

Friedrich Jaecker

KONTRAPUNKT

Grundlagen und zweistimmiger Satz

233 Seiten, zahlreiche Notenbeispiele

Edition Cinquecento, Bergheim, 2019

ISBN 978-94-6386-505-0

Erhältlich im Buch- und Musikalienhandel oder über buecher.de (versandkostenfrei), [Thalia](http://Thalia.de) (versandkostenfrei), [Amazon](http://Amazon.de) und andere Buchversender, in Österreich versandkostenfrei über [Morawa](http://Morawa.at).

S. 1 Vorwort

S. 3 Aufnahmen

S. 4 Errata

S. 5–25 Lösungen

VORWORT

Meine erste Begegnung mit „Kontrapunkt“ während des Musikstudiums bestand in überaus langatmigen Übungen, die einem strengen Regelwerk folgten: Einer Melodie in ganzen Noten sollten Gegenstimmen zunächst in ganzen, dann in halben Noten, Viertelnoten, Synkopen und schließlich in gemischten Notenwerten hinzugefügt werden. Diese Übungen gehen auf den Gradus ad Parnassum zurück, den Johann Joseph Fux 1725 in Wien veröffentlichte und der weiteste Verbreitung fand. Die Kontrapunkt-Lektionen, die den zweiten Teil seines Buchs ausmachen, sind als Dialog zwischen dem Schüler Joseph und seinem Meister Aloysius verfasst. Damit sind Fux selbst und der Komponist Giovanni Perluigi da Palestrina (1525–1594), auf Deutsch Johannes Petrus Aloysius aus Palestrina, gemeint. Die schematische Propädeutik von Fux eröffnet aber kaum den Zugang zu Palestrinas Musik, denn diese lebt von der melodischen Vielfalt gleichberechtigter Stimmen. Auch weitere wichtige Gestaltungsmittel seiner Musik kommen im Gradus nur unzureichend zur Sprache.

Während im musiktheoretischen Unterricht noch lange Zeit auf die Fuxschen Übungen zurückgegriffen wurde, befasst sich die historische Musikwissenschaft seit jeher ausführlich mit den Werken der „alten“ Musik. Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit über die komplexen Regeln der Mensuralnotation bis zur strukturellen und formalen Analyse etwa der Werke Josquins erstreckt sich ein riesiges und vielfältiges Forschungsgebiet. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts jedoch vereinfachten sich Rhythmik, Metrik und Notation der Musik. Es setzte sich eine Regelmäßigkeit durch, an der sich alle Komponisten der Zeit orientierten. Die Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen kann als Höhepunkt dieser Entwicklung angesehen werden. Die satztechnischen Mittel fanden eine perfekte Balance, die als „klassisch“ angesehen wurde und fortan als Inbegriff des Kontrapunktischen galt. Als prima prattica oder stile antico wurde diese Kompositionsart noch lange nach dem epochalen Umbruch zu Beginn des 17. Jahrhunderts weiter praktiziert.

Welchen Gewinn verspricht es heute, sich mit dem „alten Stil“ zu beschäftigen? Jede Harmonie- und Satzlehre baut letztlich auf der Musiktheorie der Renaissance auf: Man denke nur an eine so allgegenwärtige Erscheinung wie die Subdominante mit Quinte und Sexte, deren Stimmführung erst durch die Klausellehre verständlich wird. Durch ihre Schlichtheit und Klarheit ermöglicht die polyphone Vokalmusik des 16. Jahrhunderts einen idealen Einstieg in die Musiktheorie und den Tonsatz. Das Repertoire an melodischen und satztechnischen Mitteln ist überschaubar, aber für die Musik einer ganzen Epoche und darüber hinaus von Bedeutung.

Will man das Studium des Kontrapunkts mit dem zweistimmigen Satz beginnen, kann man nicht auf Werke Palestrinas zurückgreifen, weil dieser keine selbständigen zweistimmigen Sätze geschrieben hat. Von seinem Zeitgenossen Orlando di Lasso (1532–1594) sind dagegen zahlreiche Duos überliefert. Die posthum von Lassos Söhnen Ferdinand und Rudolph herausgegebene Werkausgabe *Magnum opus musicum* beginnt mit jeweils zwölf textierten und untextierten Duos. Darüber hinaus werden zahlreiche vollstimmige Werkzyklen, beispielsweise Messen, Magnificats oder die Bußpsalmen, durch geringstimmige Sätze gegliedert. Lasso scheint sich sogar ganz besonders für den zweistimmigen Satz interessiert zu haben, denn seine Duos sind nicht nur melodisch und satztechnisch besonders anspruchsvoll, sondern auch rhetorisch durchgestaltet. Auch andere Komponisten der Zeit haben zweistimmige Sätze geschrieben, nur nicht auf so hohem Niveau oder in so großer Zahl.

Zweistimmige Kompositionen des 16. Jahrhunderts sind in gängigen Notenausgaben nur wenig verbreitet. Daher wird in dem vorliegenden Buch großer Wert auf instruktive Literaturbeispiele gelegt. Sie bilden den ersten seiner drei Teile. Der Schwerpunkt liegt auf Werken mit lateinischen geistlichen Texten: motettischen Sätzen, Messensätzen und Sätzen mit Cantus firmus. Aber auch

volkssprachliche Gattungen sind vertreten, besonders aus dem Bereich der protestantischen Kirchenmusik. Französische Chansons, deutsche Liedsätze und Kanons ergänzen die Sammlung. Vor allen anderen Bemühungen sollte man sich mit dieser Literatur vertraut machen. Als Vokalmusik erschließt sie sich vor allem durch das Singen.

Im zweiten Teil des Buchs werden die wichtigsten Merkmale des polyphonen Satzes herausgearbeitet, wie sie sich aus der Analyse der Musikwerke ergeben. Dabei wird der melodischen Gestaltung besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Denn wenn die einzelne Stimme nicht tragfähig ist, kann es auch der mehrstimmige Satz nicht sein. Um die Bedeutung dieses Aspekts zu betonen, heißt der zweite Teil des Buchs „Melodie- und Satzlehre“.

