterterz, die Untersexta mit dem Klang der Unteroktave identisch, im Falle des verminderten Dreiklänges nur die erste Umkehrung zulässig ist.

Interessanter scheint mir der Umstand, daß nicht jeder mögliche Klang eines Bezugstones von jedem möglichen Klang des nächsten Bezugstones gefolgt werden kann. Die satztechnische Begründung dafür ist zunächst das Verbot der Parallelführung perfekter Konsonanzen. Darüber hinaus aber sind Fortschreitungspräferenzen innerhalb des modalen Rahmens von eminenter Bedeutung. Es mag sein, daß nicht allein die Modelle diese Präferenzen hervorgebracht haben; es steht jedoch fest, daß sie sie weitestgehend repräsentieren. Die bevorzugten Klangverknüpfungsarten sind zudem nicht nur in modellgebundenen Sätzen, sondern in aller Musik des 16. und (zumindest frühen) 17. Jahrhunderts, auch in polyphoner Satzart, auffindbar. Das aber heißt, daß, ausgehend von der Vereinfachung, die den Modellen inhärent ist, eine Logik der Klangbeziehungen in der modalen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts greifbar würde. Der Weg dahin ist noch nicht gegangen und was ich hier sage, ist erst einmal begründete Vermutung.

Zurück zur Tabelle:

- soll in einer dorischen Melodie beispielsweise der Aufstieg $a'-h'-cis''-d''$, in einer lydischen der Aufstieg $h'-c''$ harmonisiert werden, so muß vorübergehend die Skalenseite gewechselt werden.
- Die Chromatisierung von Bezugstönen, abgesehen von der bei Kadenzten ohnehin üblichen *Musica ficta*, ebenfalls die Chromatisierung von CP-Tönen ist ab Beginn des 16. Jahrhunderts möglich und, vor allem in Madrigalen, mit zunehmender Häufigkeit anzutreffen. Betroffen sind von der Chromatisierung zuallererst die Terztöne von Klängen (gerechnet vom Grundton aus), als Konsequenz davon unter Umständen auch die Grundtöne selbst (Vgl. Beispiel 19). Da die Chromatisierung in der zur Diskussion stehenden Zeit, vielleicht mit Ausnahme einiger Sätze von Gesualdo, durchweg akzidentiell zu verstehen ist, das heißt: da alle chromatisierten Sätze auch diatonisch lesbar, sinnvoll, als Resultate oft erst vor diatonischem Hintergrund recht verständlich sind, ergibt sich für die Anwendung der Modelle, auch mit Chromatik, keine prinzipielle Veränderung. Nicht als Chromatisierung im Sinne der Ausdruckssteigerung zu verstehen ist allerdings das es unter b, und, als Konsequenz dieser Klangerweiterung, auch das es unter g im lydischen Modus. Es kann als klangliche Lizenz verstanden werden, eventuell als Anleihe von oder als Annäherung an die mixolydische Klanglichkeit.

Bsp. 25:

The image shows a musical example with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests. The word "oder" is written above the bass staff in the middle of the piece.

- Auch der Einbezug von Dissonanzen in den Modellsatz ist möglich. Durchgänge sind sowohl in der Bezugsstimme als auch in den CP-Stimmen anzutreffen, letzteres etwa dann, wenn Baßstimmen linearisiert werden. Vorhalte finden sich in der Regel vor Kadenzen, allenfalls auch in Ketten beim Dezimparallemodell (11–10–11–10, oder als Baßvorhalte 9–10–9–10).
- Transpositionen der Modi sind selbstverständlich möglich und kommen häufig vor. Sie haben ebenso selbstverständlich die Anpassung der Klanglichkeit an die veränderte Skala zur Folge.

*

Zu einigen Fragen im Kontext meines Aufsatzthemas stehen die Antworten noch aus, Vermutungen bedürfen der genaueren Überprüfung, allenfalls der Korrektur. Zum Schluß folgen für alle diejenigen, die sich als Lehrende oder Lernende mit Kontrapunkt beschäftigen, noch einige Bemerkungen und Anregungen zum praktischen Üben.

1. Stilbereiche

Für Übungen sind grundsätzlich alle Stilbereiche vom frühen 15. bis ins frühe 18. Jahrhundert geeignet, allerdings mit den weiter oben gemachten Einschränkungen, sei es bezüglich der Gattung (Chanson, Tenorlied, Tanzlied, Cantionalsatz), sei es bezüglich des Ortes in imitatorischen Sätzen (Noema) oder bezüglich des Entwicklungsstandes der Satztechnik (Verwendung von Chromatik, Cantus-Bassus Gerüst in dem vom Generalbaß geprägten Stil).

