

Workshop zum ›Tafelsatz‹

Thomas Daniel

Für die elementare Satzlehre als Grundlage etwa für Lied-, Choral- und Harmoniesätze eignet sich besonders die Anwendung der traditionellen ›Tafeln‹, lateinisch *tabulae*. Diese kamen im frühen 17. Jahrhundert auf und regelten die grundlegenden Akkordverbindungen: Die vierstimmigen Akkorde stehen a) in Grundstellung, b) nur der Grundton darf verdoppelt werden, c) zwischen den Dreiklängen gilt das Gesetz des kürzesten Weges. Bekanntestes Beispiel für diesen Satztyp ist die funktionelle Vollkadenz T – S – D – T, ausgeführt in enger oder weiter Lage. Nimmt man außer der Quint-/Quart- sowie der Sekundverbindung noch die der Terz hinzu, ist die erste Tafel, die *tabula naturalis*, als Basis bereits vollständig erfasst. Als besonders wichtige Variante tritt schon im 16. Jahrhundert die *folia*-Sequenz in Erscheinung, bei der sich gewöhnlich Quart- und Sekundschritte abwechseln. Melodien ohne größere Sprünge lassen sich meist problemlos im Sinne dieser Tafel aussetzen. Dies gilt selbst für Bachs Choralsätze, deren Satztechnik gelegentlich bis in diese schlichteste Spielart hinunterreicht.

Der Einübung des *naturalis*-Satzes sollte man eine gewisse Sorgfalt widmen, bevor man sich mit den *tabulae necessitatis*, den ›Not‹- oder ›Zwangstafeln‹ in die erweiterte Satztechnik begibt. Auch dort gelten Grundstellung und Grundtonverdopplung als verbindlich, jedoch nicht mehr die kürzesten Wege, die durch Sprünge und Parallelführung von Sopran und Bass verhindert werden. Traditionell bestand nur eine solche Tafel, doch man kann deren zwei mit nahezu gegensätzlichen Eigenschaften aufstellen. Bei der *tabula necessitatis* 1 wechselt die Lage von eng nach weit oder umgekehrt, und eine Stimme bewegt sich zum Bass parallel in Terzen/Dezimen oder gemischt, während die *necessitatis* 2 in der Ausgangslage verbleibt und keine Parallelen zum Bass erlaubt. Auch für diese beiden Tafeln lassen sich bei Bach einschlägige Beispiele finden, zumal bei Schlüssen mit Leittonabsprung.

Interessant ist ferner das Zusammenspiel der drei Tafeln: Die *tabula necessitatis* 2 bildet eine Spiegelung der *naturalis*, und die *necessitatis* 1 lässt sich wie eine Spiegelachse dazwischensetzen, was eine Art ›musikalische Arithmetik‹ evoziert. Damit erhält dieser elementare Satzbereich eine feste wie übersichtliche Struktur, die eine vorzügliche Basis für die Satzlehre schafft – selbst ein Johann Sebastian Bach griff mitunter darauf zurück.

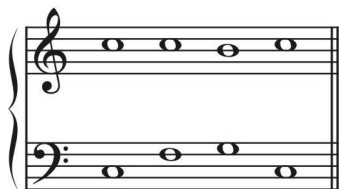
The use of the traditional ‘tables’, Latin *tabulae*, is particularly suitable for elementary composition theory as a basis for song, chorale or harmonic settings. These emerged in the early seventeenth century and regulated the basic chord progressions: the four-part chords are a) in root position; b) only the root may be doubled; c) the rule of the shortest path applies between triads. The best-known example of this type of progression is the functional perfect cadence I–IV–V–I, in close or open position. If the progression in thirds is added to that in fifths, fourths and seconds, the first table, the *tabula naturalis*, is already represented in full. The *folia* sequence emerged as a particularly important variant in the sixteenth century already, in which progressions in fourths and seconds usually alternate. Melodies without major jumps can usually be easily set following this table. This even applies to Bach’s chorale settings, whose compositional technique occasionally makes use of these simple rules alone. The *naturalis* setting should be practiced carefully before moving on to the more advanced technique with the *tabulae necessitatis*, i. e. the ‘necessary’ or ‘compulsory’ tables. Here, root position and doubling of the root note are considered binding as well, but not the shortest

paths, which are prevented by jumps and parallel motion of the soprano and bass. Traditionally there was only one such table; however, it is possible to set up two with almost opposite properties. In *tabula necessitatis* 1, the position changes from close to open or vice versa, and one voice moves parallel to the bass in thirds or in the interval of a tenth or both, while the *tabula necessitatis* 2 remains in the starting position and does not allow motion parallel to the bass. Relevant examples for these two tables can also be found in Bach's works, especially in cadences with a falling leading note.