Das Interesse soll aber nicht durch eine Überfrachtung mit theoretischen Informationen erlahmen, bevor auch nur die erste Note geschrieben wird. Daher vermittelt der dritte Teil als Lehrgang nur jeweils so viel an Theorie, wie zu einer praktischen Übung notwendig ist. Oder anders gesagt: Möglichst jede theoretische Information soll durch eine Übung begleitet werden. Aus diesem Grund ist der Lehrgang kleinschrittig angelegt. Um sich aber nicht im Detail zu verlieren, gehören oft mehrere Aufgaben zusammen, indem sie beispielsweise eine zusammenhängende Komposition bilden oder Varianten einer melodischen oder satztechnischen Situation darstellen. Zu verstehen, wie eine vollständige Komposition angelegt ist und eine solche auch selbst gestalten zu können, ist letztlich das Ziel dieses Buchs.

Der Lehrgang bildet den roten Faden, der die Studierenden in Verbindung mit den Übungen Schritt für Schritt durch die ersten beiden Teile des Buchs führt. In den einzelnen Aufgaben liest man, welche Literaturbeispiele jeweils analysiert werden sollen, welche Texte zu lesen und welche Melodien oder Sätze zu schreiben sind. Der Basislehrgang thematisiert den polyphonen imitatorischen Satz als Grundlage der anderen Gattungen. Er kann erfahrungsgemäß in einem Studienjahr gut bewältigt werden. Zur Vertiefung dienen weitere Aufgaben zu anderen Gattungen, etwa zu Messensätzen oder Geistlichen Liedsätzen. Zu einigen wichtigen Übungen sind Lösungsvorschläge des Verfassers abgedruckt. Weitere Lösungen, Hinweise auf Tonaufnahmen und anderes mehr findet man auf der Website <http://www.friedrich-jaecker.de/images/pdfs/Kontrapunkt.pdf>. Das Buch soll und kann einen Lehrer nicht ersetzen. Es schafft aber die Möglichkeit, viele Details selbständig zu erarbeiten. Der Unterricht kann dadurch entlastet werden, sodass genügend Zeit für Fragen der musikalischen Gestaltung bleibt.

Ein unschätzbarer Vorteil des Musiktheorie- bzw. Tonsatzunterrichts, wie er gegenwärtig an den Musikhochschulen gehandhabt wird, besteht in der Verbindung von Theorie und Praxis. Das Verständnis der theoretischen Grundlagen wird durch praktische Übungen gefestigt, und das Schreiben von Tonsätzen bekommt einen rationalen Unterbau. Weder die wissenschaftliche Durchdringung allein noch das undurchdachte Anfertigen von Tonsätzen kann einen künstlerischen Zugang zur Musik eröffnen. Es reicht aber nicht aus, die einzelnen melodischen und satztechnischen Mittel zu kennen und anzuwenden. Wichtig sind darüber hinaus ihre Verbindung und spezifische Wechselwirkung, die nicht allein verstanden, sondern auch gehört und empfunden werden wollen.

Im Kontrapunktunterricht geht es nicht um ein praxisfernes Spezialistentum. Die Musik des 16. Jahrhunderts zeigt vielmehr exemplarisch, wie die musikalischen Mittel einer Zeit aufeinander abgestimmt sind und sich gegenseitig bedingen. Das Verständnis und das Gespür für eine derartige Balance ist ein zentrales Anliegen des musiktheoretischen Unterrichts. Es sollte möglichst jedem angehenden Musiker vermittelt werden.

Köln, im August 2019

Friedrich Jaecker

AUFNAHMEN

1 Motettische Sätze

- 1.1 Orlando di Lasso, *Discedite a me*
<https://www.youtube.com/watch?v=g8ewPHWcbAE> 11:06
- 1.2 Orlando di Lasso, *Ipsa te cogat pietas*
<https://www.youtube.com/watch?v=Ry026oZa4mY> 4:01
- 1.3 Orlando di Lasso, *Intellectum tibi dabo*
<https://www.youtube.com/watch?v=g8ewPHWcbAE> 27:48
- 1.4 Orlando di Lasso, *Putruerunt et corruptae*
<https://www.youtube.com/watch?v=g8ewPHWcbAE> 39:47
- 1.5 Orlando di Lasso, *Qui sequitur me*
https://www.youtube.com/watch?v=py_dRfuAKx8
- 1.6 Orlando di Lasso, *Non avertas faciem*
<https://www.youtube.com/watch?v=g8ewPHWcbAE> 1h27:10

2 Messensätze

- 2.1 Pierre Certon, *Domine Deus*
https://www.youtube.com/watch?v=9nyr5ukdmk8&list=OLAK5uy_l27AU3VDeceVJ_8dCghaBmB6DQDi8TzDI&index=2 2:03
- 2.4 Orlando di Lasso, *Benedictus*
<https://www.youtube.com/watch?v=pdTwriOnyvA> 1:34

4 Lateinische Cantus-firmus-Sätze

- 4.2 Orlando di Lasso, *Cuius forti potentiae*
<https://www.youtube.com/watch?v=50-dYX93D-0> 1:35
- 4.3 Orlando di Lasso, *Esurientes*
<https://www.youtube.com/watch?v=rRhQIPYRVFY> 7:57

7 Geistliche Liedsätze

- 7.2 Caspar Othmayr, *Ein feste Burg ist unser Gott*
<https://www.youtube.com/watch?v=EDqnB2E9yEs> 0:54
- 7.4 Caspar Othmayr, *Gelobet seist du, Jesu Christ*
<https://www.youtube.com/watch?v=-LulpGU3b4g> 3:40

ERRATA

In älteren Exemplaren sind die Druckfehler wie folgt zu korrigieren:

- S. 159, Aufgabe 24: „Die Melodien von Aufgabe 23 und 24“.
- S. 159, Aufgabe 26: „Die Melodien von Aufgabe 25 und 26“.
- S. 160, Aufgabe: „Kennzeichnen Sie die Nebennoten im Beispiel von Aufgabe 31“.
- S. 168, Aufgabe 87: „Verzieren Sie die Melodie in Aufgabe 85“.
- S. 171, Lösung zu Aufgabe 108:
- S. 174, Aufgabe 134: „(S. 31)“.
- S. 175, Aufgabe 145: „Lesen Sie Abschnitt 5.2“.
- S. 177, Aufgabe 156, rechtes System, Überschrift: „(siehe Noten auf S. 31)“.
- S. 191, Aufgabe 195: „einen Schritt weiter als die Aufgaben 190 a–c“.
- S. 195, Aufgabe 202: „die gleichen Gesichtspunkte wie in Aufgabe 190“.
- S. 200, Aufgabe 404, Zeile 5: „finden Sie auf S. 32“.
- S. 200, Aufgabe 404, vorletzte Zeile: „Duo auf S. 29“.

