

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Zum Begriff Kontrapunkt	11
Prinzipien des Hindemithschen Kontrapunkts	15
I) Die Linie (Zur Hindemithschen Melodik)	15
1) Intervallbeziehungen	16
a) Sekunden	16
b) Quarten	22
c) Septimen und Nonen	28
d) Tritonus und verminderte Quinte	32
e) Quinten	34
f) Terzen (Dezimen) und Sexten	36
2) Melodische Tonalität	48
a) Zum Begriff der Melodischen Tonalität	48
b) Melodiebildung in variabler Diatonie	54
c) Tonalitätstypen	59
3) Technik der Melodiebildung	61
a) Schlußformeln	61
b) Anschlußsekunden	67
c) Iso-Intervallketten	68
d) Akkordliche Bildungen in der Linie	75
e) Fortspinnung	78
(1) Der Bewegungsfortspinnungstypus	79
(2) Fortspinnung aus Motiven	82
f) Rhythmik und Metrik	86
(1) Takt	86
(2) Rhythmische Organisation des Melos	89
(3) Verhältnis von Rhythmus und Metrum	93
g) Formale Erscheinungen	98
(1) Schlußbildung	99
(2) Wiederholung, Variante, Kontrast	102
(3) Periodische Bildungen	115
(4) Reihungsformen, Gleichgewichtsformen, Entfaltungsformen	117
h) Polyphonie der einstimmigen Linie	121
i) Die einstimmige Instrumentallinie und die Linie des mehrstimmigen Gefüges	128
II) Polyphonie der Linien	131
1) Gegenseitige rhythmische Differenzierung der Linien im mehrstimmigen Verband	132
a) Unterschiedliche Bewegungsart	132
b) Motivrhythmische Anlagen. Rhythmische Differenzierung des Metrums	137
c) Polymetrische und polyrhythmische Bildungen	148
d) Gegenseitige Differenzierung von Rhythmus und Metrum	154

2) Melische Differenzierung der Linien im mehrstimmigen Verband	155
a) Gleichgerichtete und gegengerichtete Bewegung	156
b) Die Technik der „Liegenden Stimme“	169
(1) Liegestimme als Unterstimme	169
(2) Liegende Mittelstimmen	178
(3) Liegestimme als Oberstimme	183
(4) Liegestimmen-Kombinationen	188
(5) Zwischen den Stimmen wechselnde Liegestimme	192
(6) Veränderung der Lage der Liegestimme durch Bewegung anderer Stimmen	192
c) Ostinato-Bildungen	194
(1) Arten der Ostinato-Bildung	194
(a) Rhythmische Ostinato-Bildung	194
(b) Melisch-rhythmische Ostinato-Bildungen	196
(c) Ostinato Klangfolgen	203
(2) Die Ostinato-Bildung im Ablauf der mehrstimmigen Satzentwicklung	204
(3) Zur Funktion ostinativer Bildungen	221
d) Cantus firmus-Technik	223
e) Imitation	227
(1) Der Ort des Auftretens kanonischer Führungen	230
(a) Eingangs-Imitation	230
(b) Schlußbezogene Imitation	231
(c) Imitation innerhalb der Satzentwicklung	234
(2) Zur Funktion kanonischer Führungen	239
(a) Formale Bedeutung	239
(b) Kanonische Führung als Steigerungsmittel	240
(c) Textbezogenheit kanonischer Führungen	242
(3) Zur Technik der Imitation	243
(a) Auslaufende Kanonik	243
(b) Stimmtausch- und Klangkanonik	244
(c) Kombination der imitierenden Stimmen im mehrstimmigen Satz	246
(d) Verhältnis der imitierenden zu den übrigen Stimmen	247
(e) Augmentation und Diminution, Umkehrung und Krebs	251
(f) Doppelkanonische Bildungen	254
(g) Zum Verhältnis der kanonischen Stimmen zueinander	256
f) Doppelter und mehrfacher Kontrapunkt	258
g) Haupt- und Nebenstimmen	260
(1) Stufenweise schreitende Baßgänge (Linienzug im Baß)	262
(2) Sekundschriftig geführte Mittelstimmen	270
h) Beziehungen zwischen den Stimmen	274
i) Weitere Möglichkeiten der gegenseitigen Differenzierung (Artikulation und Phrasierung, Ungleichzeitigkeit der Linienhöhe- und tiefpunkte in den Stimmen)	276
j) Die Instrumentation als „Vermittlerin“ der Satzstruktur	277