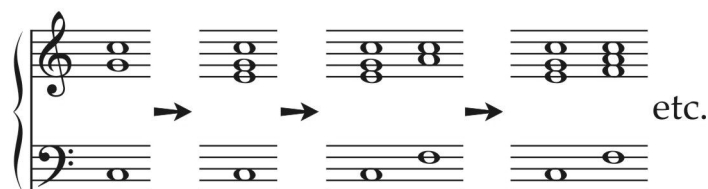
The connections between the three tables are also interesting to observe. The *tabula necessitatis* 2 mirrors the *naturalis* table, and *tabula necessitatis* 1 functions like a mirror axis between them, which evokes a kind of 'musical arithmetic'. This confers a firm and clear structure to this elementary setting, which creates an excellent basis for the theory of setting technique – and which even someone like Johann Sebastian Bach sometimes made use of.

In diesem Workshop ging es nicht um ›hochfliegende‹ Satztechnik, sondern um eine elementare Satzlehre als Grundlage etwa für Lied-, Choral- und Harmoniesätze. Dafür eignet sich besonders die Anwendung von ›Tafeln‹, lateinisch *tabulae*. Diese kamen im frühen 17. Jahrhundert auf und dienten der praktischen Anschauung sowie der Systematisierung von Dreiklangsverbindungen. Für den gesamten ›Tafelsatz‹ gilt: Es dürfen nur vierstimmige Grunddreiklänge vorkommen, und nur der Grundton darf verdoppelt werden. Dreiklangsumkehrungen bleiben ebenso ausgespart wie die Verdopplung von Terz oder Quinte.

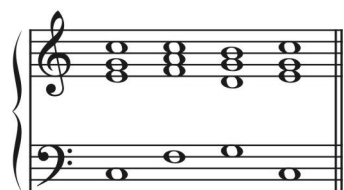
Um in die Lehre vom ›Tafelsatz‹ hineinzuführen, soll zunächst an allgemein Bekanntes angeknüpft werden: die funktionelle ›Vollkadenz‹ mit Dreiklängen in vier Stimmen und engstmöglicher Verbindung (›kurze Wege‹).



Dazu werden die Mittelstimmen so ergänzt, dass der Alt so dicht wie möglich unter dem Sopran und der Tenor ebenso unter dem Alt liegt. Der Abstand des Basses kann beliebig groß sein. Empfehlenswert ist ein Vorgehen von Akkord zu Akkord mit sukzessiver Einfügung von Alt und Tenor:



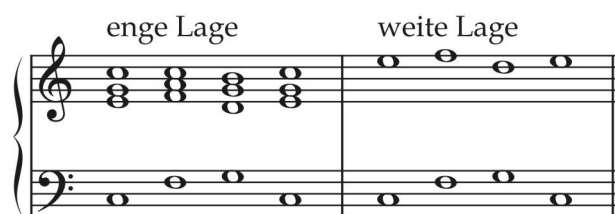
Das hinlänglich bekannte Endergebnis lautet:



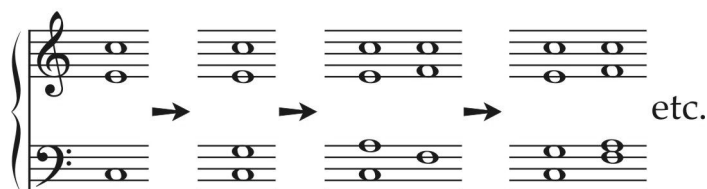
Als Eigenschaften seien noch einmal aufgeführt:

1. Dreiklänge in Grundstellung
2. Grundtonverdopplung
3. möglichst kurze Wege

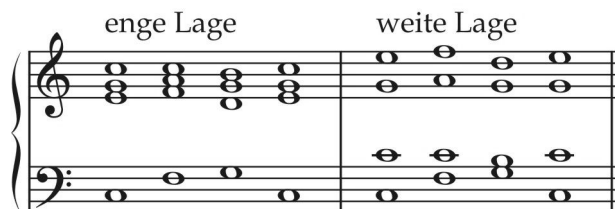
Neben der hier demonstrierten engen Lage lassen sich die Dreiklänge unter den gegebenen Kriterien auch in weiter Lage miteinander verknüpfen:



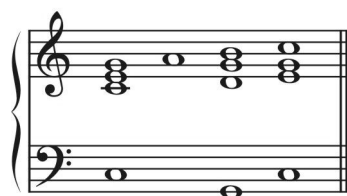
Da bei einer gleichmäßigen weiten Lage jeweils ein Dreiklangston übersprungen wird, kann man vom Sopran aus den übernächsten Dreiklangston in den Alt und von diesem aus wiederum den übernächsten in den Tenor legen:



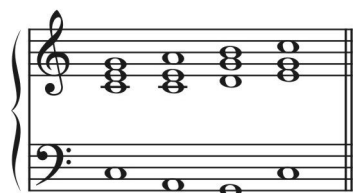
Zur besseren Übersicht empfiehlt sich für die weite Lage anstelle der für den Harmoniesatz üblichen Generalbassnotation mit drei Stimmen im oberen System die Chornotation, bei der der Tenor mit dem Bass zusammen das untere System besetzt. Im Vergleich beider Ergebnisse werden die Unterschiede zwischen enger und weite Lage sowie zwischen beiden Notationsarten ersichtlich:



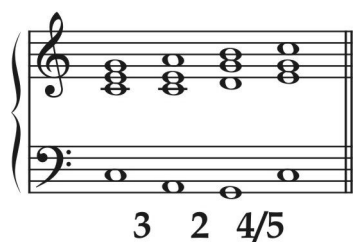
Als Bassschritte beteiligt sind diejenigen der Quarte bzw. Quinte (jeweils gemäß der Richtung) und in der Mitte ein Sekundschritt. Um das Repertoire zu erweitern, kommt z. B. folgende Aufgabenstellung mit stufenweise steigendem Sopran in Betracht:



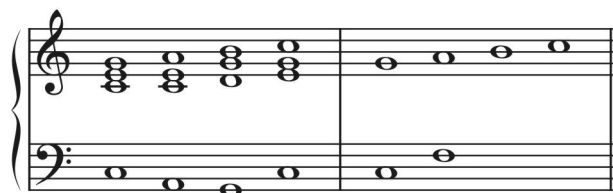
Wenn die enge Lage beibehalten werden soll, verbietet sich für den zweiten Akkord das *F* im Bass mit der IV. Stufe darüber, weil hierbei Quint- und Oktavparallelen zum nächsten Akkord unausweichlich wären. Da das *d* aus demselben Grund entfällt, bleibt nur das *A* im Bass, darüber die VI. Stufe a-Moll:



Auf diese Weise kommt auch die Terzverbindung ins Spiel, die in der Standardkadenz noch fehlende elementare Akkordverbindung, so dass nunmehr alle drei möglichen Fundamentschritte beteiligt sind:



Aus diesen drei Fundamentschritten speist sich die *tabula naturalis*, die »natürliche«, d. h. grundlegende Tafel:



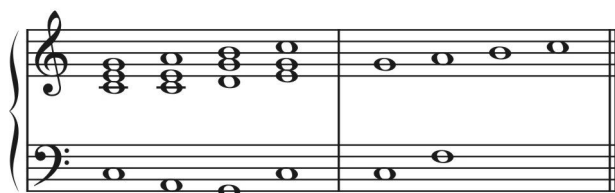
Sie gilt vorwärts wie rückwärts (mit steigendem bzw. fallendem Bass). Der gewöhnlich mit angegebene Quintschritt des Basses ist abgetrennt, da er der Logik der drei anderen Schritte widerspricht, denn diese gehorchen strikt der Regel:

Bass steigt – Lage fällt; Bass fällt – Lage steigt.

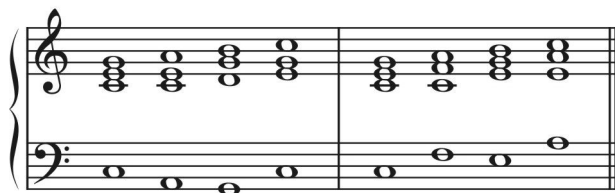
Wenn nämlich der Bass steigt, fällt die Lage der Oberstimmen von der Quinte zur Terz, von der Terz in den Grundton (Oktavlage) und vom Grundton in die Quinte. Bei fallendem Bass gilt das Umgekehrte. Um den Quintschritt einzugliedern, muss man

die bei der Quarte herrschenden Verhältnisse vertauschen, denn stets hat die Quinte als umgekehrte Quarte bzw. die Quarte als umgekehrte Quinte zu gelten. Da beide im Harmoniesatz essenziell sind, kommen sie auch beide in der *tabula naturalis* vor, unterliegen dort jedoch umgekehrten Verhältnissen – ein Sachverhalt, der nicht überall berücksichtigt wird und zu Missverständnissen führen kann.