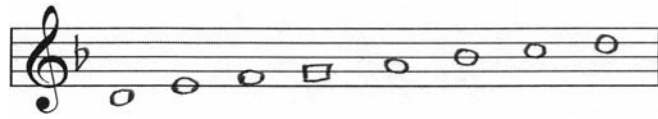
Für Hinweise auf Fehler danke ich u. a. Christof Heinrich, Johannes Meyerhöfer, Denis Olejak und Michael Ostrzyga.

LÖSUNGEN

3

Die Melodie steht im authentischen Mixolydisch (7. Modus).

4



6



8

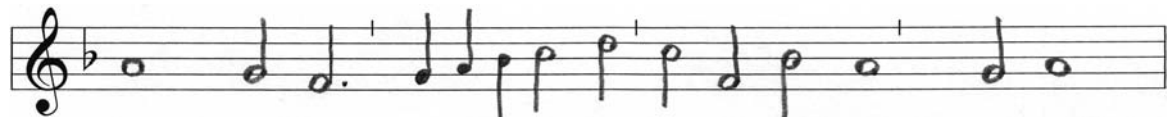


Es sind keine Versetzungszeichen erforderlich. Eine Erniedrigung des h zum b würde den Quintrahmen deformieren, eine Erhöhung des d ist nicht möglich, weil ein Ton dis nicht existiert.

9



11



13

Das Beispiel ist rhythmisch regelgerecht. Der rhythmische Akzent im vorletzten Takt wird durch eine Synkope aufgefangen.

14

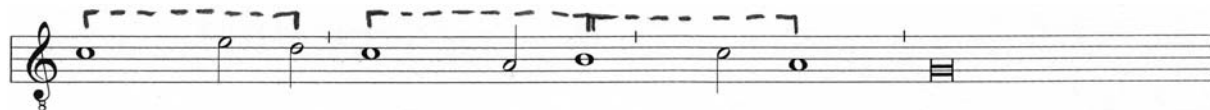
Zunächst folgen zwei gleiche metrische Rhythmen aufeinander, im vorletzten Takt gibt es einen rhythmischen Akzent (umgekehrter Daktylus).



16

Die Quantitativo-Regel wird befolgt, der Forderung nach rhythmischer Varietas wird entsprochen.

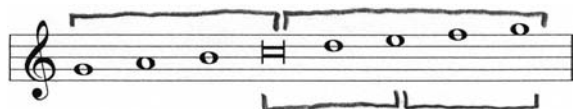
18



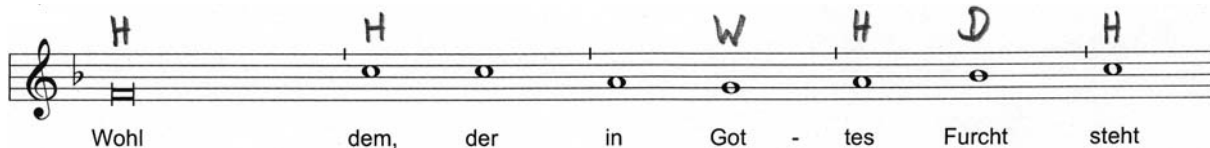
19



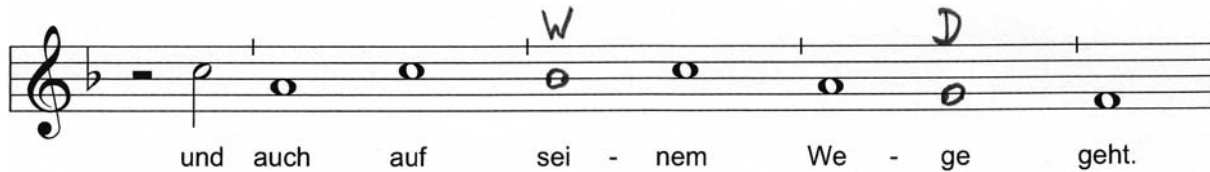
21



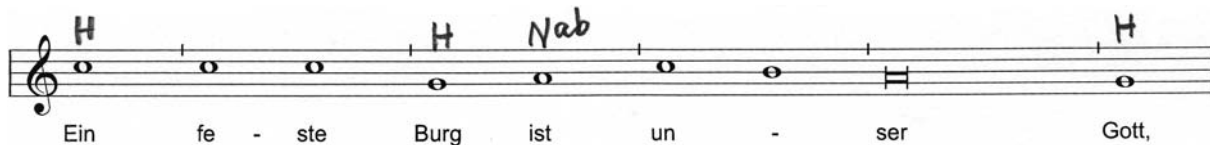
23



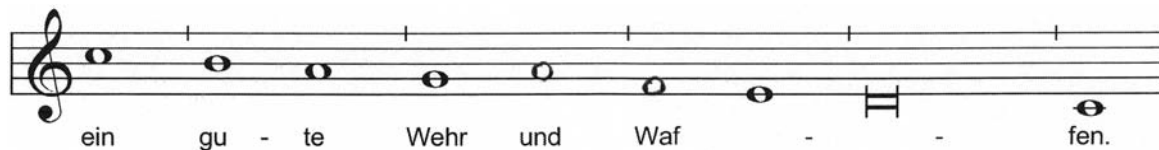
24



25



26



In der Aufgabe steht das Lied im authentischen Ionisch (11. Modus). Auf S. 213 steht es im authentischen Lydisch (5. Modus), was gleichbedeutend mit dem transponierten Ionisch ist.

