

I. Voraussetzungen

A. STILISTISCHE EINGRENZUNG

„Strenger Satz“ ist die Bezeichnung für die kompositorische Technik der Vokalpolyphonie im 16. Jahrhundert. Kontrapunktische Übungen im strengen Satz sollen das technische Rüstzeug vermitteln, mit dessen Hilfe jene stillkopierenden Tonsätze ermöglicht werden, die auch heute noch Bestandteil der Ausbildung in Musiktheorie und Aufgaben in jeder ernsthaften Musikprüfung sind*).

Im engeren Sinn wird der strenge Satz auch als „Palestrinastil“ bezeichnet, in welchem die Merkmale des Personalstiles Palestrinas Substanz der Regelbildung sind. Da andere Komponisten jener Zeit im Detail auch unter kompositionstechnischen Gesichtspunkten geschaffen haben, die nicht typisch für den Palestrinastil sind, gibt es in einzelnen Fragen seitens der Theoretiker unterschiedliche Ansichten darüber, was im strengen Satz erlaubt und was nicht erlaubt ist.

In den hier mitgeteilten Regeln und Formeln bildet der Palestrinastil die Basis; es werden aber auch solche Formeln mit einbezogen, die repräsentativ für den Zeitstil, aber nicht unbedingt auch für den Personalstil Palestrinas sind.

Es sei hier darauf hingewiesen, daß der strenge Satz nur wenig mit der Kompositionstechnik der Zeit Bachs zu tun hat. Üblicherweise wird das Kontrapunktstudium nach Erarbeitung des strengen Satzes mit dem Studium

*) Stilkopie als Teil der Ausbildung in dem Fach Tonsatz findet seine Begründung in zwei wesentlichen methodischen Absichten: einmal soll der Blick in Gesetzmäßigkeiten eines historischen, für die Musikgeschichte eminent wichtigen Abschnitts geöffnet werden; zum anderen eignet sich gerade dieser Stil in seiner außerordentlich strengen Disziplin und seiner Bindung an Formeln besonders gut, den Schüler in der Fähigkeit zu üben, innerhalb eng begrenzter Möglichkeiten künstlerische Fantasie zu entwickeln.

der barocken Kontrapunktik fortgesetzt. Da diese Technik auf anderen Voraussetzungen beruht, wurde darauf verzichtet, im Rahmen dieser Schrift hierauf einzugehen.

B. DIE TONGESCHLECHTER

Es werden Kirchentöne (authentisch und plagal) verwendet: dorisch, phrygisch, mixolydisch, äolisch, jonisch. Die lydische Tonart wird wie jonisch behandelt, da die vierte Stufe („lydische Quarte“) fast immer erniedrigt wird.

Alle Tonarten, mit Ausnahme des Phrygischen, arbeiten im Bedarfsfall mit dem Leitton*) auf der VII. Stufe, dem „*Subsemitonium modi*“. Das Phrygische hat einen natürlichen abwärtsführenden Leitton auf der II. Stufe, das „*Supersemitonium modi*“ oder „*Soprasemitonium modi*“.

Das Tonmaterial der Stammtöne jeder Tonart kann durch Erhöhungen und Erniedrigungen erweitert werden; normalerweise müssen sich Alterationen leittönig in ihrer Stimme lösen.

Die Tonarten können transponiert werden bis zu einem, höchstens zwei Vorzeichen.

Tonartwechsel innerhalb eines Stückes kommt nicht vor; es finden sich aber Kadenzbildungen mit vorangehenden mehr oder weniger stark ausgeprägten Modulationen zu allen Tonstufen. In der Praxis werden die Möglichkeiten dadurch zwanglos eingeschränkt, daß bestimmte Tongeschlechter Kadenzbildungen auf bestimmten ihrer Stufen bevorzugen:

D o r i s c h — Kadenzen auf der I., V., IV. Stufe

P h r y g i s c h — Kadenzen auf der I., IV., III. Stufe

M i x o l y d i s c h — wie dorisch

Ä o l i s c h — wie phrygisch

J o n i s c h — wie dorisch

*) Es ist zu unterscheiden zwischen dem „*kleinen Leitton*“ (d. i. der Halbton unter- bzw. oberhalb des Grundtons) und dem „*großen Leitton*“ (d. i. der Ganzton unter- bzw. oberhalb des Grundtons). Normalerweise meint man mit „*Leitton*“ generell den kleinen Leitton.

C. NOTATION UND METRISCHE ORDNUNG

Die heutige Notationspraxis hat sich gegenüber dem 16. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht geändert. Es war früher üblich, in „alten Schlüsseln“, vor allem dem C-Schlüssel und dem F-Schlüssel in verschiedenen Stellungen, zu schreiben („Partituren“ im modernen Sinn kannte man damals noch nicht).