2. Vorübungen

Als wichtige Voraussetzung erweisen sich ausführliche Studien zur Melodiebildung im gewünschten Stilbereich und zwar in Form von

- Analysen ausgewählter Beispiele. Diese sollten gemacht werden hinsichtlich aller möglichen Parameter, insbesondere aller Beziehungsebenen zum Text (Sprachmelodie, Sprachrhythmus, Silbenzahl, Reimstruktur, Sinneinheiten, Großform, Text- und Wortinhalt und deren Umsetzbarkeit auf musikalischen Ebenen, etwa im Nachzeichnen von Sprachmelodie und -rhythmus, im Ambituswechsel, im ouvert-clos-, das heißt Halb- und Ganzschlußverfahren, in der Wahl des Modus bzw. der Tonart, im Reagieren auf inhaltliche und lautklangliche Bezüge durch Wiederholung oder Versetzung von Melodieteilen, allenfalls im Ausdeuten von Wort- oder Textinhalt, wobei hier die stilspezifischen Mittel besonders herauszuarbeiten sind).

- eigenen Versuchen über originalen oder selbstverfaßten Texten. Zunächst sind syllabische Vertonungen mit geringer Bewegungsdichte zu empfehlen, später können die Melodien auch diminuiert werden, wobei dann darauf geachtet werden muß, daß das melodische Gerüst erkennbar bleibt.

Gleichzeitig zu den Studien der Melodiebildung kann mit einfachen Anwendungen der Modelle begonnen werden, und zwar über und unter kurzen, unrhythmisierten Cantus firmi – zum Verstehenlernen der Modellmechanik und ihrer allfälligen Tücken. Die Gehversuche sollten erst einmal dreistimmig, später dann vierstimmig gemacht werden, mit der Zeit auch unter Verwendung der möglichen Dissonanzen, insbesondere im Zusammenhang mit Kadenzen. Die Modelle sollten zunächst im Direktbezug zum Cantus firmus, anschließend auch in Unterbeziehungen verwendet werden.

3. Übungen

Als vorgegebenes Material können für die Übungen im gewünschten Stilbereich originale oder selbstverfaßte Melodien auf originale oder selbstverfasste Texte verwendet werden. Diese Melodien können als Ober-, Mittel-, eventuell auch als Unterstimmen eingesetzt werden, die Modelle können auf sie direkt bezogen oder in Unterbeziehungen angewendet werden. Dabei ist es von Vorteil, zunächst nicht diminuierte Melodien im strikten Note-gegen-Note-Satz zu kontrapunktieren. Bei diminuierten Melodien sind die Modelle dann nurmehr auf die Gerüsttöne zu beziehen. Damit die Sätze abwechslungsreich und interessant bleiben, sollen die Modelle und ihre Kombinationen häufig gewechselt werden. Dies kann von Phrase zu Phrase oder auch innerhalb von Phrasen geschehen. Dieselbe Melodie kann zudem in mehreren Fassungen mit verschiedenen Modellen erprobt werden.

Bei Übungen zum vierstimmigen Cantionalsatz der vorbachschen und bachschen Zeit ist, wie schon erwähnt, die Beschränkung auf das Gerüst Cantus-Bassus angezeigt. Besonders geeignet für Bässe sind das Unterdezimparallelmodell, das Gegenstimmenmodell sowie die Folgemodelle (8–10–8–10 und 5–8–5–8), allenfalls auch das Untersextparallelmodell. Als Vorgehen empfiehlt es sich, unter eine Chormelodie erst einmal mehrere Bässe mit verschiedenen, streng durchgehaltenen Modellen zu setzen. Aus den so erhaltenen Varianten kann anschließend nach anderen Kriterien (Linienführung, Gegenbewegung, Tonart, Textinhalt) ausgewählt und eine einzige Version gemacht werden. Bei Kadenzstellen muß in der Regel aus der Modellbewegung ausgestiegen werden, da die Kadenzordnung bezüglich Modus und Textinhalt einerseits und die stiltypischen Schlußwendungen andererseits zu berücksichtigen sind. Anschließend kann die Baßstimme unter Einbezug der Oberstimme beziffert und der Satz aufgefüllt werden (nach Generalbaßregeln). Bei Schülern, die sich vor allem mit dem Finden von sinnvollen Baßlinien schwertun, hat sich dieses Vorgehen als besonders hilfreich erwiesen.