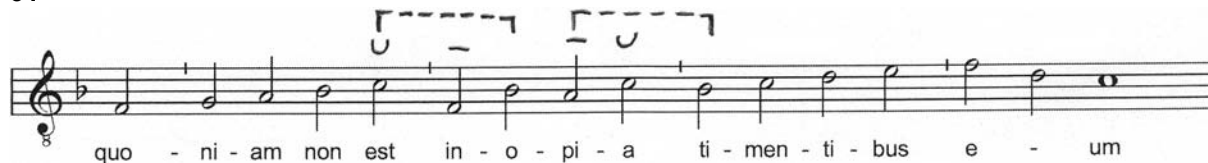
28



29

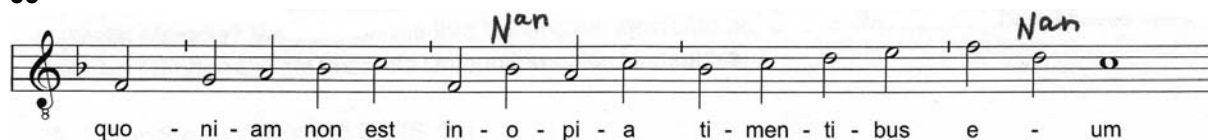


31

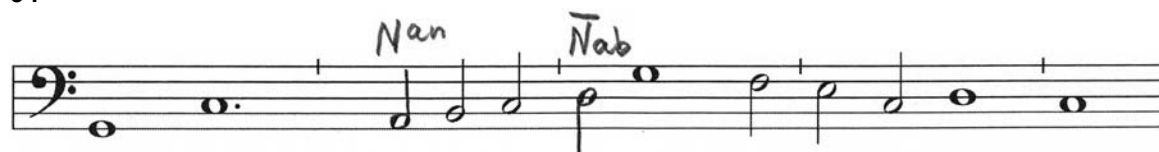


Der erste Sprung entspricht dem Taktmetrum und wirkt schließend. Durch die Kürze des Zieltons und die indirekte Sekundfortschreitung wird die Schlusswirkung abgemildert. Auch der zweite Sprung entspricht im Sinne der Tonhöhenspannung dem Taktmetrum und ist durch eine indirekte Sekundfortschreitung in den melodischen Zusammenhang eingebunden.

33



34



36

Der viertletzte Ton, in Aufgabe 29 eine schwere Wechselnote, wird vorgezogen und synkopiert. Dadurch wird er hervorgehoben und bereitet die schließende Hauptstufen-Synkope vor.

38

Beispiel b ist irregulär, weil es mit zwei halben Noten auf der Senkung beginnt.

40



41



42



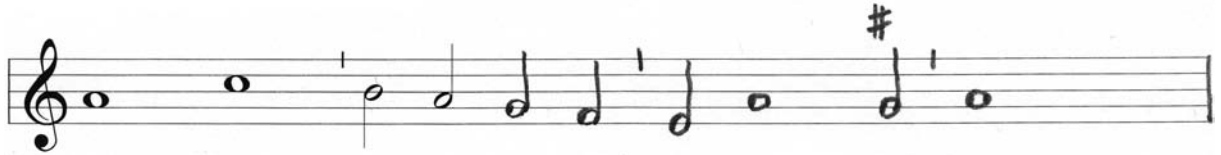
44

Es handelt sich um eine diminuierte Tenorklausel.

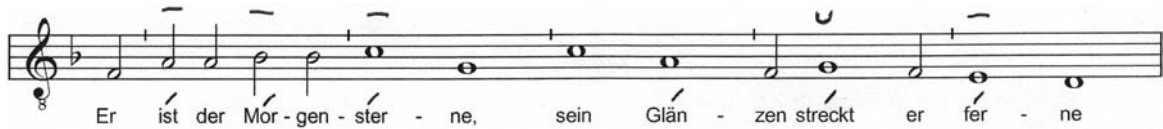
46



47

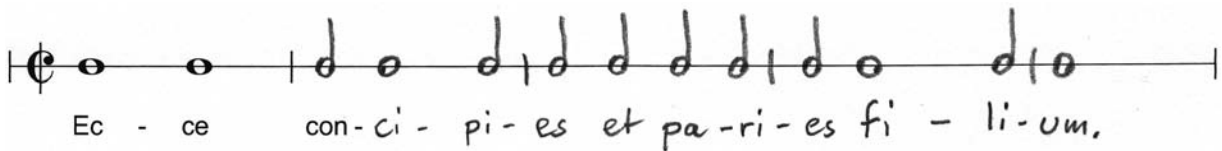


49



Die betonten Silben „ist“, „Mor-“, „ster-“ und „fer-“ fallen auf die Takt Senkung. Die Silbe „Glän-“ wirkt metrisch neutral. Die Silbe „streckt“ fällt auf die Hebung, wird aber als Synkope auf die folgende Senkung ausgedehnt.

50



51



53

Finalis	Schlüsselumfang	Verwendeter Stimmumfang	Oktavrahmen	Stimmlagen Führende Stimme	Modus des Stücks

55

Ja, nur wird statt des C-Schlüssels auf der unteren Linie der (denselben Umfang darstellende) G-Schlüssel auf der mittleren Linie verwendet.

56



58



60

T. 2, 3 und 5 Seitenbewegung, T. 5 Gegenbewegung, T. 6 gerade Bewegung, T. 7 und 8 Seitenbewegung, T. 9/1 Gegenbewegung.

61

Je - su, Re-dem - ptor o - mni - um.

Je - su, Re - dem - ptor o mni - um.

63

65

Quem lu - cis an - te o - ri - gi - nem.

Quem lu - cis an - te o - ri - gi - nem.

67

T. 3 Sprung, T. 5 Sprung, T. 8 Einklang.

69

T. 21–22 a – es (der Leittönigkeit des Tons a wird erst in T. 23/1 entsprochen); T. 23, 23–24 und 24 jeweils b – e (der Leittönigkeit des Tons e wird in allen Fällen unmittelbar entsprochen).

71

Pa - rem pa - ter - nae glo - ri - ae.

Pa - rem pa - ter - nae glo - ri - ae, glo - ri - ae.

72

Pa - ter su - pre - mus e - di - dit.

Pa - ter su - pre - mus e di - dit.

74

Pa - ter su - pre - mus e - di - dit.

Pa - ter su - pre - mus e di - dit.