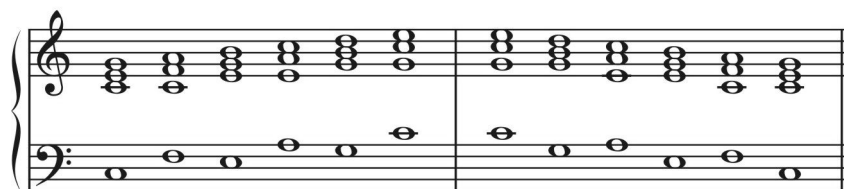
Um das Stufenrepertoire zu erweitern und von der funktionellen Kadenzbildung zu lösen, sind auch andere Satzmodelle möglich. So können wir zu einem stufenweise steigenden Sopran als zweiten Akkord auch die IV. Stufe F-Dur wählen, müssen dann aber die V. Stufe G-Dur durch eine andere ersetzen:



Bei tafelerechter Weiterführung ist nur die III. Stufe e-Moll möglich. Mit der sequenzierenden Fortsetzung in die VI. Stufe a-Moll stoßen wir auf eines der bedeutendsten Satzmodelle überhaupt:



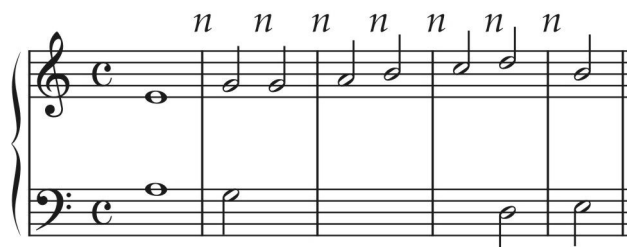
Diese so genannten *folia*-Sequenzen spielen in der musikalischen Praxis vom ausgehenden 16. bis ins 19. Jahrhundert eine eminent wichtige Rolle; im Folgenden wird die im Kontext der ›folia‹ betitelten Kompositionen stets zweigliedrige Sequenz auf drei Sequenzglieder erweitert (die fallende Variante wird auch als ›Pachelbel-Bass‹ – nach Johann Pachelbels Kanon in D für drei Violinen und Basso continuo – bezeichnet):

folia-Sequenzen

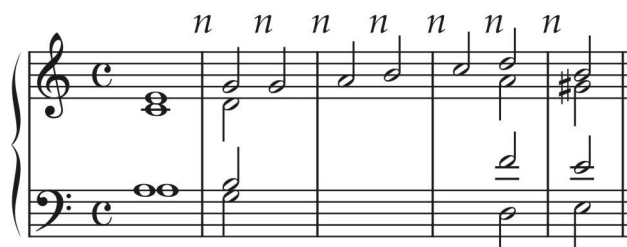
Damit ist bereits ein Grundrepertoire geschaffen, das sich problemlos z. B. auf Choral- und Liedsätze anwenden lässt, solange sich die betreffende Melodie für den Einsatz der *tabula naturalis* eignet. Entscheidende Voraussetzung dafür ist eine weitgehend engschrittige Melodieführung, die also hauptsächlich aus Sekunden sowie Tonwiederholungen und einzelnen Terzsprüngen besteht, wie beispielsweise die folgende Choralzeile, die lückenlos *naturalis*-Verbindungen (»n«) erlaubt:



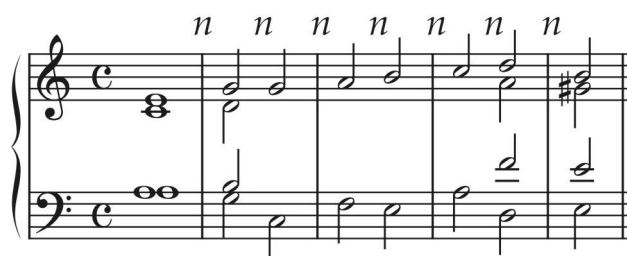
Am Anfang und Ende dieser Melodiezeile (*Vergebens ist all Müh und Kost*) befindet sich jeweils ein Terzsprung, der sich nur auf eine Weise dem *naturalis*-Satz fügt: Ein Blick auf die *tabula naturalis* offenbart, dass dort überhaupt nur ein Terzsprung im Sopran vorkommt, nämlich bei der Sekundverbindung. Den Terzsprung kann man also nur mit einem Gegenschritt im Bass, darüber Quinte und Oktave bzw. umgekehrt, einbringen:



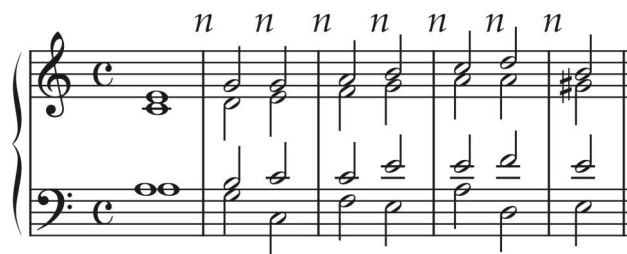
Vierstimmig ausgeführt, wird am Zeilenende der phrygische Modus der Melodie berücksichtigt und E-Dur als Finalstufe eingesetzt:



Zwischen diesen Wendungen legt die stufenweise steigende Melodie einen *folia*-Gang nahe, ausgehend von C-Dur als drittem Akkord (e-Moll wäre als Ausgangspunkt ebenfalls möglich, nur am Ende nicht):



Die vierstimmige Aussetzung kann geradezu mechanisch erfolgen – Sopran und Alt in Terzen, der Tenor mit Tonwiederholung und Terzsprung:



Auf diese Weise erhalten wir eine modal geschlossene Zeile mit einem beachtlichen Stufenreichtum – immerhin wird im Bass das *hexachordum naturale* von *c* bis *a* komplett ausgeschöpft. Wie so oft speist sich die Akkordfolge ausschließlich aus Sekund- und Quart-/Quintverbindungen, während eine Terzverbindung fehlt: Diese kommen auch sonst nicht sonderlich häufig vor, und wenn doch, dann meistens zu gehaltenen Melodietönen.

Nach der praktischen Anwendung noch ein Nachtrag zur *folia*-Sequenz, und zwar von einem Komponisten, den man wahrlich nicht mit ›einfacher‹ Satztechnik in Verbindung bringt: Johann Sebastian Bach. Selbst bei ihm finden sich einschlägige Stellen mit solchen Verbindungen, zumal in seinen Choralen, wobei dann auch der *naturalis*-Satz greift:

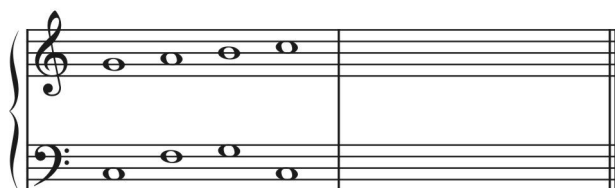
BWV 89/6 40/3 245/40

ist al-les mir zu- Mit uns ist Gott Ach Herr, lass dein

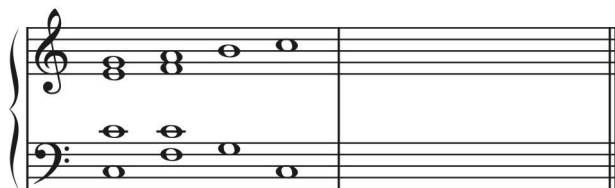
Hierbei handelt es sich nicht um versteckt eingefügte Wendungen, sondern um deutlich hervortretende Zeilenanfänge, im dritten Beispiel sogar den Satzanfang aus dem Schlusschoral der Johannespassion. Bach hat den zweiten Zeilenanfang in weiter Lage ausgeführt und wie beim dritten den eröffnenden Sprung als steigende Quinte statt der standardgemäßen fallenden Quarte gesetzt.

Der Einübung des *naturalis*-Satzes sollte man eine gewisse Sorgfalt widmen, ihm also sowohl analytisch als auch in der Praxis des Harmoniesatzes wie des Choral- und Lied-

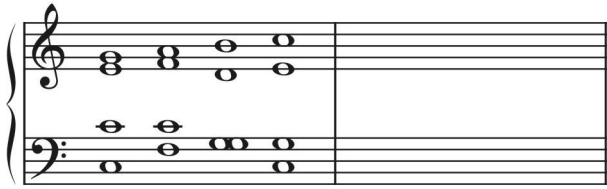
satzes stets besondere Aufmerksamkeit schenken. Erst die sichere Beherrschung dieser ›einfachen‹ Satztechnik erlaubt es, sich auf das Gebiet der erweiterten Satztechnik vorzuwagen. Dazu gehören auch die weiteren ›Tafeln‹ für Akkordverbindungen, die nicht mehr dem »Gesetz des kürzesten Weges« folgen, sondern mit (größeren) Sprüngen aufwarten. Da sie nicht mehr ›natürlich‹, d. h. grundlegend bzw. elementar sind, führte man dafür den Terminus *tabula necessitatis* ein, was so viel bedeutet wie ›Not-‹ oder ›Zwangstafel‹. Dazu ein Beispiel: Wie kann man folgende, mit den oben aufgeführten Kadenzen korrespondierende Aufgabe lösen? Hier noch einmal der Hinweis: Es bleibt wie bisher bei Dreiklängen in Grundstellung mit Verdopplung des Grundtons.