Unüblich ist heute auch die Darstellung der Pausen, die man früher benutzte. Früher hatte man eine Notation für ganze Noten, Minima (vier ganze Noten, eine Viertelnote), Semiminima (zwei ganze Noten), Semifusa (eine ganze Note), Minima (Halbe), Semiminima (Viertel), Fusa (Achtel), Semifusa (Sechzehntel) und entsprechende Pausenzeichen. Auch sogenannte „Ligaturen“, zusammengezogene oder aneinandergeschlossene Notenköpfe zur Verdeutlichung der Zusammenhangender Tonfolgen (auf einen Atemzug zu) sind seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr in Gebrauch.

Die Notierung der Pausen soll hier in der Partituranordnung in den uns geläufigen Notationen erfolgen. Die Darstellung besonders großer Notenwerte weicht sich der C-Schlüssel der Brevis: \equiv). Es kann in alten oder neuen Schlüsseln notiert werden — auf die methodische Zweckmäßigkeit der Übungsmat diese Form keinen Einfluß.

Bezüglich der rhythmischen Übungen ist zu wissen, daß die konstruktive Anlage eines Taktstückes nicht von metrischen Verhältnissen, die sich durch betonte oder unbetonte Takte offenbaren, abhängig ist. Obgleich man im 16. Jahrhundert keine metrisch gliedernden Taktstriche zog, empfiehlt es sich, Übungsaufgaben in festgelegten Taktarten mit ordnenden Taktstrichen auszuführen. Dabei gilt als Regel, daß die halbe Note als metrische Hauptzeit (Zählzeit) benutzt wird und Taktarten verwendet werden, die aus Mehrfachen der halben Noten bestehen (z. B. 2/2, 3/2, 4/2).

D. DEFINITION WICHTIGER BEGRIFFE

1. Metrische Qualitäten

Hauptzeit — Nebenzeit / Schwerzeit — Leichtzeit

Die Zählheiten eines Taktes gelten als „Hauptzeiten“. Da den Gesetzmäßigkeiten der Übungen und Formeln grundsätzlich die halbe Note als Zählheit zugrunde liegt, gilt:

Hauptzeit ist jede halbe Note;

Nebenzeit ist das jeweils zweite Viertel einer halben Note*).

Ein Takt besteht aus mindestens zwei Hauptzeiten, einer **Schwerzeit** (*Arsis*) und einer **Leichtzeit** (*Thesis*). Grundsätzlich gilt der erste Schlag im Takt als Schwerzeit; der zweite Schlag immer als Leichtzeit. Im 3/2-Takt ist der dritte Schlag ebenfalls Leichtzeit; im 4/2-Takt ist der dritte Schlag Schwerzeit und der vierte Leichtzeit.

Leseprobe

2. Rhythmisch Wert
große Werte – kleine Werte

Es sind **große Werte** die halben Noten und deren Vielfache, ferner punktierte halbe Noten;

kleine Werte die Viertel- und Achtelnoten.

Da Viertel- und Achtelnoten im Satz andere Gesetzmäßigkeiten unterliegen als die großen Werte, ist die Unterscheidung zwischen großen und kleinen Werten von großer Bedeutung.

3. Schlüsse

Ganzschluß – **Halbschluß** – **Orgal-(Kirchen)schluß** – **Trugschluß**

Ganzschluß ist der Schluß eines Satzes, der eine Folge Dominante-Tonika (V–I).

Es werden unterschieden:

a) **vollkommener Ganzschluß**:

der Melodieton (Oberstimme) ist Akkordgrundton der Tonika oder dessen Oktavierung;

der Bass (Unterstimme) ist Ganzschluß:

der Melodieton ist Terz oder Quinte des Akkordgrundtons;

oder der Melodieton ist Oktave des Akkordgrundtons, der Bass (Unterstimme) ist Dominante des Akkordgrundtons, oder ein veränderter Dreiklang erscheint als „verfälschte Dominante“ anstelle einer Dominante.

Sample page

*) Im Palestrinastil bestehen die rein melodische Schwerpunktgliederung (im modernen Sinne der Takt) und die vom Text bestimmte Deklamationsrhythmik nebeneinander. Da im polyphonen Satz verschiedene Stimmen verschieden gelagerte Deklamationsschwerpunkte haben können, ergibt sich oft ein Satzgefüge, das einem freischwingenden Metrum ohne hörbare Taktgliederung untergeordnet ist. Vor allem in Kadenzen pflegen die musikalischen und deklamatorischen Akzente einander zu decken.