75

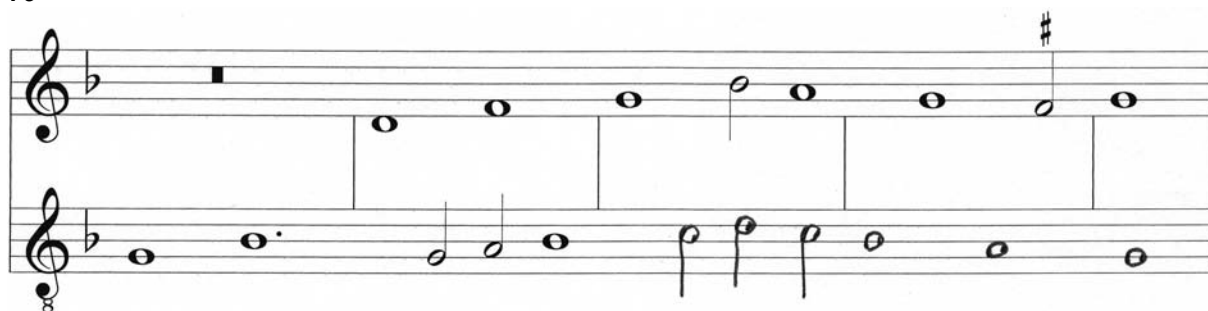
Pa - ter su - pre - mus e - di - dit.

Pa - ter su - pre - mus e di - dit.

77

In der Kadenz b ist ein Kreuz zu ergänzen. Kadenz c ist fehlerhaft (Fortschreitung von der Dezime in die Oktave).

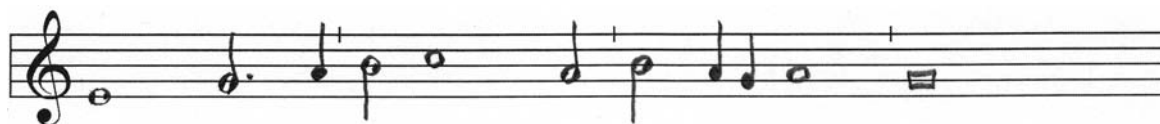
79



80



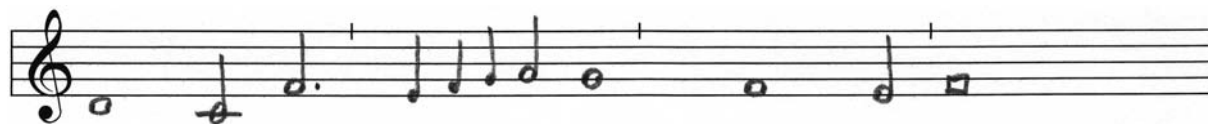
82



84



85



87



89



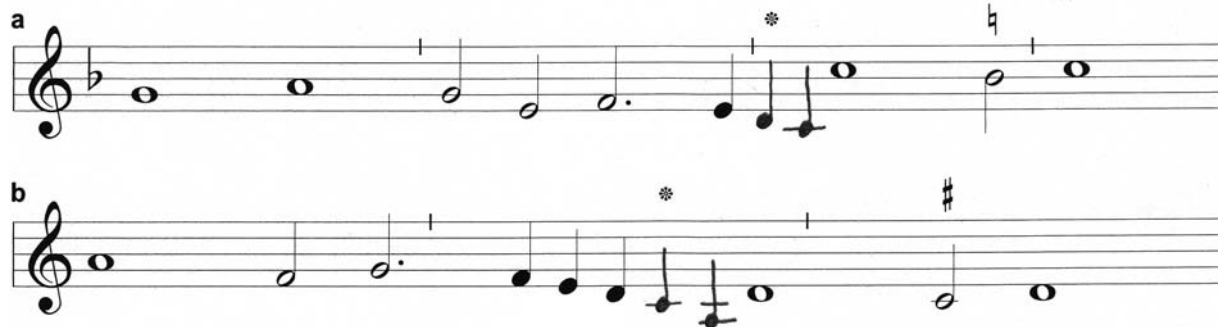
91



93

T. 15 (unauffällig), T. 19–20 (akzentuierend).

94



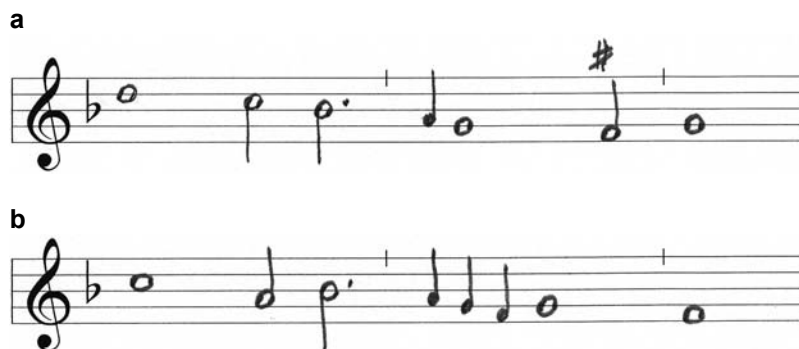
96

T. 20 (Ausfüllung einer fallenden Quarte mit Durchgangsbewegung), T. 24 (Verzierung einer fallenden Sekunde mit Durchgangs- und Wechselbewegung), T. 25–28 (vier Mal eine fallende Sekunde), T. 31 (fallende Sekunde im Halbnoten-Abstand).

97



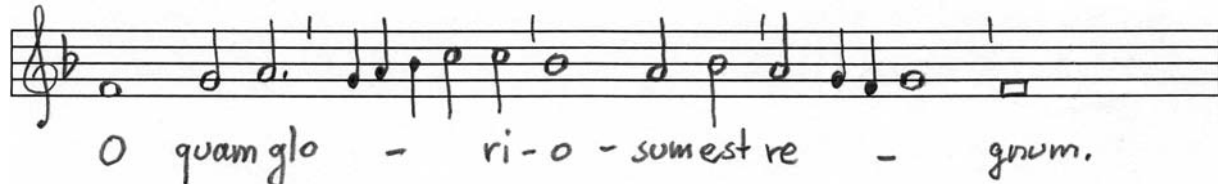
99



101



103



105

Et o - mnis qui vi - vit et cre - - - dit -

- in me, non mo-ri - e - tur in ae - ter -

num, in - - - ae - ter - num, ae - ter - - - num.

108

Ex - - - sul - te - mus.