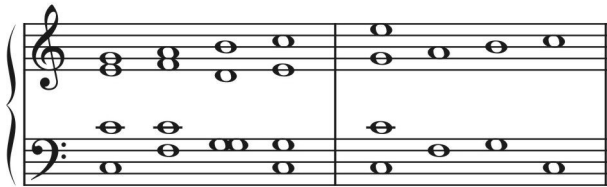
Wer sich ein wenig in der Satzlehre auskennt, wird sogleich die Parallelengefahr von der zweiten zur dritten Position erkennen, wo Sopran und Bass in Dezimen fortschreiten. Den Anfang kann die enge Lage machen:



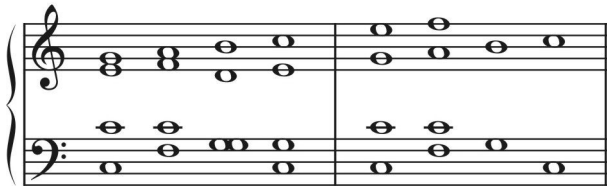
Danach aber muss man in die weite Lage wechseln (auf Stimmkreuzungen sei in dieser Arbeitsphase verzichtet), um den drohenden Parallelen auszuweichen:



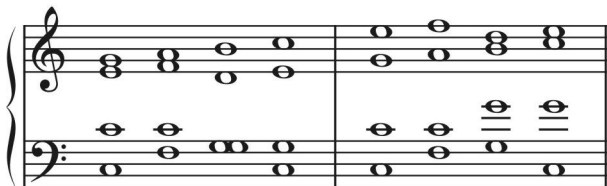
Eine analoge Situation entsteht, wenn man von der weiten Lage ausgeht und nunmehr den Alt im steigenden Quartgang führt:



Den zweiten Akkord kann man *naturalis*-gemäß anschließen:



Hernach muss die Lage von weit nach eng wechseln:

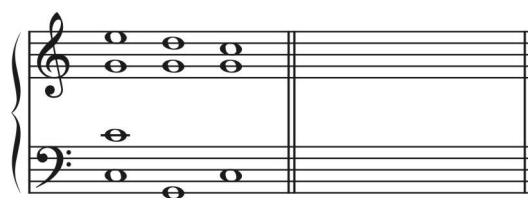


Die zweite Version ist jedoch eher von theoretischem Wert, denn fast immer wird diese besondere Kadenzbildung von einem steigenden Melodieverlauf ausgelöst – wie in der folgenden Eröffnung des Chorals *O Ewigkeit, du Donnerwort* aus Bachs Kantate Nr. 20, hier in F-Dur:

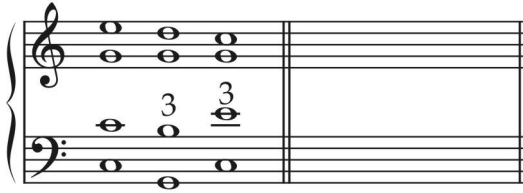


Da Bach Stufenverbindungen wie B-Dur – C-Dur fast nie ohne Durchgang belässt, hat er auch hier das a^1 als Septime eingefügt und koloriert damit die Akkordverbindung.

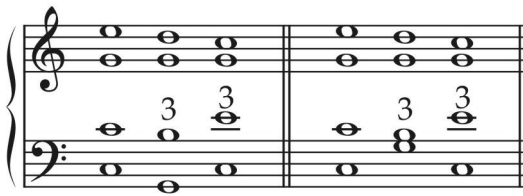
In der vorliegenden Variante greift der *necessitatis*-Satz in die Kadenzbildung ein, hier beim Erreichen der *penultima*. Besonders oft betroffen sind jedoch Wendungen direkt in die *ultima*, dann nämlich, wenn die Melodie über eine Tenorklausel, d.h. einen Sekundschrift abwärts schließt. Soll die Schlussbildung mit dem üblichen Quintfall geschehen, so entzieht sich die Akkordverbindung der *tabula naturalis* und lässt sich allenfalls *necessitatis*-gemäß regeln.