3)	Klangliche Erscheinungen in der Polyphonie der Stimmen.	
	Typen simultaner Intervall- und Klangbeziehung	279
a)	Dur-moll-tonale Klangbeziehungen	279
b)	Impressionistische Klangbildung	282
c)	Klangschärfung durch Ajoutierung und strikte Parallelführung	286
d)	Expressive Spannungsklänge	292
e)	Polytonale Klangbildung	294
f)	Simultaneität variabler Diatonien	301
	(1) Lineare Polyphonie	301
	(a) Merkmale	301
	(b) Zur Frage der Tonalität in den linear-polyphonen Werken Hindemiths	317
	(2) Kontrapunktische Homophonie und konstruktive Polyphonie	322
	(a) Merkmale	322
	(b) Zur Unterscheidung von kontrapunktischer Homophonie und konstruktiver Polyphonie	337
	(c) Zur Satztechnik	340
	1. Zur Behandlung der „Übergeordneten Zweistimmigkeit“	340
	2. Konsonante, personante, dissonante Zusammenklänge	345
	3. Parallelführung der Stimmen	351
	(d) Zur Frage der Tonalität homophoner oder konstruktiv-polyphoner Satzanlagen	359
4)	Kontrapunktische Anlagen	363
a)	Cantus firmus-Bearbeitungen	364
b)	Ostinat Anlagen	378
	(1) Ostinato	378
	(a) Ostinato als konstruktives Mittel	378
	(b) Ostinato als Ausdrucksmittel	386
	(2) Passacaglia	393
	(a) Innerhalb größerer Werke	394
	(b) Mit finaler Bedeutung	400
c)	Durch Imitation bestimmte Anlagen	410
	(1) Kanon	410
	(a) Kanonische Fügungen	410
	(b) Kanonische Gestaltungen	413
	(2) Fugato	425
	(a) Fugato als integrierender Bestandteil des Satzablaufs	426
	(b) Fugato als Mittelteil eines Satzes	432
	(c) Fugato als Coda einer Passacaglia	432
	(d) Fugati als Einzelsätze	433
	(3) Fuge	436
	(a) Die Fugen aus op. 32 und op. 34 (1923/24)	436
	(b) Als „Trio“ bezeichnete Anlagen (1927–1932; 1943)	439
	(c) Der Eingangsschor aus „Das Unaufhörliche“ (1931)	441

(d) Fugen als Sonantensätze (1936—1942)	443
(e) Fugen in Werken mit größerer instrumentaler Besetzung (1948—1958)	447
(f) Messe (1963): Hosanna II	449
(g) Der Fugenzyklus (Ludus tonalis) (1942)	450
(h) Zur Eigenart der Hindemithschen Fuge	458
Exkurs: Entwicklungsphasen des Personalstils	460
1. Phase (bis etwa 1921)	460
2. Phase (1921 bis 1927)	462
3. Phase (1927 bis 1934)	465
4. Phase (1934 bis 1956)	472
5. Phase (1957 bis 1963)	475
5) Die Funktion des Kontrapunkts im Werke Hindemiths	478
Literaturverzeichnis	481
Nachweis der Notenbeispiele	487
Abkürzungen	487
Index der im Text angeführten Werke Hindemiths	515
I. Kompositionen	515
II. Schriften	525