Ex - - - sul - te - mus.

110

T. 4 Quartsprungdissonanz, T. 6, 7 und 10 Durchgangsdissonanzen, T. 11 Portamentodissonanz.

112

T. 9 und 18 erstes Achtel Durchgangsdissonanz, T. 14 zweites Achtel Wechselnotendissonanz.

114

T. 2 vorletztes Viertel in der Oberstimme, T. 3 erstes Viertel Unterstimme, T. 7 zweites Viertel Unterstimme.

116

Ad - o - ra - mus te.

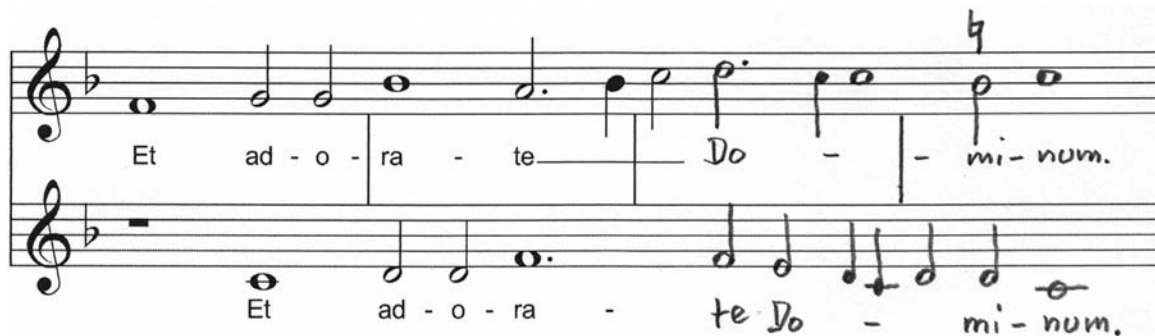
Ad - o - ra - - - mus te.

118

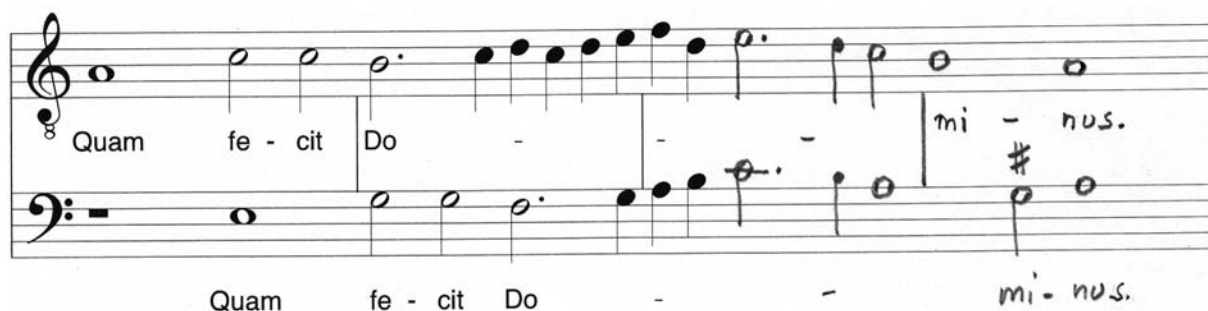


Bei 1) entsteht eine Dissonanz auf dem Ganznoten-Schlag. Diese metrische Position ist der Synkopardissonanz vorbehalten. Bei 2) wird die Dissonanz in der Oberstimme zu früh aufgelöst, die Auflösung muss eine Halbe nach dem Dissonanzpunkt erfolgen.

121



122



124

Die Oberstimme schließt mit einer freien Sopranklausel, die Unterstimme mit einer (aufgeteilten) augmentierten Tenorklausel.

127



128

Spe - ra - bo in e - um.

um.

130

Die Oberstimme steht im plagalen Mixolydisch (8. Modus). Die erstrangige Hauptstufe (Finalis) ist der Ton *g* (Sopransklausel T. 69–70, Schlusston), zweitrangige Hauptstufen sind die Töne *d* (Anfangston, Oktavsprung T. 63–64, Sopransklausel T. 73–74) und *c* (Sopransklausel T. 65–66).

132

Die Unterstimme steht im authentischen Phrygisch (3. Modus). Die erstrangige Hauptstufe (Finalis) ist der Ton *e* (Anfangston, Tenorklausel T. 10). Die zweitrangige Hauptstufe schwankt um den Ton *h* (Beginn der Oberstimme), nämlich die Töne *a* (Phrasenbeginn T. 11 und 15, Schlusston) und *c* (Phrasenbeginn T. 3, Sopransklausel T. 13–14, melodischer Achsenton T. 15–16). Wie aus der Anmerkung hervorgeht, ist das Duo *Putruerunt et corruptae* Teil des Zyklus der Bußpsalmen. Diese sind nach Modi geordnet, daher steht der 3. Bußpsalm im 3. Modus.

134

Die Oberstimme steht im transponierten plagalen Dorisch (2. Modus). Die erstrangige Hauptstufe ist der Ton *g* (Phrasenschluss T. 19, Schlusston des Satzes), zweitrangige Hauptstufe der Ton *d* (Phrasenbeginn T. 19), dritrangige Hauptstufen sind die Töne *b* (Phrasenschlüsse und -anfänge T. 3–4, 6–8, 12 und 17, Sopransklausel T. 9–10) und *f* (Anfangston, Phrasenbeginn und -ende T. 11–12, Phrasenende T. 16). Der ungewöhnliche Beginn mit der drittrangigen Hauptstufe *f* (7. Stufe) ist durch den liturgischen Cantus firmus bedingt. Als typische Melodiewendung kann die eröffnende Tonfolge *g – f – b* (8. – 7. – 3. Stufe) angesehen werden.

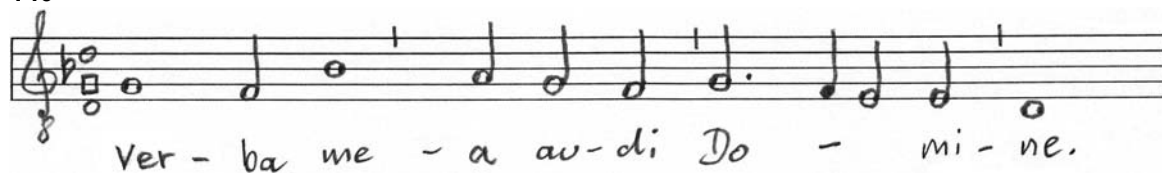
137

Die Kadenz auf der zweiten Stufe in T. 14–15 ist ungewöhnlich. Man könnte darin den falschen Zungenschlag des Sängers ausgedrückt sehen („Denn ich allein könnt’ mich wohl rühmen ...“).