Wie kann man nun den Tenor gestalten, wenn die Schlussbildung von einer weiten Lage ausgeht und der Alt seinen Ton halten soll? In Frage kommt nur eine Lösung:



Der Tenor muss vom Leitton in die Tonikaterz abspringen, füllt also in beiden Schlussklängen die Akkorde mit Terzen aus und ergänzt den Wechsel in die enge Lage. Da der Bass wie der Tenor im Quartsprung aufwärts endet, schreiten beide in parallelen Dezimen fort. Verlegt man den vorletzten Baßton eine Oktave höher, ändert sich nichts Wesentliches:



Die Terzen (Dezimen) folgen nur nicht mehr parallel, sondern in Gegenbewegung aufeinander – in diesem Fall spreche ich gern von ›Antiterzen‹. Die Satztechnik bleibt davon unberührt. Zwei Beispiele aus Bach-Chorälen demonstrieren den praktischen Einsatz dieser Schlusswendungen:



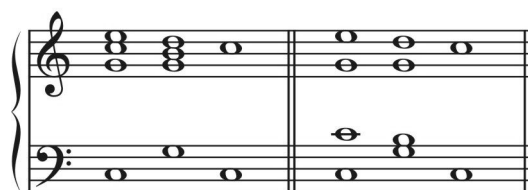
Die erste Kadenz ist durch einen Quartvorhalt bereichert, die zweite in c-Moll (dorisch notiert) mit der verminderten Quarte $h - es^1$ und einer Antizipation im Sopran.

Da die beiden *necessitatis*-Verbindungen über der Sekunde und Quarte/Quinte im Bass gemeinsame Eigenschaften besitzen, zeichnet sich bereits hier eine Tafelbildung ab, zu der lediglich die (ohnein eher seltene) Terzverbindung hinzutritt:

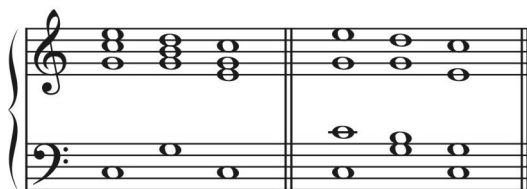


Alle Verbindungen verfügen über die besagten Terzen (ggf. Dezimen) zum Bass und wechseln die Lage, hier zunächst von der weiten zur engen, ergänzt durch die hinten angefügte Variante mit umgekehrtem Wechsel.

Die naheliegende Frage, warum die Tafel als *necessitatis 1* bezeichnet ist, beantwortet sich rasch durch die Tatsache, dass darüber hinaus auch noch eine zweite *tabula necessitatis* existiert, die einem gänzlich anderen, nachgerade gegensätzlichen Muster folgt. Wie können beispielsweise die folgenden Wendungen vervollständigt werden, ohne die Lage zu verengen oder erweitern?



Indem die Mittelstimmen in Terzen abwärts springen:



Auch hierzu zwei Beispiele aus einem Bach-Choral, diesmal unkoloriert im $\frac{3}{4}$ -Takt:



In beiden Schlüssen springt der Leitton im Terzfall zur Quinte ab, im ersten im Tenor bei weiter Lage, im zweiten – weitaus häufiger – im Alt bei enger Lage.

Damit aber liegt eine weder mit der *tabula naturalis* noch mit der *necessitatis* 1 vereinbare Satztechnik vor, die uns zwingt, als weitere Tafel eine *necessitatis* 2 zu eröffnen. Wir können von den vorliegenden Quintverbindungen ausgehen und die Satztechnik problemlos auf die beiden anderen Akkordverbindungen der Sekunde und Terz ausdehnen. Auffallend sind die stets vorhandenen, teils großen Sprünge der Oberstimmen, wobei Quarte und Quinte generell austauschbar bleiben:

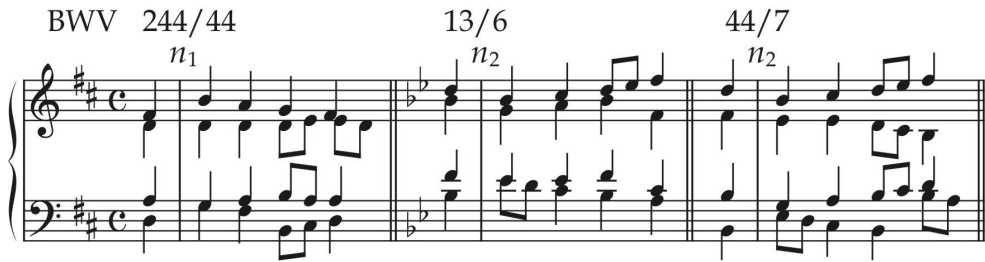


Bei dieser Tafel darf die enge oder weite Lage prinzipiell nicht wechseln, und zum Bass darf keine Parallelführung stattfinden – für beide Prinzipien gilt also das Gegenteil der *necessitatis* 1. Diese Aufspaltung in zwei *tabulae necessitatis* ist, obwohl die Tafeln

bereits fast dreihundert Jahre existieren, absolut neu. Als sie aufkamen, bildete man nur eine *tabula necessitatis*, in der beide Satztechniken gemischt auftreten. Da diese aber auseinanderklaffen und sich sauber voneinander trennen lassen, gibt es keine Veranlassung, auf ihre Aufspaltung zu verzichten. Selbst im Bach-Choral spiegelt sich diese Aufspaltung wider, wie wir bereits bei einigen Anfängen sehen können:

BWV 244/44 13/6 44/7

n_1 n_2 n_2



Der typischen *necessitatis* 1-Verbindung (n_1) mit den Dezimparallelen zwischen Sopran und Bass der ersten Eröffnung stehen die ebenso typischen *necessitatis* 2-Verbindungen (n_2) des zweiten und dritten Satzanfangs mit strikter Gegenbewegung in enger bzw. weiter Lage gegenüber – beim zweiten und dritten kann man sogar einen Leittonabsprung im Sopran konstatieren. Alle drei belässt Bach ohne Kolorierung.

Zum Abschluss sei noch auf das höchst interessante Zusammenspiel dieser nunmehr drei Tafeln verwiesen. Aufgeführt sind die Wechsel der jeweiligen Dreiklangstöne (»8« steht für den Grundton über dem Bass), die bei den Akkordverbindungen zwangsläufig entstehen:

	Bass steigt	Bass fällt
<i>tabula naturalis</i>	5 → 3	3 → 5
	8 → 5	5 → 8
	3 → 8	8 → 3
<i>tabula necessitatis</i> 1	3 ↔ 3	
	5 ↔ 8	
<i>tabula necessitatis</i> 2	3 → 5	5 → 3
	5 → 8	8 → 5
	8 → 3	3 → 8

Dabei fällt auf, dass sich *tabula naturalis* und *necessitatis* 2 spiegelverkehrt entsprechen und bei beiden die Bassrichtung entscheidet, während die Verbindungen der *necessitatis* 1 davon unabhängig sind: Terz bleibt Terz, Quinte wird Oktave, Oktave wird Quinte.

Damit haben wir durchaus so etwas wie eine ›musikalische Arithmetik‹ vor uns, die sich bestens eignet, grundlegende Akkordverbindungen, wie sie der schlichte homophone Satz erfordert, kennenzulernen und einzuüben. Erst wenn dieses Satzrepertoire beherrscht wird, sollte mit komplexeren (›freieren‹) Satztechniken begonnen werden, also mit allem, was als Abweichung vom Tafelsatz zu gelten hat: Umkehrungen, andere Verdopplungen sowie das weite Feld der Dissonanzen. Gerade unter den in den Curricula herrschenden Bedingungen der Satzlehre gewinnt die Einübung elementarer Techniken erheblich an Bedeutung, will man nicht in Verunsicherung und Überforderung abgleiten. Mit dem (eher schlicht gehaltenen) »Bach-Choral« ist bereits eine Obergrenze dessen fixiert, was in der Satzlehre heute noch als Stilübung machbar erscheint, und selbst dieser partizipiert, wie gesehen, an den Tafeln. Für den Harmoniesatz könnte man sich sogar weitgehend auf die *tabula naturalis* zurückziehen, würde dann allerdings bei der Harmonisierung von Melodien rasch an Grenzen stoßen, die sich durch die *tabulae necessitatis* aufbrechen ließen. Vor der allzu freien Verwendung von Sextakkorden sowie Terz- oder Quintverdopplungen kann im homophonen Satz nicht entschieden genug gewarnt werden. Hierzu wäre unbedingt Erfahrung in der elementaren Satzlehre vonnöten, die den Blick für Abweichungen und deren konkreten Einsatz schärft.

In diesem Workshop habe ich bewusst darauf verzichtet, mit harmonischer Terminologie, etwa Funktionsbezeichnungen, zu operieren, da diese dem Verständnis für Satzphänomene eher entgegenstehen, als dass sie es fördern würden: Es ist nur allzuleicht möglich, eine Terz (oder gar Quinte) im Bass einzusetzen, und gegenüber den Verdopplungen ist die gesamte Harmonielehre schlichtweg blind. Selbst Satzmodelle wie die funktionelle ›Vollkadenz‹ kann man ohne jeden harmonischen Bezug einüben, von Stufensequenzen wie der *folia* ganz zu schweigen. Wer in die Satzlehre einführen will, sollte die Harmonielehre also zunächst außen vor lassen oder sie allenfalls behutsam einbeziehen.

Literatur

Daniel, Thomas (2017), *Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert. Eine historische Satzlehre*, Köln : Dohr.