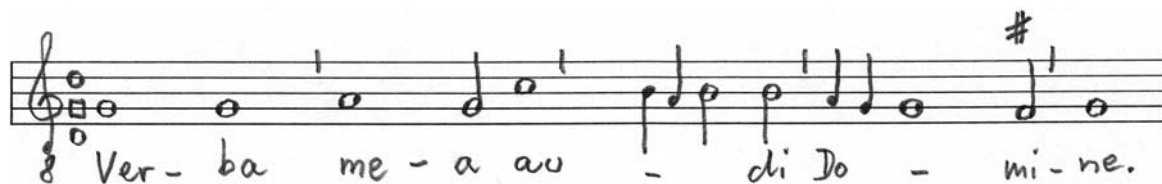
139

Ver - ba me - a au - di Do - mi - ne.

140



141

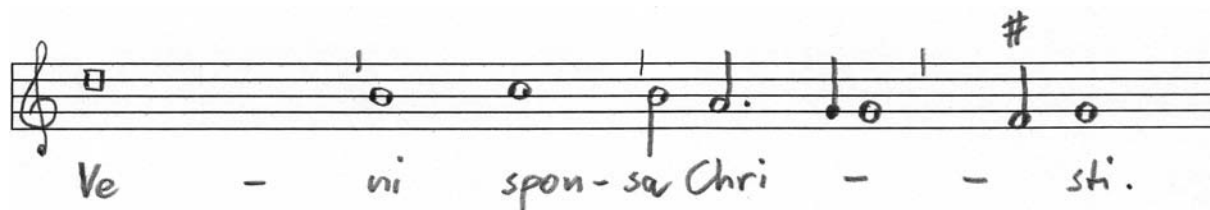


Der Oktavrahmen erstreckt sich in allen drei Aufgaben von $d - d'$, die melodische Struktur aber ist jeweils völlig verschieden!

143



144



147

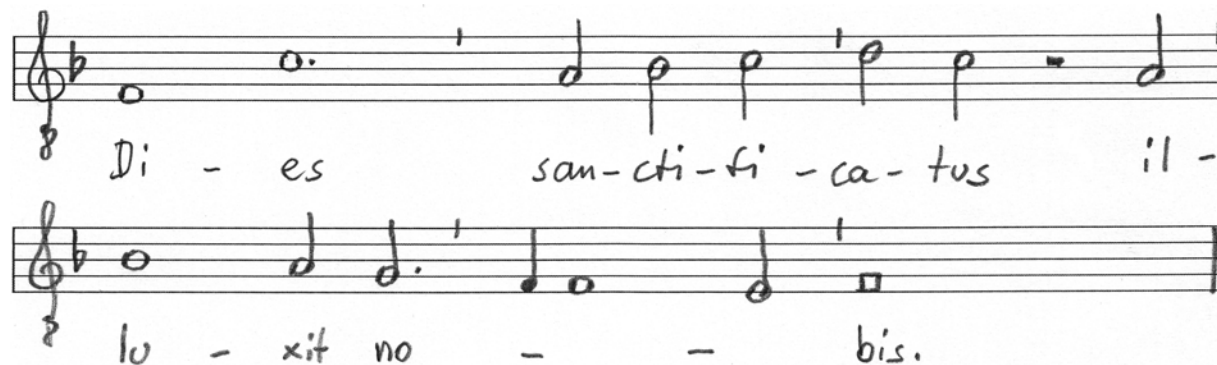


149



Die Phrase B könnte auch mit den Tönen *f* oder *a* beginnen.

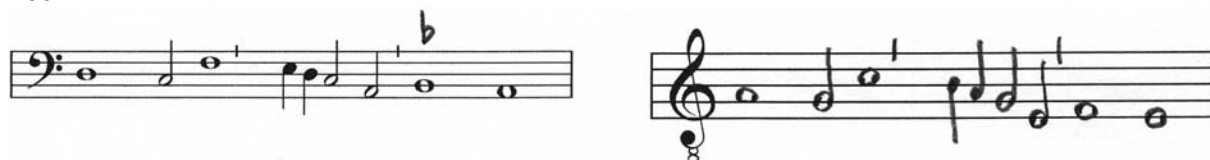
151



153

T. 5 Zäsur, T. 7 unterbrochene Tenorklausel, T. 8 Schluss auf der Hebung, T. 13 Zäsur, T. 14–15 Klauselanhang mit verkürztem Schlusston. Der Abschnitt T. 7–12 beginnt mit einer Kurzphrase („manet tamen“), die sequenziert und fortgesetzt wird („Christus totus“).

155

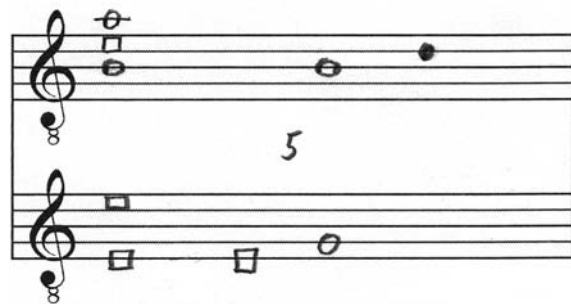


Eine intervallgetreue Imitation ist nur möglich, wenn der vorletzte Ton der Bassstimme akzidentell erniedrigt wird.

156

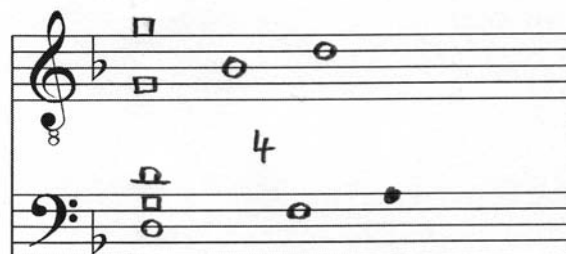
Orlando di Lasso, *Putruerunt et corruptae*

(siehe Noten auf S. 15, T. 1–4 und Aufgabe 132)



Orlando di Lasso, *Esurientes*

(siehe Noten auf S. 30, T. 1–3 und Aufgabe 134)



In beiden Sätzen stützt sich die beginnende, modal führende Tenorstimme auf zwei Hauptstufen, während die folgende Stimme sich auf eine Haupt- und eine Nebenstufe stützt. Im Satz *Putruerunt et corruptae* liegen Subjekt und Imitation im unteren Bereich des Tonraums, im Satz *Esurientes* im mittleren Bereich. Der zeitliche Abstand beträgt im ersten Fall drei ganze Noten, im zweiten Fall zwei ganze Noten. In *Putruerunt et corruptae* beginnt die Imitation auf dem Schlusston des Subjekts, in *Esurientes* beginnt die Imitation, wenn das Subjekt noch nicht zu Ende ist.

158

o quantus lu - ctus, o quantus lu - ctus ho - mi - num.

O quan - tus lu - ctus ho - mi - num

159

To - ta pul - chra es, to - ta pul - chra

To - ta pul - chra

es, a - mi - ca me - a.

es, a - mi - ca me - a.

160

Tu es Chri - stus, Fi - li - us De -

Tu es Chri - stus, Fi - li - us De -

stus, Fi - li - us De - i vi - vi.

i vi - vi.

161

Pul - chrae sunt ge - nae tu - ae

Pul - chrae sunt ge - nae tu -

tu - ae.

ae.

162

E - go ro-ga - bo Pa - trem

E - go ro-ga - bo Pa - trem

163

A - ve, ve-ra vir-gi - ni - tas

A - ve, ve - ra vir - gi - ni - tas

165

Con - fir - ma hoc, De - us

166

Dul - cis est so - mnus o - pe - ran - ti

168

Es handelt sich um Imitationen im Terzabstand, wodurch die Terzgrößen nicht übereinstimmen. In T. 17–18 stimmen darüber hinaus die Längen des ersten Tons der führenden und der folgenden Stimme nicht überein.

170

Sae - - - cu - la

171

Al - - - le - lu - ia

173

176

Liegeton in der Oberstimme, Zäsur in der Unterstimme.

177

Siehe S. 217, T. 7–11.

179

Verkürzter Schlusston in der Oberstimme, Zäsur in der Unterstimme.

180

Siehe S. 217, T. 2–7.

182

Unterbrochene Terz-Tenorklausel in der Oberstimme, Zäsur in der Unterstimme.

183

Siehe S. 217, T. 17–22.

185

Zäsur in der Oberstimme, Klauselanhang in der Unterstimme.

186

Siehe S. 217, T. 14–19.

188

Die dreitönige Kurzphrase auf den Text „parcendo“ wird quarthöher sequenziert und danach mit „et voti compotes“ fortgesetzt. Die Unterstimme imitiert das Kurzmotiv im Abstand einer ganzen Note und überbrückt so die Zäsuren in der anderen Stimme. Zu Beginn des folgenden Text „et voti“ verkürzt die Unterstimme den Imitationsabstand auf eine halbe Note (Engführung).

189

Siehe S. 217, T. 10–14.

190 a

Siehe S. 218–219.

190 b

Siehe S. 219–220.

190 c

Siehe S. 221–222.

192

Der Satz ist in drei Teile gegliedert:

1. Teil („Intellectum tibi dabo“) T. 1–6,
2. Teil („et instruam te in via hac qua gradieris“) T. 6–16,
3. Teil („firmabo super te oculos meos“) T. 16–27.

Die durch den Text vorgegebene Gliederung wird durch drei Kadenzen realisiert: Der erste Teil endet auf der 2., der zweite auf der 5. und der letzte Teil auf der 1. Stufe. So ergibt sich ein Quintgefälle durch alle drei Teile, welches das ungewöhnliche Kadenzziel des ersten Teils motiviert. Beide Anschlüsse zwischen den Teilen werden mit verkürzten Schlussnoten gestaltet. Zweiter und dritter Teil sind nicht nur länger als der erste, sie erhalten durch Textwiederholungen auch ein besonderes Gewicht. Im zweiten Teil wird sowohl die Kurzphrase „et instruat te“ als auch der Schluss „hac qua gradieris“ fallend sequenziert, wobei der Final-Kadenz ausgewichen wird (T. 13). Der dritte Teil ist ähnlich aufgebaut: Zunächst wird die Kurzphrase „firmabo“ sequenziert, wodurch ein eindrucksvolles Terzengefälle entsteht, und der Schluss „oculos meos“ wird in jeder Stimme sogar drei Mal gesungen. Die Subjekte des ersten und zweiten Teils korrespondieren deutlich (Quarte abwärts, Terz aufwärts), ebenso deren Spitzentöne (im Tenor T. 2–3 $d - c$, T. 8–10 $c - b$), so dass sich diese Teile eng zusammenschließen: eine weitere Erklärung für das Kadenzziel am Ende des ersten Teils.

194

Die Imitation in Gegenbewegung („Discedite a me“) macht das Widerstreben („Weichet von mir“) unmittelbar deutlich.

195 a

Ex - sur - gat De - us, ex - sur -

- gat De - us, et dis - si - pen -

tur i - ni - mi - cis e - ius,

pen - tur i - ni - mi - cis e - ius,

195 b

lu - bi - la - te De - o o -

mnis ter - ra, ser - vi - te Do - mi - no in -

lae - ti - ti - a,

195 c

Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. The lyrics are written below the staves. The first staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: E - go lux, ve - ni in -

E - go lux, ve - -

Handwritten musical notation for the second system. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. The lyrics are written below the staves. The first staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: mun - - - dum, ut o -

ni in mun - - dum, ut o - mnis qui

Handwritten musical notation for the third system. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. The lyrics are written below the staves. The first staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: mnis qui cre - dit in - - - me,

cre - dit in - - - me,

203

1

Cru - ci - fi - xus e - ti -

Cru - ci - fi - xus e - ti - am ——— pro

5

am ——— pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi -

no - bis, pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la -

9

la - to,

to,

13